

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА»

На правах рукописи

Зыховская Наталья Львовна

ОЛЬФАКТОРИЙ РУССКОЙ ПРОЗЫ XIX ВЕКА

Специальность: 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени доктора
филологических наук

Екатеринбург – 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОГЛАВЛЕНИЕ	2
ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. ЭВОЛЮЦИЯ ОЛЬФАКТОРНОЙ ПОЭТИКИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ.....	40
1.1. Разграничение ольфактория прозаического и поэтического	40
1.2. Запахи в древнерусской прозе.....	44
1.3. Ольфакторий словесности XVIII века	71
1.4. Период «золотого века» отечественной словесности: основания новой поэтики	98
1.5. Расцвет прозы и основные тенденции в развитии ольфакторной поэтики.....	120
ГЛАВА II. ОЛЬФАКТОРНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МИРОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА	154
2.1. Воссоздание ауры: Лермонтов	154
2.2. Классификация источников запаха: Гоголь.....	161
2.3. Запах идей: Герцен	188
2.4. Запах бедности и богатства: Григорович	204
ГЛАВА III. РАЗВИТИЕ ОЛЬФАКТОРНОЙ ПОЭТИКИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА.....	219
3.1. Субъект в мире запахов: Гончаров	219
3.2. Нравственное зловоние: Достоевский.....	245
3.3. «Вонь бытия»: Лесков	268
ГЛАВА IV. ОЛЬФАКТОРНАЯ ЭСТЕТИЗАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ТУРГЕНЕВА	300
4.1. Принципы пейзажных описаний: симфония ощущений	300
4.2. Запах как принцип «художественного досье».....	321
ГЛАВА V. ОЛЬФАКТОРНЫЕ АЛЛЕГОРИИ И СИМВОЛЫ САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА	350
5.1. «Милые запахи» природы vs миазмы города	350
5.2. Запах социума: ольфакторные аллегории	372
ГЛАВА VI. АНТРОПОЛОГИЯ ЗАПАХА: ОЛЬФАКТОРИЙ Л. Н. ТОЛСТОГО.....	393
6.1. Природные запахи: присутствие человека.....	393
6.2. Запахи человеческого тела	408
6.3. Запахи места обитания.....	431
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	451
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	459
ПРИЛОЖЕНИЕ	510

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность работы обуславливается растущим интересом к вербализации запахов в литературе при отсутствии обобщающих работ, появление которых в сфере историко-литературных исследований сейчас становится назревшей необходимостью. Кроме того, в свете быстро развивающегося синестетического подхода к литературе актуально и обращение к вербализации телесных ощущений и эмоций в художественных текстах как хранилищу и фундаментальному архиву саморефлексии человечества. При этом мир запахов рассматривается как особая зона сопряжения духовного и материального, воплощение ощущений, маркированных по вертикали («верх» и «низ»), а историческая динамика поэтики запахов в словесности позволяет судить о формировании особого для разных национальных культур символического ольфакторного ряда. В русской литературе, где доминантой развития было постижение духовности человека, поэтика запахов выступала как художественная возможность такого постижения. Духовные смыслы, открывающиеся в восприятии запахов материального мира, и есть суть ольфактория. Запах предстает как неотъемлемая характеристика предметов, однако он существует исключительно в восприятии, сенсорике личности. Это можно рассматривать как связь между сутью мира и человека: запах может быть осмыслен исключительно символически, как персональная саморефлексия. Литература, оперируя таким элементом поэтики, как ольфакторий, позволяет улавливать, закреплять и транслировать персональный опыт как часть общекультурного национального кода. Феноменологически запах живет на границах космоса и хаоса, одновременно являя собой конкретное свойство предметного мира и абстракцию смысла, несомого этим свойством, смысла, постигаемого субъектом. Невозможность «каталогизации» этих ощущений, неуловимость и многоликость смыслов, порождаемых запахами, создают основу бесконечного варьирования художественных образов ольфактория. Однако в

крупном национальном массиве текстов можно усмотреть некие общие характеристики ольфактория, позволяющие судить о телеологии литературы, выступающей аналогом национальной идеи. Для русской культуры, яркой чертой которой является литературоцентричность, это особенно значимо. Не случайно в истории русской литературы, начиная с ее религиозно и духовно ориентированных истоков, поэтика запахов оказалась устойчивым элементом словесности.

Актуальность работы обусловлена также важностью исследования ольфактория художественных миров отдельных писателей. Очевидно, что выделенность ольфактория из общей структуры художественного мира дает исследователю сегмент поэтики, с одной стороны, отражающий и воплощающий общие особенности творчества данного художника, а с другой стороны, выступающего частью общего национального ольфакторного ландшафта. Таким образом, извлекая ольфакторные включения как самостоятельный фрагмент поэтики, исследователь получает материал для уточнения представлений о художнике-творце, его философии мира и человека. При этом значимой характеристикой становится и отсутствие ольфактория в творчестве того или иного писателя: на фоне общего ольфакторного ряда национальной словесности это может рассматриваться как индивидуальная позиция писателя. Ольфакторий, как показывает исследование, не является обязательной и неизбежной частью любого художественного мира, и в арсенале автора есть множество других инструментов реализации его творческой задачи. Однако – не абсолютизируя место ольфактория в словесности – следует сосредоточиться на его значимости и тех возможностях, что открывает эта часть поэтики перед литературоведом. Исследование ольфактория в национальном масштабе позволяет рассматривать частные ольфакторные миры на фоне общей традиции, тенденций, специфики конкретной эпохи, в рамках конкретного художественного метода, выявляя в них общее и уникальное.

Возрастание значимости такого подхода при исследовании отдельных персоналий в истории русской литературы нуждается в обобщенном исследовании, позволяющем видеть место и функции ольфактория в том или ином художественном мире на фоне диахронно развертываемой традиции.

Базовая терминология. Существует типичная для новых ответвлений филологического знания терминологическая синонимия, которую необходимо уточнить в самом начале исследования.

Под ольфакцией (лат. olfaction) обычно понимается процесс обоняния (принюхивания, вдыхания запаха, распознавания запаха). В отечественной гуманитарной науке распространено определение, данное в работе Г. Е. Крейдлина «Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык» (2002): «...Ольфакция (наука о языке запахов, смыслах, передаваемых с помощью запахов, и роли запахов в коммуникации)» [207, с. 22]. Однако определение это дано без указаний источников; в западном литературоведении термин в таком значении не используется (в англоязычной литературе употребляется понятие “studies of olfaction”, но применительно к естественнонаучным знаниям).

Однако в настоящем исследовании используется словарное значение слова «ольфакция» (по значению термин близок понятию «обоняние», рассматриваемого не только как чувство восприятия запахов, но шире – как совокупность различных феноменов окружающего мира, связанных с продуцированием, качеством, динамикой возникновения, распространения и восприятия запахов). Таким образом, ольфакция – феномен действительности, связанный с любыми проявлениями запахов и их восприятием.

Применительно к литературному тексту исследователи используют понятия, включающие в свой состав определение «ольфакторный» (англ. olfactory). Так, Н. А. Рогачева озаглавила свое исследование «Ольфакторное пространство русской поэзии конца XIX – начала XX веков: проблемы поэтики» [353], используя в работе само понятие «ольфакторное

пространство», а также его синонимы: «обонятельное пространство» [353, с. 19], «одорическое пространство» [353, с. 146 и др.]. В предпринятом нами исследовании прилагательное «ольфакторный» употребляется в значении «имеющий отношение к запаху». равноправным синонимом этого определения принято прилагательное «одорический» (лат. odor – запах). Очевидно, что перед нами два разных феномена – все, имеющее отношение к обонянию, восприятию запахов («ольфакторный»), и все, имеющее отношение к самим запахам, их существованию и «бытию» («одорический»). Однако в рамках литературного текста мы не можем точно провести грань между самим феноменом запаха и его восприятием, поскольку художественный текст, связанный с вербализацией запахов, уже является результатом восприятия (автора, героя), то есть запахи в словесном искусстве всегда будут иметь антропологическое измерение. В таком случае конкретно для литературоведения синонимия понятий «ольфакторный» и «одорический» оправдана.

Под ольфакторностью в исследовании понимается качественная характеристика художественного текста, определяемая степенью значимости (интенсивности) и модальностью ольфакторных включений.

В формулировку темы исследования вынесено понятие «ольфакторий», введенное нами для обозначения совокупности всех элементов текста, содержащих отсылки к миру запахов, их качества, особенностей восприятия, а также символического поля, образуемого с их помощью либо вокруг них.

Степень научной разработанности темы следует рассматривать в нескольких тематических блоках. Прежде всего, это исследование самого понятия и феномена ольфакции. Несомненно, его разработка идет в первую очередь в сфере биологических наук, где важно определить механизмы обонятельных процессов и трансформации низших ощущений в высшие понятия. Однако для предпринятого нами исследования этот аспект менее актуален, чем собственно филологическое осмысление этого явления как

языкового феномена. Таким образом, речь идет собственно о литературоведческом понимании и изучении ольфакторной сферы текста.

Поэтика запахов как самостоятельная научная проблема выделилась относительно недавно – после антропоцентрического поворота в гуманитарных науках, ставшего «точкой отсчета» для развития культурологических изысканий в литературоведении, внимания к онтологии текста, отражению в нем культуры повседневности. Но задолго до этого отдельные наблюдения исследователей сложились в достаточно основательный научный дискурс ольфакции в литературных произведениях [483, 486, 490].

Общая тема «запахи как часть литературы» многократно привлекала внимание исследователей. Среди коллективных итогов следует назвать большую антологию в двух томах «Ароматы и запахи в культуре» [8], вышедшую в 2003 году в издательстве «Новое литературное обозрение». Свидетельством неослабевающего интереса к этой антологии было ее дополнение и переиздание в 2010 году.

Антропоцентрический поворот позволил гуманитариям по-новому взглянуть на художественную литературу – прежде всего как на источник *фиксированной информации* культурологического плана. Что же касается выявления природы и функций запахов, то художественные тексты оказались главным «вместилищем» таких фиксаций. А. И. Костяев заметил: «Совершенствование обоняния заключается в том, чтобы “подвести” предмет к границе смыслового поля» [198, с. 4]. Литература выступает аккумулятором таких стратегий: в рамках поэтики текста описание запаха становится способом проникновения в его смысл, представляющий собой средоточие культурного шлейфа и окказиональных значений. В наблюдении А. И. Костяева мы можем усматривать принципиальное единство ольфакции в художественном тексте и запаха как явления физического, имеющего свою «физику и химию».

С этой точки зрения следует говорить о принципиальной значимости для литературоведения открытия запахов в культурологии [122, 367], психологии [86, 282, 362], философии [314] и даже экономике [306]. Важно, что для представителей различных научных дисциплин литература становится неизменным источником наблюдений и основой для обобщений. Так, например, в статье П. В. Трофимовой «Обонятельный сегмент предметной сферы романа М. А. Шолохова “Тихий Дон”» [406] исследуются «образы обоняния», воплощающие способность человека «мыслить запахами». Автор сообщает, что для работы одинаково важными оказались опыт и достижения как в психологии, так и в литературоведении.

Однако наиболее значимыми для нас сферами исследования запахов являются лингвистика и литературоведение.

С. Ульман еще в 1960-е годы, разрабатывая теорию семантических универсалий, указал на синестезийные метафоры как один из древнейших механизмов семантического переноса. Его наблюдения на обширном материале разных языков показали, что в 80 % случаев идет перенос «снизу вверх» – от более «грубых» и первичных ощущений к более тонким. Кроме того, актуальным наблюдением С. Ульмана следует признать наибольшую частотность осязательных ощущений как исходных, а слуховых – как «конечного пункта» метафоры [414]. Т. Р. Степанян выдвинул в своем исследовании идею синестетических «восхождений» (какие ощущения «отдают» свое поле, а какие – принимают в ходе синестетической перекодировки): «Перенос в сферу обонятельного восприятия образуют лишь прилагательные вкуса и осязания. Вкусовые прилагательные образуют переносы преимущественно в сферу обонятельного восприятия. Если переходы от вкуса к обонянию являются правилом, то переходы от обоняния к вкусу исключены. Почти все прилагательные вкусообозначения (как основные, так и неосновные) дают перенос в сферу обонятельного восприятия, причем данные лексемы имеют по два номинативных значения: основное – связанное с обозначением вкуса, и производное – связанное с

обозначением запаха» [386, с. 16]. По мнению автора исследования, вкус и осязание – древнейшие (он называет их «грубыми») формы ощущений, запахи же следует отнести к более тонким и исторически недавним формам. Именно поэтому вкусовое поле «перебрасывает» свои значения метафорически в поле обонятельное.

В известном исследовании Д. Спербера «Переосмысливая символизм» (1975) указывается на невозможность обнаружения специфического семантического поля запахов в разных языках – для того, чтобы можно было сравнивать разные ольфактории на основании одних и тех же параметров. Ольфактории отдельных языков мира слишком индивидуальны и отличны друг от друга, чтобы строить сравнительные классификации символизма запахов (как это можно сделать, например, в рамках цветowych обозначений) [488, р. 115].

Сунь Хуэйцзе в своей работе «Принципы номинативного структурирования семантического поля: на примере средств обозначения запаха в русском и китайском языках» (2001) предлагает несколько параметров «членения» поля для моделирования места запахов в языковой системе: «При проведении данного исследования мы исходили из следующей гипотезы: 1) семантическое поле “Запах” объективно выделяется в лексико-семантической системе языка и имеет сложную структуру, 2) структурирование этого семантического поля основано на семантических параметрах оценочного и неоценочного характера, 3) существует сходство и различие в структурировании семантического поля “Запах” в русском и китайском языках, 4) основные различия в семантической репрезентации понятия “запах” сводятся к выделению оттенков запаха и специфической комбинаторике признаков, уточняющих характеристики запахов» [434, с. 4]. В этой работе сделана попытка системного описания семантического поля по следующим характеристикам: членение семантического поля по параметру «оценка» (с выделением микрополей «приятный запах» / «неприятный запах»); по параметру «движение / отсутствие движения» и, наконец,

«абстрактность / конкретность». В этой же работе не менее пристальное внимание уделено «вторичной номинации»: метафорам, метонимиям одорического содержания. Тем не менее, ощутимо, что автор работает на «свободном поле».

Но уже начало 2000-х годов помечено растущим интересом к проблематике запаха как семантической категории в языке. Каждый год защищаются диссертации, нацеленные на прояснение семантического поля «запах». Так, в 2004 году появляется исследование Е. В. Свинцицкой «Реализация художественно-эстетического потенциала лексики восприятия в романах М. А. Булгакова» (на эту работу ссылаются многие исследователи одоризмов как на одну из наиболее значимых) [368]. Автор исследует творчество Булгакова в синестетическом ключе. Обширные главы посвящены таким семантическим полям, как «цвет», «свет», «звук». Что касается запахов, то они отнесены к категории авторских микрополей наравне с осязанием и вкусом, исследованы менее подробно. Здесь особенно важна сама структурность решения синестетических задач, перекликающаяся с другими работами, в том числе и исследованием Сунь Хуэйцзе: «Главная цель работы – комплексное и целостное описание лексико-семантического поля “Восприятие” в художественных текстах Булгакова, которое представлено в них парадигматическими единствами “Звук”, “Цвет”, “Свет”, “Запах”, “Осязание”, “Вкус”, семантически и эстетически определенным образом взаимодействующими друг с другом (одно из ярких проявлений – синестезия); выявление специфики функционирования этого поля в романах М. А. Булгакова...Проведенный в диссертации семный анализ слов со значением восприятия в произведениях М. А. Булгакова, выявление их парадигматических и синтагматических связей в авторском поле подтверждает, что приемы такого анализа очень важны в разработке проблем, связанных с исследованием художественной речи, в частности с изучением идиостиля М. А. Булгакова, с определением своеобразия индивидуально-авторской “картины мира”» [368, с. 4]. Примерно та же

методика применена в исследовании поэм С. Есенина, предпринятом О. С. Жарковой. Здесь автору важно показать индивидуальность выбора синестезийных переносов, особую маркировку идиостиля автора. О. С. Жаркова подчеркивает: «Развитое чувственное начало, вобравшее в себя неповторимость национального и исконно человеческого восприятия жизни, представляется нам основой мироощущения С. Есенина. Оно проявилось в интенциях его творчества и стало вектором, установившим направление формирования языковой картины мира (ЯКМ) истинно русского поэта. Данная языковая картина мира (ЯКМ) воплотилась в адекватных идейно-художественному замыслу произведений поэтических картинах, детерминировала систему символических смыслов, круг ассоциаций, сказалась на выборе средств экспликации концептуального содержания – единиц лексико-семантического уровня (их реализованных лексико-семантических вариантов (ЛСВ)), входящих в различные парадигматические объединения» [125, с. 5]. Используется та же методика – выявление микрополей общего поля «восприятие» и их объяснение, интерпретация с точки зрения заданной концепции. Отметим также, что собственно обонятельным ощущениям в работе отведено не так уж много места, с точки зрения автора, запахи в поэмах Есенина играют второстепенную роль.

Примерно по той же модели выявления микрополей в общем поле «восприятие» построен анализ сенсорной лексики в произведениях Ю. Н. Куранова в исследовании Л. О. Овчинниковой [297].

Как видим, методика синестезийного анализа художественных текстов отработана достаточно операционально: на основе общей лексической выборки слов определенного ядерного значения осуществляется анализ синестезийных переходов (вкус – запах, цвет – звук и т. п.). Напомним, что концепция таких переходов изложена в работах С. Ульмана и связана с идеей более древних вербализаций (вкус и осязание) и более тонких поздних (звук, запах, цвет). Здесь запах выполняет функции «принимающей» группы общего семантического поля «восприятие».

В диссертации Л. В. Лаенко на примере английского и русского языков исследуются прилагательные, образующие домен «запах». Исследовательница приходит к выводу, что домен полностью может быть охарактеризован по вертикали (приятный – неприятный запах) и горизонтали (парадигматика – синтагматика). Таким образом, когнитивный подход к языковой картине мира во многом коррелирует с подходом синестезийного анализа. С точки зрения автора, таким образом описывается сам процесс концептуализации действительности в языке, то есть инвариант домена «запах» безотносительно к языковой национальной реальности: «Сообразно типу перцептуального канала получения информации, перцептивные прилагательные образуют естественные лексические объединения – лексико-семантические группы (своеобразные контейнеры смыслов в языковых означиваниях, связанные между собою отнесенностью к одной ментальной области), вместе составляющие лексико-семантическое поле “Восприятие”. В обоих языках налицо пять таких лексических микрополей, признаки конститuentы которых объединяются на основе инвариантных категориальных сем: “воспринимаемый осязанием”, “воспринимаемый на вкус”, “воспринимаемый зрением”, “воспринимаемый органом обоняния”, “воспринимаемый на слух”. Каждая из таких категориальных сем репрезентирует концептуальную область (домен), хранящую в голове человека обработанную его сознанием информацию о тех или иных ощущениях. В результате вся информация о перцептивных признаках предметов, объектов и явлений мира хранится в сознании человека в пространстве пяти доменов: “Осязание”, “Вкус”, “Обоняние”, “Зрение”, “Слух”. Наиболее востребованные концепты из отмеченных доменов получают означивание посредством перцептивных прилагательных как их первичных номинаций, объединяющихся соответственно общей идеей той или иной концептуальной области» [224, с. 41].

Серьезная попытка реактуализации одорической лексики в художественном тексте была предпринята в исследовании А. В. Дроботун.

Автор предлагает многомерную парадигму обоняния, включающую как собственно реальность, так и художественный мир: «Парадигматика лексики обоняния представляет интерес в композиционном устройстве, содержательных характеристиках и синтаксической параметризации» [116, с. 3]. Предлагается учитывать такие параметры обоняния, как гендерность, сенсорно-ментальную природу, психосоциальные характеристики, фактор культурной коммуникации, географические координаты, натуральность запаха, социально-исторический аспект. Однако, к сожалению, автор работы оставила эти идеи без должного обобщения.

И. А. Котенева предлагает иной инструментальный подход к анализу одорических включений в тексте, тоже лежащий в русле когнитологического изучения языка: «Содержание ольфакторных номинативных единиц и их когнитивных аналогов обусловлено спецификой информации, получаемой в ходе обонятельного восприятия. Наиболее приемлемой структурой для представления данного типа знаний является модель ситуации восприятия запаха, которую репрезентирует конкретная “ольфакторная сцена”. Типовой состав данной структуры определяется основными элементами ситуации восприятия запаха: предмет-источник запаха, запах и лицо, воспринимающее запах» [202, с. 8].

Н. С. Павлова проделала работу по выявлению общих характеристик лексико-семантического поля «запах» в русском языке вообще. Результаты этого исследования вплотную подводят к философии запаха в ее национальном варианте. Прежде всего, отметим вслед за исследователем скудость самого лексико-семантического поля по сравнению с другими полями восприятия – всего 450 лексических единиц. Важно, что, используя метод сплошной выборки, Н. С. Павлова обнаруживает наиболее глубокие зоны лексико-семантического поля. Это детально дифференцированные запахи растений (трав, сена) и дыма (гари). Кроме того, значимыми в русском языке оказываются запахи моря, грибов, щей и борща, ягод, цветов и леса. Заслуживает внимания и наблюдение за базовыми одорическими

глаголами. Их всего три: нюхать, обонять, пахнуть. Как видим, здесь наблюдается не свойственный другим языкам (например, немецкому) принцип не только субъектности-объектности по отношению к запаху, но и активности-пассивности в его восприятии (нюхать – обонять): «...для носителя русского языка свойственно феноменологическое осознание запаха как субстанции, способной к самостоятельному существованию, распространению, исчезновению и т. п. Такое понимание обуславливает наличие в языке лексических единиц, описывающих способность запаха оказывать активное воздействие на окружающую среду (запах может распространяться в пространстве – струиться, литься, пропитывать и покрывать иные объекты – обдаться, опануть) и человека (шибать в нос, бить в нос и т. п.)» [310, с. 21].

Частные наблюдения о проявлении лексико-семантического поля «запах» в творчестве И. А. Бунина сделаны в работе М. В. Одинцовой [299].

В русле общей теории концептосферы, тесно связанной с когнитивным подходом, рассматривается запах в работах Д. Н. Галлерт (на примере английского языка) [80], А. А. Колупаевой (на примере русского языка) [193, 194], Т. И. Бельской (на примере французского парфюмерного дискурса) [26]. Подробнее следует остановиться на работе Ю. А. Старостиной «Метафора как средство языковой реализации концепта “запах”» [384]. Автор предлагает убедительную классификацию возможных метафорических воплощений концепта «запах» на основе романа Патрика Зюскинда «Парфюмер»: «Несмотря на кажущуюся специфичность, авторские метафоры основываются на архетипических представлениях, а их развертывание подчиняется универсальным когнитивным законам, что делает возможным их научную интерпретацию. В результате анализа текста романа нами были выявлены и описаны следующие метафорические модели представления концепта “запах”: синестетическая, биоморфная, натурморфная и артефактная метафоры. В рамках каждой модели нами также были обнаружены и проанализированы различные лексико-семантические

разновидности метафор. Так, синестетическая метафора представлена в романе такими семантическими подвидами, как зрительно-обонятельная синестезия, осязательно-обонятельная, вкусо-обонятельная, слухообонятельная, осязательно-вкусо-обонятельная, вкусо-зрительно-обонятельная, осязательно-вкусо-слухо-обонятельная. Биоморфная модель репрезентирована антропоморфной, зооморфной и флористической метафорой, натурморфная – аква-, пиро- и воздушной метафорами, а артефактная эксплицирована такими ее разновидностями, как архитектурная метафора, гастрономическая, филологическая, текстильная и метафора искусства» [384, с. 149].

Наконец, несколько особняком стоит исследование Н. А. Куликовой, основанное на методике эвокации: «Гипотеза исследования... заключается в следующем: функционирование одорического кода в художественном тексте требует соотнесенности вербальных компонентов текста с внеязыковыми реалиями. В таком соотношении видится условие эффективной художественной коммуникации, поскольку представление о запахе в художественном тексте формируется на основе языковой организации одорического знака, эвоцирующей обонятельные образы» [216, с. 5]. Семиотическое исследование Н. А. Куликовой основано на анализе текстов Чехова и приводит автора к следующим заключениям: «Одорический код рассматривается с двух позиций: структурно-семантической (изучение состава и значения отдельно взятых одорически значимых фрагментов художественного текста) и прагматической (исследование отношений между знаковыми системами и их потребителями, способов усвоения и применения одорических компонентов художественной коммуникации). Языковое выражение одорического знака представляет собой ряд моделей: базовую, неполную, сверхполную. Нами обнаружено присутствие нулевой модели, которая определяется в сопоставлении нескольких фрагментов текста» [216, с. 5].

Как следует из этого заключения и других рассмотренных примеров исследования ольфакторности, в целом лингвистический анализ вербализации запахов в художественных текстах выполняет по отношению к литературоведческим исследованиям роль прикладную: лингвистический аспект вербализации раскрывает сами механизмы смыслопорождения и рассматривает нюансы корреляции реальных ощущений и их воплощения в художественном слове: «Языковое выражение запаха в художественном тексте является одним из средств сообщения наглядности, физиологической документальности изображаемым картинам, лаконичности, возможности минимальными словесными средствами добиться максимальной художественной выразительности. Все это реализуется за счет преобладания оценочных обонятельных реакций над нейтральными, благодаря эмоциональной окрашенности запахов, связанных с конкретными воспоминаниями, представлениями человека. Обоняние не создает объект, как это делают, например, зрение и слух, а остается заключенным в субъекте, что символически проявляется в отсутствии самостоятельных, объективных называющих выражений для различных запахов» [216, с. 16].

Литературоведческий подход предполагает поиск методов и способов выявления места и функции в общем смысловом поле художественного текста. В таком аспекте запах предстает как общая часть поэтики, которую исследователь может искусственно «вычленивать» из состава целого. Анализ различных сторон функционирования соответствующих элементов произведения позволяет сделать выводы об общем месте описания и метафоры запаха в произведениях словесности.

Еще в 1977 году в работе Р. Г. Назарьяна можно увидеть стремление «отстоять» право поэтики запахов на статус самостоятельной темы: «Существует мнение, что в эпохи общественного упадка в литературе на первый план выступают черты биологические, оттеняя либо вовсе затушевывая социальные. “Биологизирующими” установками придается главенствующее значение человеческим ощущениям, элементам

подсознательным и субъективно-личным. Тенденция эта приводит к тому, что “цвет, звук, запах, даже осязательные и вкусовые ощущения начинают играть значительную, раньше им несвойственную роль в художественных произведениях”. Укажем в этой связи на рубеж XIX–XX веков, когда музыкальность, красочность и одоризм настолько гипертрофируются, что становятся самоцелью. Между тем, роль запахов в произведениях художественной литературы довольно значительна. Одористическое мастерство развивалось и совершенствовалось. А один из современных исследователей справедливо подчеркнул, что “запахи, вкусовые и тепловые ощущения... усиливают грубость, плотность, весомость существующего, как бы дополнительно материализуют его”» [287, с. 126-127].

В первом ряду современного «ольфакторного» литературоведения в России можно поставить работы Н. А. Рогачевой. В ее монографии [353] и докторской диссертации, посвященных роли запахов в поэзии [356], предлагается четкий методологический подход к явлениям ольфакции в художественных текстах. Исследовательница сосредоточена в основном на изучении поэзии Серебряного века, дающей наиболее яркие примеры одоризмов и ольфакторных включений с самыми разными функциями и эффектами: «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» [353, с. 2].

Помимо фундаментального труда Н. А. Рогачевой, следует упомянуть значимые работы на стыке культурологии и филологии И. А. Манкевич [254–258]. В ее обширной монографии большое внимание уделено

пограничью литературы и реальности и возможности использовать художественные тексты в качестве культурологического источника: *«Морфологическая структура ольфакторных текстов культуры в сокращенном варианте имеет следующий вид: ольфакторный текст / время повседневности; ольфакторный текст / пространство повседневности; ольфакторный текст / субъект культуры (статус, профессия, социально-психологический тип); ольфакторный текст / происхождение (источники ароматов и запахов); ольфакторный текст / этикет; ольфакторный текст / коммуникационный барьер; ольфакторный текст / эмоция; ольфакторный текст / социальный институт (парфюмерная индустрия, реклама); ольфакторный текст / метафора»* [258, с. 27].

Как видим, сложилась определенная традиция «прочитывания» ольфакции в культурологическом смысле. Однако в отечественном литературоведении отсутствует обстоятельное исследование, посвященное ольфакции в художественной прозе. Как уже указывалось выше, отдельные исследовательские наблюдения давно требуют обобщения.

В зарубежном литературоведении наиболее последовательно проблему художественной ольфакции освещает Х. Риндисбахер. В 1992 году вышла его монография, не переведенная на русский язык, «Запах книг» [485], посвященная смысловому потенциалу ольфакторных включений в художественных текстах. В этом подробном исследовании ученый предлагает рассматривать ольфакцию как мультифункциональный элемент поэтики, разрастающийся в отдельных примерах до уровня художественной доминанты произведения. Экспансия вербализации обонятельных ощущений в сферу философии и идеи текста также заняла свое место в ряду пристально рассматриваемых Х. Риндисбахером художественных феноменов.

Исследование этого ученого стало стимулом для исследования ольфактория в литературах разных стран. Однако открытия в этой сфере, совершенные Х. Риндисбахером, во многом недостаточно осмыслены современным литературоведением. Здесь следует указать на ряд

принципиальных моментов. Во-первых, в исследованиях запахов европейскими специалистами всегда присутствует изучение длительной традиции понимания *места* запахов в культурном поле каждой нации (для проанализированных нами источников – в рамках всей европейской традиции, восходящей к античности – Аристотелю). Такой исследовательский путь ведет к философской рефлексии, связанной с запахами и полем обоняния вообще. Что же касается собственно изучения запахов в филологии, то здесь не выделяется сфера языковой возможности и пространства литературного текста. Ключевым моментом поэтому, во-вторых, становится неразвитость (как полагают многие исследователи вслед за Даном Спербером [488]) ольфакторного словаря основных европейских языков (Спербер высказывает предположение, что вообще всех языков мира). Возникает противоречие между тысячами ольфакторных вызовов, которые получает человек в его повседневной практике (тем более в общем культурном поле человечества, за вербализацию которого «ответственна» в том числе и художественная литература, но в первую очередь, конечно, язык), и минимальным вербальным инструментарием, которым располагает языковое сознание.

Для отечественной словарной ситуации это наблюдение основательно подтверждается исследованием Н. С. Павловой. Однако такая минимизация словаря, по мнению Х. Риндисбахера, имеет положительный потенциал. Бедность ольфакторного вокабуляра можно рассматривать как мощный актив художественной литературы: перед автором открывается широкое поле моделей: «бесконечный поиск образцов и аналогий для передачи обонятельных ощущений может превратиться в чрезвычайно многогранную, суггестивную и убедительную риторическую стратегию» [346].

Докторская диссертация Сильвии Петер (Sylvia Petter), защищенная в Австралии в 2008 году, посвящена *механике* воздействия ольфакторных образов на читателя [484]. Исследовательница полагает, что ольфакторная образность «включает» аффективную перцепцию, не связанную с собственно

словарем и привычными для литературоведения средствами художественной выразительности, прежде всего, тропами. При этом под аффективностью она понимает биологический аспект того, что в обиходе именуется «чувствами» или «чувствованием». Автор исследования доказывает, что главная задача ольфактория в художественном тексте – создание моста с памятью читателя. Отметим также, что основной упор в работе сделан на значимость ольфакторного поля для мигрантов, пытающихся привыкнуть к жизни на чужбине. Размышления ученого близки концепции эвокации, предложенной применительно к изучению вербализации запахов Н. А. Куликовой [215].

В этих и других трудах запахи в художественных текстах рассматриваются в разных аспектах, однако соблюдается обязательный принцип поиска именно художественных особенностей одорической вербализации.

В актуальных научных работах последних лет сохраняют устойчивость традиционные линии концентрации исследователей на ольфакторной проблематике:

– изучение ольфакторной лексики, когнитивных механизмов формирования значений ольфакторных номинаций в различных языках и, шире – языковая репрезентация концепта «запах», лингвокультурологические аспекты его восприятия носителями различного языкового поля (Т. И. Бельская, Д. В. Жарова, В. В. Марцева, Т. И. Русенко, Н. С. Спирина, А. В. Шилина, Н. Ю. Шнякина, О. А. Ярцева);

– социокультурные аспекты ольфактория, фиксируемые в актуальных дискурсах современного культурного пространства: Интернет-текстах и рекламе (Е. Г. Басалаева, Л. А. Баташева, И. И. Валуйцева, И. П. Джальмамбетова, Н. С. Старченко), линии урбанистических исследований как ольфакторного портрета места (Н. С. Павлова, Л. Е. Ляпина), практики ольфакторной самопрезентации национально-культурной специфики (Е. Ю. Клещёва, Д. П. Матвеева, А. С. Медяков, Л. Г. Сидорчукова);

– наиболее ценная для нас группа источников, ориентированных на исследование одорического пространства художественной литературы, отраженная в многообразии авторских концепций и вариациях прочтения: вербализация концепта «запах» в творчестве А. П. Чехова (Э. М. Афанасьева, М. Е. Головачёва, Л. В. Карасёв, И. А. Манкевич, М. Е. Поселенов), ольфакторные ассоциации в понимании характера героев И. С. Тургенева (А. А. Бельская, А. Г. Головачева, Г. П. Козубовская), роль обонятельных предикатов в рассказах И. А. Бунина (К. Н. Галай, Т. А. Тернова, О. Н. Фенчук, А. В. Хлыстова), понимание запаха как сюжетобразующей категории художественного мира В. Набокова (О. Н. Игнатьева, Н. Н. Шабалина), символика ароматов в рассказах И. Бабея (Р. М. Ханикова), лексическая специфика представленности запахов в произведениях А. Н. Толстого, С. Т. Аксакова, В. П. Астафьева (В. В. Сальникова), обонятельные темы, мотивы и образы в поэзии И. А. Бродского (А. В. Трифонова), А. А. Ахматовой (М. Н. Кулаковский), поэзия серебряного века (Н. В. Барковская, Н. А. Рогачева) и других.

Таким образом, обобщая анализ источников, с одной стороны, мы можем говорить о многообразии исследовательских подходов к постижению феномена ольфакторности, в том числе, и в непосредственной обращенности к вариантам фиксации запаха в художественных текстах. С другой стороны, в существующих работах, на наш взгляд, обозначены два принципиальных аспекта, свидетельствующих об определенных «зонах исследовательского дефицита» и, тем самым, подтверждающих актуальность предпринятого нами исследования ольфактория русской прозы:

1. Очевидно, что вследствие неповторимости и уникальности художественного мира каждого отдельного писателя, в большинстве работ, осуществляющих рефлексивное постижение данного творческого наследия, мы встречаем, скорее, концентрацию на индивидуально-частных примерах использования одорических образов конкретным автором (или их группой). Подобный подход позволяет судить о специфичности художественного мира

конкретных представителей отечественной словесности, упуская из зоны внимания общие закономерности, динамику национального прозаического ольфактория, своеобразную «встроенность» субъективных способов вербализации запаха в обобщенную модель ольфактория отечественной словесности в диахронном аспекте.

2. Несмотря на значительный вклад исследователей в разработку проблемы, сама по себе поэтика запаха нередко выступает как эмблематичная, дополнительная характеристика, позволяющая под еще одним (явно вспомогательным по отношению к общей задаче) ракурсом постичь неповторимость художественного стиля творца. Но в подобной трактовке ольфакторий оказывается, скорее, «добавкой» по отношению к художественному наследию писателя, а потому и исследовательская оптика в большей мере концентрируется не на проблеме качественных характеристик ольфактория, а на самом писателе, неповторимо воссоздающем одорические образы и мотивы в своих произведениях.

Во многом указанные противоречия были разрешены в рассмотренном выше исследовании Н. А. Рогачевой, избравшей предметом анализа образно-поэтический язык запаха русской поэзии рубежа XIX–XX веков в историко-литературной перспективе, установившей закономерности этой исторической динамики и специфику ольфакторного пространства поэзии рубежа веков. И, тем не менее, по нашему мнению, несмотря на методологическое единство предлагаемых подходов к постижению поэтики запаха, принципиальные отличия определяются самим объектом изучения: именно сосредоточенность на прозе позволяет выявлять закономерности развития ольфактория *изображающего*, а не ольфактория *состояний*, характерного для поэзии. Подчеркнем, что и Н. А. Рогачева указывает на то, что новизна поэтики запаха модернистской лирики обнаруживает себя именно через систему различий с ольфакторной образностью классической литературы.

Цель работы – выявить особенности ольфактория отечественной словесности (от первых древнерусских текстов до литературы конца

классического периода) для создания обобщенной модели ольфактория русской прозы в диахронном аспекте.

Задачи, определяемые целью работы:

1. определить место ольфакторного сегмента в поэтике русской прозы;
2. установить закономерности развития национального прозаического ольфактория;
3. разработать и обосновать основные принципы разграничения поэтического и прозаического ольфактория;
4. обнаружить специфические черты ольфактория отечественной словесности в конкретные периоды развития историко-литературного процесса;
5. проследить трансформацию ольфакторного инварианта в ходе развития литературы XIX века;
6. исследовать ольфакторное ядро русской прозы через выявление:
 - степени авторского внимания к данной сфере;
 - характера горизонтальных фильтров (объекты наделения запахом);
 - особенностей характеристики героя обоняющего;
 - частоты обращения к ольфакторным метафорам;
 - оценке запахов по шкале: «зловоние – благовоние» (вертикальные фильтры);
7. выявить ольфакторную плотность текстов русской прозы с последующим представлением ольфакторной поэтики во временной динамике и индивидуально-художественной репрезентации;
8. охарактеризовать функции ольфактория в динамике историко-литературных эпох;
9. обозначить перспективы исследования и тенденции развития ольфактория отечественной словесности.

Объектом исследования выступает ольфакторная составляющая прозаических произведений русской литературы от первых древнерусских текстов до литературы конца классического периода развития словесности.

Сосредоточенность на прозе позволяет выявить закономерности развития ольфактория *изображающего*, а не ольфактория *состояний*, характерного для поэзии.

Предмет диссертационного исследования – поэтика запахов в отечественной художественной прозе в ее исторической динамике. Осмысляя предмет исследования как поэтику, мы обращаемся к узкому значению термина: «Поэтикой называют систему структурных особенностей данного явления и совокупность закрепленных за ними смыслов» [393, с. 182].

Материал исследования. Как уже отмечалось, нами исследуются только прозаические произведения. Русская проза рассматривается с момента ее зарождения до завершения классического периода. Прозаические тексты, составившие эмпирическую базу работы, избирались следующим образом:

1) литература доклассического периода (IX–XVII веков) взята в полном объеме по изданию «Библиотека литературы Древней Руси» [33], представленному Пушкинским Домом как наиболее полное научное собрание текстов литературы этого периода;

2) литература XVIII столетия взята по хронологическим таблицам издания «История всемирной литературы», претендующим на полноту отражения литературного процесса; изучено прозаическое наследие таких авторов, как С. Л. Ваксель (Свен Ваксель), А. Х. Востоков, Н. И. Гнедич, Е. Р. Дашкова, Г. Р. Державин, Дмитриев, Н. Б. Долгорукая, И. М. Долгоруков, С. Г. Домашнев, Екатерина II, И. А. Крылов, В. В. Измайлов, Г. П. Каменев, А. Д. Кантемир, В. В. Капнист, Н. М. Карамзин, А. И. Клушин, А. Д. Копилов, Е. И. Костров, С. П. Крашенинников, Н. А. Львов, М. Л. Магницкий, Д. Б. Мертваго, М. А. Муравьев, М. Н. Муравьев, Н. И. Новиков, В. А. Озеров, А. Н. Радищев, А. А. Ржевский, В. Г. Рубан, Н. С. Смирнов, Ф. И. Соймонов, Н. И. Страхов, А. П. Сумароков, М. В. Сушков, П. А. Толстой, А. М. Тургенев, Феофан Прокопович, Д. И. Фонвизин, М. Д. Чулков, Я. П. Шаховской, Г. И. Шелехов, Ф. А. Эмин;

3) проза XIX века до 30-х годов включена в исследование в максимально полном объеме; рассмотрено наследие таких авторов, как К. Н. Батюшков, Е. А. Баратынский, А. П. Башуцкий, А. А. Бестужев-Марлинский, Н. А. Бестужев, Ф. В. Булгарин, Я. П. Бутков, А. Ф. Вельтман, Ф. Н. Глинка, Н. И. Греч, Д. В. Григорович, В. И. Даль, М. Н. Загоскин, А. Е. Измайлов, К. Н. Батюшков, И. И. Лажечников, М. Ю. Лермонтов, В. Т. Нарезный, В. Ф. Одоевский, Н. А. Полевой, Н. Ф. Павлов, Погорельский Антоний (А. А. Перовский), А. С. Пушкин, В. А. Соллогуб, П. Я. Чаадаев;

4) проза XIX века после 40-х годов до конца классического периода отечественной словесности рассматривалась в рамках наследия писателей первого ряда: А. И. Герцена, Н. В. Гоголя, И. А. Гончарова, Д. В. Григоровича, Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева.

Методологическую сложность представляла работа с ольфакторием авторов, чье творчество охватывало несколько периодов, а также и сама задача соединения подхода хронологического, позволяющего выявить динамику развития ольфакторной поэтики, и поэтологического, предполагающего анализ ольфактория отдельных художественных миров. Преодолением этого методологического конфликта в работе стало сочетание двух подходов: первые главы работы точно соответствуют принципу хронологическому, а начиная с периода расцвета русской прозы, когда количественно-полный охват всех прозаических текстов становится затруднительным, мы использовали принцип поэтологический, рассматривая в полном объеме творчество главных представителей русской прозы, указанных выше.

Однако для полноты исследовательской картины мы обратились также к творчеству таких писателей, как И. С. Аксаков, С. Т. Аксаков, П. Д. Боборыкин, В. М. Гаршин, Н. Н. Златовратский, В. Г. Короленко, В. В. Крестовский, А. И. Левитов, Д. С. Мамин-Сибиряк, П. И. Мельников-

Печерский, Н. А. Некрасов, А. Ф. Писемский, Н. Г. Помяловский, Ф. М. Решетников, В. А. Слепцов, Г. И. Успенский, Н. Г. Чернышевский, чтобы получить материал, способствующий наиболее полному представлению о развитии ольфактория отечественной словесности. Однако эти главы в работу нами включены не были в силу их очень большого объема. Русская проза 40–90-х годов XIX века представляет собой богатейшую коллекцию текстов; в то же время для наших задач особое значение имели творческие миры тех авторов, кто оказался особенно чуток к ольфакторной составляющей.

Внимательно рассмотрев значительно больший объем текстов, чем только «первый ряд» словесности, мы убедились в достаточности для исследовательских целей и задач полного охвата десяти авторов – представителей классической литературы. Изученный нами материал произведений других писателей показывает, что тема ольфакторной поэтики не может быть исчерпана рамками одного труда, требует дополнительных исследований. В то же время детальное рассмотрение ольфактория десяти персональных позволило нам наметить перспективы дальнейших исследований, показать, какие именно ольфакторные модели формировались в русской литературе в период интенсивного развития прозы, соотнести эти модели с предшествующим периодом развития литературного ольфактория.

Научная новизна исследования связывается с тем, что на основе анализа репрезентативного числа классических текстов впервые создана обобщенная модель ольфактория русской прозы в ее исторической динамике. Исследование такого охвата не проводилось ни по одной национальной литературе мира, наиболее полные и обобщающие интерпретации проблемы запахов в литературе (Ханса Риндисбахера и Натальи Рогачевой) охватывают локальный круг ольфакторных явлений в словесности.

Осуществленное в диссертации исследование ольфактория обобщает значимый сегмент поэтики отечественного прозаического наследия как части общего национального ландшафта; конкретизирует индивидуально-

художественные миры классиков литературы XIX века (в заданном ракурсе анализа), выявляет специфические черты ольфактория отечественной словесности в конкретные периоды развития историко-литературного процесса.

В диссертации разработана и внедрена авторская методика интерпретации текстов через фиксацию ольфакторных репрезентаций, начиная с древнерусской литературы и заканчивая концом XIX века, впервые апробированы процедуры выявления ольфакторной плотности текстов как во временной динамике (сопоставление периодов), так и в индивидуально-художественной репрезентации (сравнение авторских художественных миров).

Теоретическая и практическая значимость работы. Описание отечественного ольфактория вносит вклад в дальнейшее развитие истории русской литературы, ее разделов, посвященных анализу классического прозаического наследия; теоретическим подходам изучения поэтики художественного текста; предложенная в диссертации методика анализа художественных произведений может быть перенесена на другие аспекты художественного мира писателей и служить ориентиром при создании обобщающих работ подобного плана.

Материалы, полученные в ходе исследования, могут быть включены в соответствующие курсы истории отечественной литературы, анализа прозаического текста, дисциплин, связанных с непосредственным изучением поэтики отдельных периодов отечественной литературы, начиная с ее истоков, художественных миров писателей XIX века, а также специальных курсов, направленных на изучение поэтики запаха.

Методология и методы диссертационного исследования. Методология исследования определяется сочетанием общетеоретических, специализированных и узкоспециальных принципов и подходов к интерпретации текстов.

Общие теоретико-методологические подходы исследования базируются на концептуальных достижениях герменевтической парадигмы (Г.-Г. Гадамер, П. Рикёр, Г. Г. Шпет) и феноменологической традиции (Э. Гуссерль) интерпретации как понимания смысловых аспектов текста («познание познанного» А. Бёкх) через согласование отдельных его частей в единое целое – «герменевтический круг»: понимание целого на основании отдельного, а отдельного – на основании целого.

Кроме того, при выделении из общего корпуса исследуемых в диссертации текстов тех, в которых было возможно установление сходных черт (ольфакторных включений), автор учитывал идеи и методологические положения структурализма (К. Леви-Стросс, Ж. Лакан, Р. Барт). Опора на структурно-семиотическую теорию художественной прозы осуществлялась в соответствии с основными положениями концепции Е. Фарыно. При обосновании значения ольфактория как отражения и сохранения культурной памяти, учитывались философско-методологические подходы интерпретации текстов культуры, получившие распространение в концепциях постструктурализма (Ж. Делез, Ж. Деррида, М. Фуко).

Базовым специализированным методом анализа выступал историко-литературный подход, предполагающий последовательное сопоставительное изучение произведений, входящих в литературные ряды. Задача историко-литературного подхода – накопление наблюдений за основными литературными явлениями, позволяющее делать обобщения разного уровня и разного основания о самом литературном процессе и месте отдельных явлений в нем. Без историко-литературного подхода, рассматривающего каждое отдельное произведение в его неразрывной связи с другими произведениями и общим культурным фоном, невозможно было бы провести тематическую «стяжку» ольфакторных включений как материала для описания национального ольфактория в целом. Здесь для исследования особо ценными оказались современные взгляды на историю литературы как последовательную смену парадигм художественности (В. И. Тюпа).

Отметим, что мы учитывали в работе основные положения стадильности литературного развития, предложенные С. С. Аверинцевым [3], но в качестве непосредственной основы для осуществления хронологического подхода к материалу использовали концепцию В. И. Тюпы [410]. При этом в работе не детализируются данные подходы и не анализировались расхождения в идеях С. С. Аверинцева и В. И. Тюпы, поскольку в своей диссертации автор стремилась избежать излишней дискуссионности и теоретико-литературного крена, не столь принципиальных в осуществленном историко-литературном изучении ольфактория.

Необходимым методом также обеспечивающим методологические основания диссертационной работы стал структурно-семиотический подход, позволяющий рассматривать ольфакторий как элемент общей структуры произведения, возможность обнаружения внутренних закономерностей функционирования сегментов текста. Е. М. Мелетинский замечает: «Структурно-семиотический подход применим в меру относительной устойчивости во времени мифологических и поэтических структур. Следует заметить, однако, что результаты структурно-семиотического анализа отдельных стадильных срезов могут быть отчасти использованы и в интересах исторической поэтики посредством методически последовательного сопоставления поэтических систем» [267]. Таким образом, наблюдается принцип дополнительности в использовании этих методов.

Важной частью методологического оснащения исследования следует признать и метод моделирования. Не имеющий специального «приюта» в литературоведении, этот метод существен для обобщения полученных в ходе исследования наблюдений. На наш взгляд, отечественная традиция изучения ольфактория в словесности характеризуется излишней привязанностью к эмпирическому материалу, зависимостью от частных случаев вербализации запахов, недостаточным вниманием к общей роли и месту ольфактория в поэтике художественного текста и – шире – в национальной литературе

вообще. Метод моделирования в науке и философии широко обсуждался в середине прошлого столетия. Не вдаваясь в подробности этой дискуссии, отметим, что большинство исследователей, специально посвящавших свои труды проблеме научного моделирования, указывали на расплывчатость самого термина «модель».

Вслед за большинством отечественных методологов остановимся на определении В. Штофа, приведенном им в его монографии 1966 года: «Под моделью понимается такая мысленно представляемая или материально реализованная система, которая, отображая или воспроизводя объект исследования, способна замещать его так, что ее изучение дает нам новую информацию об этом объекте» [458, с. 17]. Такое объяснение метода моделирования позволяет нам использовать его как методику, инструментарий:

- «извлечения» из рассматриваемых текстов ольфакторной составляющей, чтобы рассматривать ее как относительно цельное и законченное явление;
- установления ключевых характеристик ольфактория по ряду оснований, имеющих четкий, теоретически взвешенный статус;
- транспонирования полученных характеристик в область моделирования, что позволит создать конкретные частные модели, соотносимые по основным своим описательным свойствам;
- выявления методом модельного наложения инвариантных черт модели ольфактория и зоны специфического, уникального в каждом отдельном случае.

Узкоспециальные процедуры исследования ольфактория русской прозы базировались на социологических, контент-аналитических принципах анализа текстов, а также технологиях фреймирования – выборке определенных аспектов текстов, придания им большей заметности и значимости в исследуемом массиве. Методика интерпретации текстов через фиксацию ольфакторных репрезентаций, начиная с древнерусской

литературы и заканчивая концом XIX века, была представлена следующими категориями анализа: автор, произведение/источник, контекст повествования (расширенная цитата из произведения), ольфакторные включения (ключевые образы и ключевые слова соответствующей направленности).

Базой анализа выступили, преимущественно качественные цифровые версии художественных текстов, что позволяло оптимизировать сбор первичной информации. Тексты, не имеющие цифровой версии, рассматривались «вручную». Поиск информации производился по основным корневым морфемам, связанным с тезаурусом обоняния и ольфактория. Однако каждый текст (помимо выборки по корневым морфемам) просматривался для обнаружения «косвенных» ольфакторных включений. При этом процент таких случайно обнаруженных включений незначителен, что позволяет говорить в пользу возможности автоматизации сбора информации в литературоведческих работах того типа, какой проводился нами. Далее следовала работа по «тематическим стяжкам» – исследованию содержательной стороны ольфакторных включений, их отнесению к той или иной тематической группе. В результате найденный материал был помещен в таблицы, представленные в Приложении диссертации. В ходе такой технической работы были обнаружены авторы-лидеры по ольфакторным включениям (о таком «лидерстве» возможно говорить только применительно к литературе 40-х годов XIX века и более позднего периода), именно они и стали «героями» отдельных глав диссертации (от Лермонтова до Толстого). По этим авторским художественным мирам и воссозданы были ольфакторные модели. Что касается литературы периода становления русской прозы, то можно говорить об элементах ольфактория в русской словесности отдельного периода, оттачиванию вариантов и инвариантов ольфакторной поэтики, создания той культурной основы, национальной традиции, что легла в основу отдельных ольфакторных моделей.

Статистическая обработка исследуемого материала (**872** источника, **2396** анализируемых фрагментов, содержащих ольфакторные включения,

2949 ключевых слов, связанных с тезаурусом обоняния и ольфактория) была направлена на выявление ольфакторной плотности текстов с учетом заданных показателей (общее количество текстов, количество текстов с ольфакторными фрагментами, общее количество фрагментов в исследуемом массиве, количество ключевых слов на каждый анализируемый фрагмент). В результате ольфакторная плотность текстов была выявлена как во временной динамике, так и в индивидуально-художественной репрезентации – сравнении авторских художественных миров.

Расчет ольфакторной плотности проводился по следующим показателям:

– **интенсивность выражения ольфакторной плотности по временному распределению**: соотношение присутствия или отсутствия ольфакторных включений в источниках каждого анализируемого периода.

Формула расчета:

$$I_t = \frac{S^+ - S^-}{S_{\text{общ}}}$$

где S^+ – количество источников с использованием ольфакторных сочетаний, S^- – количество источников, где данных сочетаний нет, $S_{\text{общ}}$ – общее количество источников. Оценка плотности производится по шкале от -1 до 1, где ключевые ранги имеют следующее обозначение:

-1 – ольфакторные сочетания не используются;

0 – ольфакторные сочетания присутствуют в половине источников

1 – ольфакторные сочетания используются постоянно.

– **интенсивность выражения ольфакторной плотности в индивидуально-художественной репрезентации**: соотношение присутствия или отсутствия ольфакторных включений в анализируемых источниках каждого конкретного автора. Расчет производится по той же формуле, что и для временного распределения.

– **устойчивость распределения ольфакторной плотности в индивидуально-художественной репрезентации**: сбалансированный или не

сбалансированный тип распределения ольфакторных включений по всему массиву исследуемых текстов;

Формула вычисления:

$$C = x_p - \bar{x}$$

где \bar{x} – среднее значение распределения ольфакторных сочетаний во всем массиве источников; x_p – значение разницы полярных показателей, которое рассчитывается как разница между количеством ольфакторных сочетаний в трех источниках с максимальными показателями и трёх источниках с минимальными показателями.

Положения, выносимые на защиту:

1. Ольфакторный сегмент поэтики занимает в литературном тексте место, пропорциональное месту обонятельных впечатлений в реальной культурной практике человечества. В тех случаях, где автор сознательно усиливает ольфакторный сегмент, это увеличение не выходит за рамки общей пропорции, что дает основания говорить об относительной количественной стабильности и общей периферийности ольфактория в поэтике русской прозы по отношению к другим полям поэтики. При всей относительной незначительности ольфакторного сегмента в общей художественной системе семантическое наполнение ольфактория может быть центральным смыслообразующим элементом поэтики. Это происходит в силу постоянного во все периоды развития литературы ольфакторного ядра отечественной словесности (устойчивого набора ольфакторного материала). Динамика ольфактория осуществляется в детализации ольфакторного репертуара и расширении возможностей ольфакторной поэтики как смыслообразующего элемента.

2. Основная функция ольфакторных фрагментов в художественном мире – отражение ключевых смысловых позиций и воссоздание ауры происходящего. С помощью ольфакторных характеристик автор выражает свою позицию, поскольку в отечественной прозе доклассического и

классического периодов редко встречаются нейтральные ольфакторные фрагменты; частотны именно негативные или явно позитивные упоминания запахов. Ольфакторные фрагменты становятся своеобразным «рефлектором» настроения и отношения автора, что позволяет говорить о маркированности экспликаций авторской позиции ольфакторными эпизодами.

3. Отечественный ольфакторий уходит корнями в первые упоминания ольфакторного характера, утвердившие в литературе ольфакторный инвариант (благоухание как нравственное добро и зловоние как нравственное зло). Упоминания благоухания хронологически предшествуют упоминаниям зловония, создавая особый культурный шлейф позитивного ольфактория, тяготеющего к теме сакральных смыслов и общему полю «благостности». Описание зловония исторически оказывается вторичным, созданным «от противного», что и определяет поэтику негативного прозаического ольфактория. Динамика отечественного ольфактория XIX века отражает имплицирование позитивной части ольфактория и актуализацию негативной поэтики запахов. Развитие ольфактория привело к закреплению традиционного ольфакторного репертуара, варьирование которого определяется особенностями каждой конкретной эпохи. При этом на каждом новом этапе развития проза отражает сохранение культурной памяти о ключевых ольфакторных темах, а новое наслаивается на сохраненный культурный пласт и вступает с ним в диалог и спор. Основным источником ольфакторной культурной памяти остается религиозное толкование ключевых полюсов запаха (зловоние и благоухание).

4. Ольфакторный инвариант в ходе развития литературы XIX века претерпевал двоякую деформацию: как со стороны содержания (разрыв с экспликацией религиозных смыслов), так и со стороны формы (удаление от биполярной модели и переход к ранжированию репрезентируемых впечатлений). Этот процесс отразился как в постоянном увеличении числа источников запаха, попадающих в литературные произведения, так и в усиливающейся утонченности описаний запахов в текстах, поиске новых

путей воссоздания ольфакторных впечатлений. Количественный рост литературы в XIX веке, общее увеличение «плотности» литературного ряда позволяют обнаружить такое явление, как «ольфакторная мода», когда определенные ольфакторные описания оказываются особенно частотными, чтобы через некоторое время уступить место иным ольфакторным впечатлениям, тоже переживающим пик моды на описание того или иного запаха. Русская проза аккумулирует художественные эффекты таких описаний, создавая основу для дальнейшего развития ольфактория.

5. Ольфакторий прозаического наследия авторов классического периода позволяет выявить особые варианты ольфакторной модели, системными признаками которой можно считать условия, в которых конструируется ольфакторий, ключевые темы ольфакторного репертуара (материал ольфактория) и арсенал художественных приемов, используемых в ольфакторных фрагментах (инструментарий ольфактория). Диалектика этих элементов позволяет дать характеристику каждого персонального ольфактория и проследить общую динамику, а также обнаружить ряд закономерностей:

– устойчивость присутствия в каждом авторском ольфактории связи с традицией, восходящей к истокам отечественной словесности: оппозиция «благовоние – зловоние»;

– расширение ольфактория, изменение самого понятия «предмета» (источника) запаха: воздействие прекрасных запахов на героя, романтическое переживание благовония и упоения ароматами у Лермонтова, внимание к предметному миру, источающему запахи, и сосредоточенность на их «коллекционировании» у Гоголя, обращение к ольфакторным впечатлениям как метафорам умственных состояний у Герцена, расширение ольфактория за счет наделения позитивными значениями нейтральных и повседневных запахов, маркировка их эмоциональной значимости у Григоровича;

– тенденция к преодолению ольфакторных эстетических запретов (ольфакторные решения Гоголя, превращающего игру с табу в художественный прием).

6. Во второй половине XIX века ольфакторий переживает поворот к деэстетизации: традиция связывать оценку запаха с вертикалью «благовоние – зловоние» (верх – низ, Бог – дьявол) уходит в подтекст, и на поверхности остается внимание к негативному воздействию запахов. Если у Гончарова описание ярких прекрасных запахов цветов, природы несет в себе тревожность, относится к прошлому, о котором герой только вспоминает, но хотя бы присутствует в тексте, то у Достоевского и Лескова главным становится именно ольфакторный пессимизм – зловоние окружает человека, источается им самим, и выход из этой зловонной ауры проблематичен. Расширение ольфактория происходит за счет усиления символической и художественной нагрузки (у Гончарова и Достоевского запах может выполнять функции героя, у Лескова – становится главной составляющей фона и превращается в среду обитания). Сама поэтика запахов получает свое дальнейшее развитие: ольфакторные впечатления сакрализуются, становятся основой философии и мировоззрения героя.

7. Особые черты ольфактория художественного мира Тургенева связаны с ориентацией на природные пространства как источники запаха, использованием принципа цельности (запахи не вычленены из ряда других сторон впечатления, не автономны), соединенностью с осязанием, ощущением тепла – прохлады. При переходе в мир людей, запахи перестают «скрываться», а превращаются в своеобразную репрезентацию персонажей. При этом появляется такая важная характеристика, как интенсивность запаха. При выражении авторской позиции мир запахов дан «во вне» человека, не так важен реальный запах окружающего мира, важна способность героя этот запах «считывать». Данный подход делает ольфакторий Тургенева отвлеченным от «магистрального» пути отечественной словесности: здесь

нет речи о дальнейшем расширении описаний самих источников запахов, внимание сконцентрировано на описании воспринимающего сознания.

8. В творчестве Салтыкова-Щедрина основное условие построения ольфактория – связь с традицией, задающей вертикаль «верха» и «низа», – неявно, как и у других авторов второй половины XIX века. Вертикальная оценка подразумевается как очевидная, и ее позитивный полюс оказывается имплицитным (зловоние пронизывает мир, но память о благом сохраняется в самой негативной оценке зловония). Все позитивное в ольфактории дается условно, не детализируется; негативное, напротив, становится предметом художественного анализа. Устойчивые формы ольфакторного материала трансформируются, видоизменяются, и расширение ольфактория идет за счет переозначивания смыслов, а не поиска новых источников запаха.

9. Ольфакторий художественного мира Льва Толстого имеет внутреннюю динамику – от оптимистичного и крайне субъективного восприятия запахов окружающего мира в ранних повестях к изображению не зависящей от воспринимающего сознания ольфакторной действительности. Мир запахов физиологичен и натуралистичен (концентрация на негативных запахах, сдержанность в описании позитивных ольфакторных впечатлений). Обоняние «просыпается», когда запахи внешнего мира тесно связаны с деятельностью человека (например, сельский труд, личное переживание природных явлений, оценка запаха персонажем). «Субъектный» принцип (вычленения и оценки запаха конкретным персонажем, находящимся в конкретном состоянии) сочетается с принципом «всеобщности», распространенности запаха. При этом в большинстве случаев негативные запахи всеобщы, а позитивное «извлекается» героем. И здесь обнаруживается тот же пересмотр «вертикали» в модели ольфактория, задание собственных оценок, выстраивающих новые ценностные отношения внутри ольфактория. Таким образом, ольфакторная модель прозаического наследия Толстого являет собой завершающую фазу динамики отечественного классического ольфактория.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Изложение основных положений работы осуществлено в 61 публикации (общим объемом 54, 2 п. л.): 15 из них в рецензируемых научных журналах, определенных ВАК МОиН РФ, двух авторских и одной коллективной монографиях.

Основные положения и результаты были представлены в виде научных докладов, прочитанных на конференциях разных уровней в Челябинске, Бердянске (Украина), Гродно (Беларусь), Екатеринбурге, Москве, Нижнем Новгороде, Самаре, Санкт-Петербурге, Перми. Научные выводы, полученные в ходе работы, обсуждались на таких *международных научных конференциях* как «Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики» (Гродно, 2002); «Пространственно-временные модели художественного текста. (Самара, 2003); «Языки профессиональной коммуникации» (Челябинск, 2003, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015); «Язык. Культура. Коммуникация» (Челябинск, 2004); XIV съезд англистов «Компаративистика: современная теория и практика» (Самара, 2004); «Речевая агрессия в современной культуре» (Челябинск, 2005), «Авторское книготорчество в поэзии» (Омск, 2008); «Коды русской классики: «Дом», «домашнее» как смысл, ценность и код» (Самара, 2009 года); «Литературный текст XX века: проблемы поэтики» (Челябинск, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013); «Провинциальный мегаполис в современном информационном обществе» (Челябинск, 2010); «Синергетическая лингвистика vs Лингвистическая синергетика» (Пермь, 2010); «Горизонты цивилизации» (Аркаим, 2010); «Итоги литературного года – итоги десятилетия: язык – литература – общество» (Москва, 2010); «Лермонтовские чтения» (Пятигорск, 2011); «Актуальні проблеми слов'янської філології» (Украина, Бердянск, 2011); «Массовая зарубежная литература: инокультурный текст в рецептивном аспекте» (Екатеринбург, 2012); «Модернизация России: информационный, экономический, политический, социокультурный аспекты» (Москва, 2012); «Грехнёвские чтения:

литературное произведение в системе контекстов» (Нижний Новгород, 2012); XLI международная филологическая конференция (Санкт-Петербург, 2012); «Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты» (Забайкальский государственный университет, 2012); Шестые Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры в начале XXI столетия» (Челябинск, 2013); «Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» (Москва, 2013); VI Международная научно-практическая конференция «Наука и современность» (Уфа, 2015) 4 апреля 2015 г.; *всероссийских научных конференциях* «Научное наследие А. Н. Леонтьева и развитие современной психологии» (Челябинск, 2003); всероссийская научная конференция с международным участием «Жизнь провинции» (Нижний Новгород, 2012); *региональной научной конференции – ежегодная научная конференция-рафтинг молодых преподавателей и аспирантов Челябинского государственного университета* («Медисреда-2009», «Медиасреда-2010», «Медиасреда-2011», «Медиасреда-2012»).

Достоверность результатов подтверждается их использованием в практической деятельности соискателя: апробации основных идей и подходов в рамках преподавания профильных дисциплин на кафедре «Русского языка и литературы» Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет)».

Структура диссертационного исследования. Диссертация состоит из введения, шести глав, заключения, списка литературы (490 наименований) и приложений (15 таблиц). Общий объем диссертации составляет 509 страниц.

ГЛАВА I. ЭВОЛЮЦИЯ ОЛЬФАКТОРНОЙ ПОЭТИКИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

1.1. Разграничение ольфактория прозаического и поэтического

Разграничение поэтики запахов в прозаическом и поэтическом текстах несколько затруднено тем, что сами понятия «прозы» и «поэзии» чрезвычайно размыты, как бы странно это ни звучало. В словарной статье М. М. Гиршмана «Проза» словаря актуальных терминов и понятий «Поэтика», выпущенного под редакцией Н. Д. Тamarченко, ключевое отличие прозы от стиха формулируется так: «Ритмическое многообразие, разноязычие и разноречие соотносятся с еще одной отличительной особенностью художественной прозы сравнительно со стихом – переносом центра тяжести с высказываемого в слове субъективного состояния на изображаемую словом и в слове действительность в ее объективной и субъективной многоплановости» [393, с.190]. Из этой позиции можно вывести интересующую нас разницу *условий* вербализации ощущений в прозе и стихе. Если в поэзии упор делается на восприятие, то в прозе – на отражение действительности.

Теперь логично было бы объяснить, что именно подлежит вербализации в тексте, когда речь идет об одорическом компоненте. Теоретически значимо, что семантическая возможность реализации концепта «запах» в русском языке исчерпывается тремя глаголами – «потребления запаха» (который может быть активным – «нюхать» и пассивным – «обонять») и собственно «производства» запаха как такового – «пахнуть» [309]. Так задается строгая трехсегментная формула *отношения* к запаху в тексте (можно использовать и принцип точки зрения – в каком сегменте находится описание, является ли оно описанием субъектных действий, либо пассивно-объектным фиксированием *воздействия* запаха).

Если обратиться к различиям поэзии и прозы по этому основанию, то обнаружим преимущественное внимание поэзии к пассивно-объектной форме. Фиксирование субъективного состояния предполагает погружение в переживания, спровоцированные запахом, который, по словам Н. С. Павловой, может «струиться, литься, обдавать» и т. п. [309]. При этом поэзия принципиально внимательна не к характеристикам запаха как таковым, но к ассоциативному полю пассивного *объекта*, воспринимающего запах. Фактически здесь субъект лирического высказывания выступает *воспринимающей инстанцией* по отношению к активно заполняющему пространство его духовного мира запаху. Очевидно, что родовое свойство поэзии *переозначивать* смыслы слов работает на расширение самих возможностей вербализации запаха с помощью неисчислимого множества ассоциаций и, по словам Р. Якобсона, эквивалентностей. А. Г. Степанов замечает: «В условиях «единства и тесноты стихового ряда» (Ю. Н. Тынянов) язык вынужден «изворачиваться, напрягать все свои запасные силы... использовать необычные слова и обороты» (М. Л. Гаспаров). С одной стороны, «нет ничего в стихе, чего не было бы в языке» (Л. И. Тимофеев), с другой, – «в языке нет самого явления стиха» (Б. В. Томашевский). Отсюда впечатление, что «слово в стихе значит больше, чем оно значит» (О. И. Федотов)» [328, с.251]. Поэзия, таким образом, самими своими конституционными признаками обеспечивает *ревербализацию* запаха в тексте.

Остановимся на этой позиции подробнее. Принцип осложнения и умножения смыслов за счет ритмических соответствий, который создается за счет ритма «коридора повторов», обеспечивает возможность заведомо осложненного изображения впечатлений и ощущений *обоняющего* субъекта.

Проза с ее неартикуляционным чтением, «скольжением» по словам, по выражению Б. В. Томашевского, создает условие для наррации одорических впечатлений, их процессуальности, где на первый план выходит субъект активный, потребляющий запах *произвольно*, другими словами, не столько

обоняющий, сколько именно нюхающий. В классическом примере из романа Марселя Пруста процесс принюхивания становится триггером перехода героя в состояние воспоминания, которое и организует прозаический текст. Здесь точное и *упрощенное*, приближенное к нехудожественному описание запаха оказывается значимым, поскольку возникает необходимость вербализации точки перехода от нюхания к воспоминанию. Отметим, что в определенном смысле само описание запаха может быть подменено ассоциативным *следствием* принюхивания (такова художественная логика рассказа И. А. Бунина «Антоновские яблоки»).

Еще одной важной позицией различения прозаической и поэтической поэтики запахов следует признать оппозицию ольфакторного ощущения и ольфакторного ориентира. Первая часть оппозиции характеризует процесс вербализации одорических впечатлений в поэтическом тексте. Лирика изначально ориентирована на субъективное переживание действительности, а не на ее объективно-имперсональное упорядочивание, тогда как проза (тоже изначально) тяготеет именно к классифицированию объектов окружающего мира, их точному означиванию и помещению в размеченные когнитивные структуры, задача которых – прояснение и укрепление так называемой наивной картины мира (правильнее было бы называть ее «нативной», врожденной, априорной, не связанной с интериоризацией дополнительного «чужого» знания о мире). Н. Б. Мечковская заявляет: «Язык заключает в себе самую простую, элементарную картину мира; религия – самую сложную, при этом в содержание религии входят компоненты разной психической природы (чувственно-наглядной, логической, эмоциональной, интуитивной, трансцендентной). Язык выступает как предпосылка и универсальная форма, оболочка всех других форм общественного сознания; религия – как универсальное содержание, исторически первый источник, из которого развилось все последующее содержание общественного сознания. Можно сказать, что язык – это универсальное *средство*, техника общения; религия – это универсальные *смыслы*, транслируемые в общении, *заветные*

смыслы, самые важные для человека и общества» [269, с.6]. В этом высказывании противопоставление языка как «пластилина», из которого «слеплена» смысловая сторона сознания, представляется не совсем точной. Правильнее было бы рассуждать о предзаданной заложенности в языке ментальных обобщений, и тогда религия из формулы Н. Б. Мечковской могла бы быть трансформирована в любую форму *опосредованного, рефлексивного* знания и понимания. Наивная картина мира, формируемая на уровне освоения языка, несомненно, *прозаична* по своей сути (даже если в ее формировании значительное место занимает, например, фольклорная поэзия). Прозаичность и выражается в сущностном упорядочении объектов мира. Поэзия же в таком случае как раз и будет выступать системой осложнения и умножения наивных / нативных смыслов и элементов картины мира. Применительно к миру запахов это рассуждение может выглядеть так: проза работает с ольфакторными ориентирами, располагая их в горизонтальных осях, наполняя ими мир и создавая особую многоуровневую навигацию среди этих ориентиров. Что же касается поэзии, то она вербализует ольфакторные ощущения, во многом весьма произвольно связанные с ольфакторными ориентирами, их вызывающими.

В то же время, разумеется, было бы неправомерно «разводить» прозу и поэзию «по разные стороны баррикад» ольфактория. Несомненно, что художественная проза, «вырастая» из развитой поэтической традиции и эксплуатируя ее, оказывается «сколком» поэтического мирочувствования. Но тем не менее невозможно «спутать» стих, имитирующий прозаический текст, и прозу, нарочито оформленную как стихи [302]. Еще одним «различителем» прозаического и поэтического освоения ольфакторного пространства можно считать реализацию телесного.

Проза, играющая на границах поэтического (высокого, того, чего нет в языке, по выражению Б. В. Томашевского) и обыденной речи, ежедневной коммуникации, несомненно, тяготеет к переозначиванию телесного, к его помещению в пространство художественного текста по законам эстетики при

одновременной апелляции к реальности, осязаемости, «трехмерности» телесности.

Поэзия, несомненно, использующая в своей операциональности те же референции к реальности, сублимирует телесное, возвышает его над его собственной «прагматикой». Это уже процесс не переозначивания, а назначения телесному иных, не-телесных значений, причем процесс этот откровенен, выставлен напоказ. Н. А. Рогачева формулирует эту идею применительно к творчеству И. Анненского следующим образом: «Запахи (а не риторические ароматы) принадлежат к тому глубинному слою восприятия, где сливаются «я» и «не-я», субъективное и объективное, реальное и фантастическое» [353, с.121]. Запахи, прочно связанные со сферой телесного, оказываются в поэзии именно знаками метафизических состояний, обобщений, становятся символами «иных сфер». В прозе запах тела вербализуется именно как антропознак, маркер индивидуальной физиологичности и одновременно характеристика «социального тела». Это характерно для разных периодов словесности и вполне может рассматриваться как инвариант.

Важно, что эти принципы должны приниматься в расчет как «нулевая точка» шкалы, позволяющая анализировать конкретные тексты в категориях отклонения. Репрезентация запахов в поэзии и прозе принципиально различна, хотя многообразие художественных практик позволит нам найти исключения для каждой конкретной позиции.

1.2. Запахи в древнерусской прозе

С историко-литературной точки зрения, период, именуемый древнерусской словесностью, не однороден. Если обратиться к известной работе А. С. Демина [107], продолжающего и развивающего концепцию Д. С. Лихачева, то обнаружим здесь три более или менее ярко выраженных этапа развития словесности: период литературной архаики (XI – начало XIII

века), традиционализма (XIII – середина XVI века) и новаторства (XVII – первая треть XVIII века). Но если применить к этому периоду теорию парадигм художественности В. И. Тюпы, то перед нами период рефлексивного традиционализма, переживающий основные стадии своего развития – изживания форм дорефлексивного традиционализма эпохи фольклора и мифа; расцвета собственных имманентных форм, когда традиционализм (выражаемый в так называемом этикете трафаретных формул, по Д. С. Лихачеву) оттачивается и неизбежно трансформируется под напором собственно авторской интенции; наконец, переходного периода от рефлексивного традиционализма к следующей парадигме эстетического креативизма.

Однако для целей нашего исследования будет уместнее рассматривать весь корпус текстов, традиционно относимых к этому периоду, в одном разделе. Это связано как с небольшим объемом обнаруженного нами ольфакторного материала, так и с относительным единством литературы этого периода, ее доминантной связанностью с религиозным мышлением.

Как известно, корпус древнерусской литературы представлен огромным массивом текстов. В 2006–2011 годах ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) получил возможность создания полноценной электронной «Библиотеки литературы Древней Руси» [33]. Это публикация двенадцати томов, выпущенных в 1997–2003 годах, где, по словам составителей, опубликовано практически все литературное наследие того времени: «Благодаря своему объему, строгим принципам издания древнерусских текстов, параллельному переводу, комментариям «Библиотека литературы Древней Руси» делает доступным в надежной форме практически все богатство древнерусской литературы» [33]. Отметим, что для наших целей мы в основном обращались к переводу текстов на современный русский язык (каждый текст в Библиотеке доступен и в оригинале, и с параллельным переводом).

Д. С. Лихачев заключил свою новаторскую книгу «Поэтика древнерусской литературы» разделом «Зачем изучать поэтику древнерусской

литературы?»). Ему было важно указать, что современность может быть понята только сквозь призму своих истоков: «Понять и оценить значение литературы наших дней мы можем только в масштабах всего тысячелетнего развития русской литературы... нет оснований сомневаться и в том, что изучение древности должно вестись в интересах современности» [242, с.654].

Именно поэтому принципиально подробно представить ольфакторий древнерусской словесности. Это поможет в решении главной задачи – в моделировании ольфактория применительно к словесности вообще.

Всего в состав 12-томника «Библиотеки древнерусской литературы» вошло 220 самостоятельных текстов, датируемых XI–XVII веками. В 137 из них нет никаких упоминаний о мире запахов и обонянии. В тома 13–16, посвященные литературе XVI–XVII веков, не имеющие электронной версии, вошло еще 128 произведений. До XVI века количество «неольфакторных» текстов и текстов с ольфакторными включениями распределено хронологически примерно равномерно. Затем наблюдается резкое увеличение числа текстов, где нет никаких упоминаний о запахах, число ольфакторных включений уменьшается. Также можно усматривать прямую зависимость между жанрами и ольфакторием: в исторических повествованиях, приближенных к летописи и хронографу, ольфакторность не выражена, сведена к минимуму или отсутствует совсем. Между тем тексты, жанры которых обозначаются как «повесть» или «житие», оказываются более открыты миру запахов. Во всем корпусе анализируемых нами текстов (221 источник) были обнаружены 160 самостоятельных ольфакторных фрагмента (Приложение №1, таблица №1.1.), которые и анализируются в этом разделе работы. Опираясь на приведенные нами формулы расчета ольфакторной плотности периода, показатель интенсивности выражения ольфакторной плотности составил -0,22.

С точки зрения развития самой жанровой системы, эти соответствия вполне ожидаемы. Однако отметим, что, по мнению Д. С. Лихачева, большое значение древнерусские писатели уделяли «предуготовлению» читателя к

чению. Для средневекового читателя было важно «на берегу» знать, куда поведет его автор. Поэтому многие произведения древнерусской литературы имеют такие развернутые названия, ориентирующие читателя в самой атмосферности текста, как, например, «повесть умильна» или «повесть страшна» [242, с. 332-337]. Это важно и для исследования ольфакторной составляющей, ее места в общем ряду «литературности» этих произведений. Но еще важнее посмотреть на *становление* ольфактория отечественной словесности.

Прежде чем говорить о средневековой ольфактории, нужно понимать, какое отношение к запаху было общепринятым. В книге О. А. Проскурина «Поэзия Пушкина, или Подвижный полимпсест» в главе «Чем пахнут червонцы?» приводится следующее развернутое высказывание, связанное с ранним ольфакториумом: «Для средневекового сознания была характерна убежденность в том, что благоухание – атрибут святости. Собственно, отождествление благоухания и сакральности – свойство многих мировых религий. Однако в христианстве это отождествление приобретает особое значение. Во 2-м Послании коринфянам Апостола Павла благоухание предстает ключевой метафорой истинной веры: «...но благодарение Богу, Который всегда дает нам торжествовать во Христе и благоухание познания о Себе распространяет нами во всяком месте. Ибо мы Христово благоухание Богу в спасаемых и в погибающих: для одних запах смертоносный на смерть, а для других запах живительный на жизнь» (2 Кор. 2. 14–16). Многие святые и подвижники (как бы реализуя метафору Апостола Павла) начинают благоухать при жизни: свидетельствами такого рода полны памятники средневековой агиографии. Так, Св. Лидвина Шиедамская источала запах, состоявший из семи компонентов: корицы, садовых цветов, имбиря, гвоздики, лилии, розы и фиалки. Тела умерших праведников не разлагаются, а, наоборот, – приобретают новые ароматы: «благоухание святости» Св. Терезы Авильской, при жизни воплощенное в запахе лилии и фиалкового корня (*orris*), по смерти дополняется запахом фиалки и жасмина. Самое

представление о Рае и о вечном блаженстве праведных связывается с благоуханием вечно цветущего сада. Это особенно наглядно отразилось в средневековой литературе «видений», в свидетельствах праведников, сподобившихся при жизни лицезреть Рай. Григорий Турский описывал Рай как «поля, от которых непрестанно восходит необычайное благоухание». Св. Максим обонял «невыразимо сладостный запах, источаемый наипрекраснейшими весенними цветами». Райские ароматы утоляли голод и жажду Св. Савы. В дуальном средневековом мышлении богоотверженность предполагает не только отсутствие благоухания, но и приобретение дурного запаха. Поэтому источающими чудовищное зловоние представляются все inferнальные силы: смердит сатана, смердят бесы и смердит самый ад. Это подтверждается очевидцами: «ядовитый запах» и «ужасное зловоние» специально отмечают Св. Терезой и Св. Вероникой, которым были явлены видения ада и посмертных мук грешников» [333, с.368-369].

В этом наблюдении мы можем отметить важный момент: «предзаданность» ольфакторной оценочной шкалы, «приспособление» запаха к целям указания на святость и, наоборот, богоотверженность.

В первом произведении русской литературы, каковым считается «Слово о законе и благодати митрополита Киевского Илариона» (датируется между 1037 и 1050 годами), мы сразу встречаем ольфакторное включение: *«Како върова? Како разгорѣся въ любовь Христову? Како въселися въ тя разумъ выше разума земныхъ мудрець, еже Невидимаго възлюбити и о небесныхъ подвигнутися? Како възиска Христа, како предася ему? Повъждь намъ, рабомъ твоимъ, повъждь, учителю нашъ! Откуда ти припахну воня Святааго Духа? Откуда испи памяти будущая жизни сладкую чашу? Откуда въкуси и видѣ, «яко блазь Господь?»»* [33, т.1]. Это первый отечественный ольфакторный образ, и его суть – метафора веры, той самой благодати, о которой повествует автор. Так задается важнейшая для дальнейшего становления древнерусского ольфактория идея: Дух Святой получает «человеческое» измерение в виде дуновения, благоуханного веяния,

которое имеет неявный, невидимый источник, а человек, вдыхающий этот запах, оказывается «сподоблен» этому счастью. Он пассивен в этом событии. Позитивная сторона ольфактория напрямую связана с благодатью, божественным началом. С другой стороны, сам выбор метафорического решения (вера как снизошедшее на человека невесть откуда благоухание) для нас принципиально значим: запах рассматривается как лучшее объяснение неясности и всеохватности Святого Духа, его присутствия, разлитости в воздухе, которым дышит человек, приобщающийся к этому благу. Обратим внимание и на соседство густаторной метафоры («сладостная чаша») в этом эмоциональном пассаже. Автор не ограничился метафорой вкушения как приобщения к Святому Духу, ему показалось значимым обратиться и к ольфакторной метафорике.

Прямое цитирование этой метафоры находим в «Похвальном Слове» инока Фомы (XV век): «Никомидѣйский же митрополить Макарей рече: «Брате Висарионе, и аще и нѣсть здѣ самого великаго князя Бориса, и с кымъ бы намъ побесѣдовати о его мужествѣ и смысле, и мы въспросимъ посла великаго князя Бориса». И рече: *«Повижь нам, Фома, после великаго самодержавнаго, откуда се припахну благоухание на великаго князя Бориса, и откуда сий испи памяти жизнь сладкую чашу, и толикии труды показа, и ихъже инъ никтоже показа в Руси»* [33, т.7]. Так создается преемственность ольфакторной образности и закрепление метафоры в литературном пространстве.

Говоря о сути метафорического искусства древнерусской литературы, Д. С. Лихачев отмечает подчиненность метафоры задачам символики. В художественном смысле это выражается, в первую очередь в отказе от поиска переносов по сходству, подмене их «интеллектуальным» толкованием: «Наконец – и это может быть самое важное для литературоведа, – средневековый символизм часто подменяет метафору символом. То, что мы принимаем за метафору, во многих случаях оказывается скрытым символом, рожденным поисками тайных соответствий

мира материального и «духовного». Опираясь по преимуществу на богословские учения или на донаучные системы представлений о мире, символы вносили в литературу сильную струю абстрактности и по самому существу своему были прямо противоположны основным художественным тропам – метафоре, метонимии, сравнению и т. д., – основанным на уподоблении, на метко схваченном сходстве или четком выделении: главного, на реально наблюдаемом, на живом и непосредственном восприятии мира. В противоположность метафоре, сравнению, метонимии символы были вызваны к жизни по преимуществу абстрагирующей идеалистической богословской мыслью. Реальное миропонимание вытеснено в них богословской абстракцией, искусство – теологической ученостью» [242, с.441].

Применительно к ольфактории это значит, что обонятельное пространство выступает лишь *соответствием* теологической идее «благого духа» и «злого духа» (благовоние и зловоние соответственно). Наиболее ожидаемыми знаками материального мира в литературе становятся запах разлагающегося трупа (как знак несправедности человека) и церковные благовония как знак богоугодности. Позитивный ольфакторий при этом (как показывает и первое упоминание запаха в русской словесности) представляет собой *перенос* божественного благоухания в сферу материального (поиск таких предметов, что источали бы благовонный, богоугодный запах, воскуриваемый к небу как знак уважения и преклонения перед Богом, стремление смертных сделать для Бога что-либо приятное).

Андрей Лесовиченко и Себасьян Ликан, рассуждая в своей работе «Христианская одорология» о сути запахов, применяемых во время богослужения в православной церкви, замечают, что символическое значение этой части изучено недостаточно. Между тем, по мнению авторов, «во все времена воздух церкви был специфической красотой служения. Благовония, пройдя путь от Ветхого до нового Завета, не потеряли своей важнейшей роли в духовной жизни мира. Благоухание ладана пропитывает всё, что его

окружает: стены, святыни, одеяния священников. Благоухание как бы впитывается в псалмодию и молитву. В этом проявляются слова: «Я всё и во всё». Благоухание – это состояние небесного. Особенно это видно в ритуале каждения» [238, с.7].

Уже в «Повести временных лет» (датируемой примерно тем же периодом) мы видим расширение основной параллели: *«Принесется на жерътву Богови, въ воню благоухания, жерътва словесная, и прия вгньць, вшед в небесныя обители, и узръ желаемаго брата своего, и радовашеся с нимъ неизреченною радостью, юже улучиста братолюбьемъ своимъ. «Се коль добро и коль красно еже жити братома вкупь!»»* [33, т.1]. Здесь мы видим перенос ольфакторной темы на само действие. *«Паче же ревноваше великому Федосью житьемъ и нравомъ, и въздержаньемъ ревнуя и послѣдствуя обычаю его, и прѣходя от дѣла в дѣло уншее, обычныя молбы Богу уздая и воню благоуханья принося, кадѣло молитвенное, темьянь благоуханный»* [33, т.1]. Получается, что любая жертва Богу – это воскурение фимиама, благовоние в честь Него. Так задается философская основа ольфактория: *благой* запах может обозначать присутствие божественного начала, причем присутствие это нечувствительно к *реальному* источнику запаха. Само благоухание есть знак наличия божественного, его разлитости в окружающем пространстве, воспринимаемом людьми физически. (Эта тема почти буквально повторяется и в «Сказании о Борисе и Глебе»: *«И былапринесена жертва Господу чистая и благоуханная, и поднялся в небесныя обители кГосподу, и свиделся с любимым братом, и восприняли оба венец небесный, ккоторому стремились, и возрадовались радостью великой и неизреченной, которуюполучили»* [33, т.1]).

Типичный пример – рассказ в той же «Повести временных лет» о перенесении мощей святых Бориса и Глеба. Когда деревянный гроб Бориса открыли в церкви, *«...И принесетсяжертва чиста Господеви и благовонья, и възиде въ небесныя обители къ Господу,и узръ желаемааго си брата и въсприаста вгньца небесныя егоже ивъжелѣста, и въздрадовастася*

*радостью великою неиздреченною, юже и улучиста» [33, т.1]. Синестетический перенос здесь не случаен (упоминание о людях, *видевших* запах, благоухание, *наполнившее* церковь, *«исполнися церкви благоухания, вонь благи; видивше се, прославиша Бога» [33, т.1]*). Это говорит об отношении к ольфакторным явлениям с точки зрения более развитых органов восприятия – в частности, зрения. Как уже отмечалось в обзоре научных исследований по проблеме, сам ольфакторный вокабуляр в языке ограничен, и синестетические переносы призваны восполнить этот недостаток, являются одним из способов вербализации запахов. В то же время несомненно, что приравнивание видений к ощущению запаха (неслучайно в этом повествовании митрополит, который не верил в святость Бориса и Глеба, в ужасе простирается ниц перед благоуханными мощами Бориса, как если бы он *увидел* знамение Божье) укрепляет мысль Д. С. Лихачева об интеллектуализации художественного в таких эпизодах, придания им особого теологического, символического звучания. В «Сказании о Борисе и Глебе» эта ольфакторная тема выглядит так: *«Се же пречюдно бысть и дивно и памяти достойно; како и колико лѣтъ лежавъ тѣло святаго, то же не врежено пребысть, ни отъ коегоже плоть оядьца, ни бѣаше почрънѣло, яко же обычай имуть телеса мъртвыхъ, нѣ свѣтъло и красьно и цѣло иблагу воню имущю. Тако Богу съхранивъшию своего страстотърпца тѣло» [33, т.1].* Тема сохранения тела целым (неизменным) сопровождается и темой перемены, произошедшей с телом после смерти: оно начало благоухать. Это единственная деталь, *зримо* показывающая присутствие Божье, единственная перемена – Глеб оставался после смерти таким же, каким был при жизни, но тело его стало источником благоухания. Так ольфакторная деталь начинает выполнять функции символической трансформации и выхода к высшим смыслам происходящего посредством логического восприятия этого сообщения: источник благоухания – незримое божество, если тело Глеба – источник благоухания, то сам он – божество.*

Но ольфакторий, только начинавший складываться в ранних художественных текстах отечественной словесности, получал четкое обоснование, свое исключительное место в общем «хоре» художественных элементов. В «Повести временных лет» встречается настойчивая ольфакторная амплификация: *«Паче же ревноваше великому Федосью[462] житъемь и нравомь, и въздержаньемь ревнуя и послѣдствуя обычаю его, и прѣходя от дѣла в дѣло уншее, обычныя молбы Богу уздая и воню благоуханья принося, кадѣло молитвеное, темьянь благоуханьный»* [33, т.1]. Переход от одного хорошего дела к еще лучшему («прѣходя от дѣла в дѣло уншее») сопровождается прямой иллюстрацией: молитва, затем принесение благоуханий, кажение, воскурение благовоний. Все эти позиции выглядят как поэтическое усиление темы благоухания. Автор как будто растерян в подборе слов, демонстрирующих особую богоугодность действий святого отца. Перечень источников благоухания здесь, думается, вовсе не является «бытовой зарисовкой». Это именно «истовое» обозначение интенсивности молитвы, а не просто указание на обрядовые элементы.

Чрезвычайно значимые наблюдения дает нам и переводная древнерусская литература самого раннего периода. Казалось бы, перевод суть лишь переложение с одного языка на другой. Но, как замечает и Д. С. Лихачев, переводная литература обладает своим особым самостоятельным значением: «Переводилось не то, что являлось первоклассным, а то, что порой оказывалось второстепенным, что для своего времени было на Западе уже «вчерашним днем», но что в той или иной степени соответствовало внутренней, в основе своей средневековой, структуре древнерусской литературы» [242, с.272]. Переводы, зачастую переделанные переводчиками, приспособленные к задачам того времени, а затем многократно переписываемые, прочно входили в общий корпус отечественной словесности. Интересно, что большинство переводных произведений лишены ольфакторных вкраплений. В переводе Изборника 1073 года есть такой любопытный фрагмент: *«Качьство есть въсущьяная*

сила, рекъше о родѣхъ убо съставная различья, рекъше словесное, смъртьное, бесъмъртье и прокая. О бесплътныхъ же словесныхъ — разумное, самовластное, присношъстное. О тѣлесехъ же — тварь, рекъше бѣлота, чрънота, русость и такая; и видъ, рекъше обьло, право, прѣведено, на четвърти и подобная си. И пакы: мокрота, сухота, теплота, студено, мякота, жестокое, рѣдко, чястое. И глѣни, рекъше гнѣвное, сладкое, бридкое и подобная. Качество убо есть, по нему же кази друзии наричуться съ имене, якоже приемлюште отъ него: отъ мудрости бо мудръ наричеться, якоже имы мудрость, и тепль иже имать топлоту» [33, т.2]. В этом логическом размышлении, цель которого — дать предельно внятное определение абстрактному понятию «качество», присутствует отсылка к трем из пяти основных органов чувств: зрению, осязанию и вкусу. «Ненужными» оказываются слух и обоняние (нюх) — наиболее, возможно, приближенные к «чутью», животным качествам.

Этот перевод показывает (возможно) и незначимость ольфактория в переводимых источниках. Впрочем, специального исследования этого вопроса в нашей работе мы не предпринимали. Отметим лишь, что из 17 текстов, собранных в томе ранних переводных текстов «Библиотеки...», только в семи встретились ольфакторные включения. Часть из них представляет собой вполне традиционное и рассмотренное выше указание на благоухание мощей святых людей как синекдоху Божьего присутствия в мире: «И дошедыше, начаша копати, поюще. *Тъгда же бысть **воня велия, яко кандиль многъ***. И по семь явишася святыя мощи, яже вземше с великою чьстью и славою» [33, т.2] («Житие Константина-Кирилла»); ««Въведи челоуѣка Божиа въ церковь мою, яко достоинъ есть царства небесьнаго, яко *миро бо добровоня молитва его есть* и якоже вѣнецъ на главѣ цесареви, тако почиваетъ Духъ Святыи на немъ»; «*Божиею благодѣтию искыпѣ исковъчега ему **миро благыя воня***. И сему чюдеси бывъшу, вси недужнии събърашася, и, възимающе, мазахуся, и исцѣлеваху» [33, т.2] («Житие Алексия, человека Божьего»).

Однако в других текстах мы встречаем настоящие ольфакторные «поля». Отметим, что во многом именно изысканная фантазия авторов оригинальных текстов была причиной внимания как переводчиков, так и переписчиков сделанных переводов. Не углубляясь в тему отклонения переводов от оригинала, посмотрим, как формировался русскоязычный ольфакторий на такой благоприятной почве.

В «Повести о Варлааме и Иоасафе», известной более чем на 30 языках, приводится притча о благоразумном царе, который объясняет свой экстраординарный в глазах приближенных поступок (он обнимал и целовал встретившихся на пути его золотой колесницы нищих) с помощью ольфакторного примера: «Повелѣ же царь створити ковчеги четыре от древа, два же обложи златомъ и костѣ *мертвыя смердяща* вложить в ня, златыми же гвозды загвозди а. Другою же двою помазавъ смолою и попелом и наполни а камыкъ честных и бисерь многоцѣнныхихъ, *всѣхъ вонь благоуханных исполнивъ*» [33, т.2]. Вельможи выбирают золотые сундуки. И тогда царь велит вскрыть ковчеги: «И повелѣ царь отврѣсти златаа ковчега. Отверзенома же ковчегома, *злый смрадъ повѣа из нею и некраснаа видѣна бысть видѣ*. Рече убо царь:: “Се образъ есть въ светлыя и славныя оболченнымъ, много славою и силою гордящимся, и вънутрь суть мертве *смердящаа кости* и злыхихъ дель исполнь”. Затем повелел открыть ковчеги, покрытые смолою и дегтем. «Таче повелѣ отверсти осмолена и бекомъ помазана. Сима же отверзенома сущимъ ту вся възвеселиста о лежащихъ в нею свѣтлости, *и благоухание изиде от нею*» [33, т.2].

Как видим, собственно зримых предметов, помещенных в ковчеги, было достаточно для преподнесения урока вельможам. Однако добавление запаха (смердящих костей и благовонных драгоценностей) делает урок более убедительным, ярким, приближает его к наказанию. С другой стороны, сопоставление, сделанное мудрым царем в назидание вельможам, демонстрирует «учительный» характер предлагаемой метафоры: собственно, автор этой загадки сам и полностью разгадывает ее. Обонятельный удар,

полученный «воспитываемыми», носит вспомогательный характер, а для читателя описание этого воздействия становится дополнительным указанием на присутствие «злого» и «благого».

Особой популярностью пользовалась повесть об Андрее Цареградском («Житие Андрея Юродивого»), имеется более 200 русских списков этой повести, что заставляет рассматривать ее как текст, прочно вошедший в древнерусский читательский обиход. На фоне всей древнерусской литературы этот перевод XI–XII веков смотрится как настоящая ольфакторная жемчужина. Автор, по всей видимости, задался целью активизировать восприятие текста с помощью «ольфакторного давления». Здесь главный в средневековой литературе подход к изображению запахов – учительно-аллегорический – начинает граничить с собственно художественным (самодостаточным эстетически) подходом.

Прежде всего во вступлении, которое, как уже отмечалось, должно было настроить читателя на главный тон произведения, «предуготовить» его, автор заявляет: *«Жизнь Богу угодну и житъе непорочно мужа добронрава, о возлюблены, хотящю ми исповѣдати, приклоните себе, молюся вамъ, на послушание сихъ. Есть бо си повѣсть якоже медвену нѣкаку **воню каплющи, масть сладку и велми дивну. Тѣмже уготовитесь всею душею на се насыщение, да болми и азъ самъ подвигнуся на начатъе повѣсти сея и положю пред вами духовныя доблести сего мужа**»* [33, т.2].

Ольфакторное «обоснование» значимости содержания повести (источает благоухание и елей) мы больше не встретили ни в одном тексте. Здесь автор сопоставляет самые «сладкие» запахи с «наслаждением душевным» и этим сопоставлением связывает свой «ольфакторный подход» со сложившимся стереотипом (благой дух – Божье присутствие).

Однако художественные методы, к которым он прибегает, заслуживают особого внимания. В частности, описание запахов помещено в сон героя. Андрею снится сон, переполненный запахами. Здесь и нестерпимая адская вонь, и прекрасное благоухание. Герой видит демонов

(«эффиопов») и праведников («белоризцев»): *«Да якоже онъ началъ бѣаху хвалитися тако, и блаженому ту стоящую и послушающую, а бѣлоризцемъ не умѣющею что отвѣщати, единъ нѣкто уноша велми красенъ слѣзе от горних, в руцѣ держа 3 вѣнца. Да единъ бѣаше украшенъ златомъ чистомъ и каменемъ чѣстнымъ, а вторыи жемцюгомъ великимъ драгимъ блискающимся, а 3-и велми болѣи обою от всякого цвѣта чѣрвьлена и бѣла и от вѣтвия Божия рая исплетена, неувядаемъ николиже. Таку же воню имѣаху, якоже умъ чловецкѣ не можетъ нареци»* [33, т.2].

Следует обратить внимание на предложенную триаду: золото, жемчуг, благоухающие цветы Божьего рая. Все три венца красивы, но внимание сосредоточено на последнем, где красные, белые цветы и зеленые ветви райского сада испускают «невыразимо» прекрасное благоухание. Художественная капитуляция этого фрагмента (вместо описания запаха мы видим «ширму», подобную каводу – специальной манере изображать Божий дух в виде лучей, вырывающихся из-за облака, как аллегория невыносимости Божьего сияния для духа и зрения человеческого) оказывается вполне оправданной – казалось бы, совершенно не имеющие ценности цветы и ветви оказываются ценны так же, как жемчуга и золото. Не случайно третий венец самый большой, важно также, что герой просит «любой из трех венцов», уравнивая их ценность.

В «Житии Михаила Ярославича Тверского» (XIV век), чрезвычайно популярном на Руси, описание «венца», сплетенного из цветов, предваряет повествование. Здесь мы видим поучительное размышление о *благом воздействии* красоты и аромата венка на человеческое сердце; размышление это подобно развернутому обоснованию выражения «красотой мир спасется»: *«Венецъ убо многоцвѣтенъ всякимъ украшениемъ и всякимъ цвѣточнымъ видящимъ его очима многую свѣтлость подастъ. Кииждо убо взора своего видѣниемъ влечетъ к собѣ: ово бѣлымъ образомъ цвѣточнымъ просвѣщается, ин же черленнымъ и багряннымъ и зѣло точнымъ лице имѣя; а въ единомъ совокуплении смѣсившимся от многъ ароматъ чюдоносную воню*

испускающе благоухания, изимающе злосрадие от сердца вѣрных» [33, т.6]. Перифраз этой метафоры находим и в «Житии и жизни святого Исаяи епископа Ростовского» (XVI век): «Вѣнецъ убо многоцвѣтный, всякимъ украшениемъ цвѣтовнымъ украшенъ, зрящимъ его многу свѣтлость подаваетъ, кииждо убо цвѣтъ своего образа видѣниемъ влечетъ к себѣ: овъ бѣлымъ образомъ просвѣщаетъ, инъ же чръвленымъ, и багрянымъ, и златозрачнымъ, и разнo видѣние имѣють, въ единомъ же совокупленіи. **От много араматъ чудоносно благоухание испускають, изимающе злосрадие от сердца вѣрных, сице убо житиа имѣющихъ и велие усвоение къ единому Богу желаютъ, како угоднаа ему сотворити и кимъ образомъ дойти и видѣти горный Ерусалимъ и неизреченныа в немъ радости, и наслѣдити древле погубленное отечество»** [33, т.12]. Такое развитие метафоры венка из цветов как Божьего венца может быть объяснено тенденцией «материализации» учительных символов ранней древнерусской литературы, восходящих к общей теологической риторике.

Когда Андрей в «Житии Андрея Юродивого» побеждает эфиопа, белоризцы целуют его, умащая духовным елеем: «*Си слышавъ, блаженни от великого того сна убудися и нача дивитися о бывшихъ ему, мнози суци вонъ въ устѣхъ его; воняше и лице его яко Божия воня невидимо»* [33, т.2]. Настойчивое указание на благоухание подчеркивает приобщение героя к Божьему началу, но одновременно имеет вполне «материальные» параметры, объясняясь сном, в котором героя «умащивали» елеем белоризцы.

Особое место в повести занимает густаторно-ольфакторная загадка, которую предлагает Андрею во сне «царь». Преподнося герою то сладкое, то горькое, в конце концов царь дает нечто третье: «*Цьсарь же улыснувся, выня ис пазухы своя нѣчто узрачье, еже бѣаше видиниеть, яко огонь, и вельми добръ воня и цвѣтомъ одѣно образомъ. И рече ему: «Възьми и яжь, да забудеши все, елико еси видилъ и слышалъ». Онъ же вземъ, снѣ да на многы часы от сласти тоя и от великыа радости и от многыа воня и славы стояше забывся. На свои же умъ пакы нашедъ, паде на ногу великаго цьсаря*

того и моляшеся ему, глаголя: *«Помилуи мя, владыко добрыи, и не отрини мене отсель от работы твоея. Яко разумѣхъ поистинѣ, яко велии сладокъ есть путь службы твоея, да кромѣ тоя не поклоню шия своя никомуже»»* [33, т.2]. Аромат («великое благоухание»), «слава» (кавод), радость, испытываемая героем, превращают этот эпизод в прообраз ольфакторной эстетики «Парфюмера» Зюскинда, где запахи будут изображаться как мощное средство воздействия на человека, способ поработить его, заставить делать угодное источнику этого запаха. Это мощное воздействие мира запахов описывается как психологический этюд – вкусил, замер, простерся ниц. Читатель волен сам представлять, каковы же были качества таинственного предмета, который вкушал Андрей в своем сне. Религиозный мотив совпадения понятий «благой дух» и «благоухание» оказывается принципиально значимым в дальнейшей практике эстетизации запахов, равно как и детализация, и уточнение запаха «злого духа», зловония.

Здесь уместно показать, что тема синекдохической подмены описанием запаха объяснения святости имеет свое развитие в других текстах, например, в апокрифе ветхозаветного цикла «Книге Еноха», краткая редакция которой возникла, очевидно, еще в X веке. Помимо описания рая, где благоухание является главным определителем пространства («третье небо»), есть описание преображения Еноха по велению Господа: *«Глагола Господь Михайлови: “Поими Еноха, и совлечи со земных риз, и помажи елеемъ благымъ, и облечи в ризи славны”. И совлече мя Михаил с риз моих, и помаза мя масломъ благимъ. И видѣние масла паче свѣта великаго, масть его — яко роса блага, и воня его, яко измурно, и луча его яко солнечныи. И зглядах вся самъ: и бых, яко единъ от славных, и не бяше различиа взорнаг»* [33, т.3]. Благовоние здесь представлено как свет, сияние.

Особая часть древнерусского ольфактория – повествование о райских кущах. Описание рая – сложная задача, поскольку автор вынужден, с одной стороны, опираться на ассоциации и аналогии, существующие в сознании читателей, а с другой стороны – показать совершенную несравнимость

райского пространства со всеми этими ассоциациями. В этой двуединой задаче видится прообраз основных функций ольфактория в художественной словесности вообще.

В Изборнике 1076 г. описание дано довольно скупо: *«И видѣхъ же ины огады, яже бяху обрасли отъ горы до долу **плоды, добровонными и красными**, и вѣтвие прѣклонило ся бѣ до земля, другъ друга добръе»* [33, т.2].

В «Книге Еноха» тема эта развернута более обстоятельно: *«И пояста мя оттуда мужа, възведоста на третье небо, и постависта мя посреди породы. И мѣсто то невидимо добротою видѣниа: все древо благоцвѣтно, весь плод зрѣль, все брашно присно кипя, **все дыхание благовонно**. И четыре реки мимо текущи тихимъ шествиемъ. Всяк град добръ ражающе на пищу. И древо жизненное на мѣстѣ томъ, на немже почиваетъ Господь, егда ходитъ Господь в рай, и древо то нескажемо добротою благовонства. И другое древо въскрай — маслинно, тучя масло выину. И все древо благо плода, нѣсть ту древа бесплодна. **И все мѣсто благовонно**»* [33, т.3].

«Среди переводных эсхатологических сочинений особое место в древнерусской литературе занимает фрагмент из византийского «Жития Василия Нового» (X в.) — «Хождение Феодоры по воздушным мытарствам», которое часто встречается в рукописях как отдельное произведение» [33, т.3. Подготовка текста Ю. А. Грибова и А. В. Пигина, перевод М. Б. Михайловой и В. В. Семакова, комментарии А. В. Пигина]. Впоследствии тема изображения райского великолепия одновременно становится более «земной» и более изысканной: *«Нам же пришедшим, и смотряхъ на преподобную. И се вся каплющи божественое масло, **и помазана миромъ и нардою истинною многоцѣнною**, и чюждахся дивяся. Пред мною идяаше в бѣлу ризу, яко снѣжну, оболчена и сундарь от виса на главѣ носящу. Внидохом бо яко въ дворъ, и помостъ того двора златом и камениемъ блестящяся и украшенъ, и скверности в немъ не бысть отнюдь. Посредѣ же златоявленныхъ камней сади процвѣтше всяцыи красни бывааху насаждени,*

стоаху, неизреченную имущу радость, имже на ня зрѣти хотяще весело. Въздвигшем же ся намъ на вѣстокъ двора того, видѣхъ платы свѣтлы страшно устроено во множество велики высоты суще. И еще не отшедшимъ намъ оттуду, близ же тѣхъ полатъ, сирѣчь близ вѣсход ихъ, стоаше трапеза велика, яко лакоть 30, и тако бѣ от камня измарагда, лучя въспущающу свѣтлы. Наверхъ ей амигдалный сад красен, якоже зѣло цвѣтуещъ, и покрывааше выше над трапезою до конца, и красоты трапезы тоа творяаше неизреченныя. На трапезѣ же велики мисы лежаща позлащены, яко молния видѣниемъ, каменообразны измарагды, сардонихи зелени свѣтлыи суще, от всякого камня, исходящаго из раа, зѣло измечтани, приводящеса в высоту. Брашна же посредѣ ихъ лежаща, овощи страшно и ушарении украшени, багрянообразны и млечно видѣниемъ, яко стеблие кринное и червленообразно, другое многоизмѣсны и несказаны бывааху. И цвѣти же убо различни лучышии лежааху на мисахъ, и верху цвѣтъ тѣхъ овощи неизреченнии они лежааще неизглаголаннии умомъ чловѣчьскимъ. От овоща того свою сласть имущи **в себѣ, якоже смѣшающихъ онѣхъ воню въ единение насыщающихся сласти ихъ ктому не восхотящеса**» [33, т.8]. Обратим внимание на сочетание в этом описании стола с яствами и миндального сада, цветов, украшающих блюда вперемешку с плодами. Стол повторяет «структуру» райского пространства – это именно плодовый сад и цветник как высшее представление о красоте и гармонии. Любопытно, что автор заменяет описание «ширмами»: небывалые, несказанные, непостижимые для ума человеческого, неописуемо, неизреченно и др. Эта «невыразимость» райской красоты перекликается с каводом (запретом изображения Божьего величия) и в то же время выполняет функцию «слова ассоциаций»: читателю дана общая идея картины рая, но воздействие всего этого на человека «неизреченно». Характерно, что сцена завершается ольфакторным указанием: человек здесь не ест плоды, но насыщается их благоуханиями («ктому не восхотящеса»).

Распространенным жанром древнерусской литературы являлись переведенные или составленные на Руси хроники и хронографы, в которых излагалась всемирная история [33, т.9. Подготовка текста М. А. Салминой, перевод и комментарии О. В. Творогова]. В «Хронике Константина Манассии» (XVI век) тема рая дается без указаний на застолье или трапезу, автор сосредоточен на описании сада, скорее похожего на лес или дикий парк. Но и здесь основной упор сделан на благоухание цветов: *«Шестый же день паки облистоваше шипкозрачен, и вертоград добродревен Богъ насаждаше, не мотыками раскопав, ни рылми, ни разорав доброту прекрасные земля, ниже дланми насадителными, но словомъ единым. И древо всяко прозябаше доброплодно тамо, благовонно, добросънно, листвено, добровътвено и сладкоуханно. И кто убо доброту едемскую пред лицемъ представит? Ово бо стебля садовиямъ бѣху овощноноснымъ, ово же множество древес, благоуханнымъ и присноцветущих, ово медоточныя прозябаху овощия, ово же на красоту израцаху небесемъ точныя высотойю древес: елешия водами питаемая, и островерхое елие, превысокая тополия, и кипарисия, и брестия. Листвия сражахуся вкупе древняя, вѣгия смешахуся и соединяхуся стебля. Подобляхуся якоже самохотне древняя листвия пригренующася друг со другомъ сплетенми любезнейшими. Солнце восияваше и к садовию приближашеся, сметаше долу тихо листвие их кротко, елико же частина отверзашеся листвию. Восияваху шипкими доброты, и крином святяшеся бѣлость. Небодливии же и бес трении шипцы они, елико багро и белозрачно в нихъ, яко звѣзда луча испущающи сияющи от земля. Ово же земленое лице зеленяшеся травами, ово же мудрияшеся росокаплеными цвѣтovy и многоразличными доброзрачнии. Зефир тиходыходателнии подыховаше отвсюду, и цвѣтными вонями наполняше воздухъ»* [33, т.9].

Кроме «прямолинейного» ольфактория (самые приятные запахи земного пространства используются для обозначения блага), уже в древнерусской литературе возникает тема «принюхивания» как способа

распознавания различных явлений. Само это действие рассматривается как низкое, «выживает» оно в текстах благодаря развернутым сравнениям.

Например, в диалоге Плоти и Души (Из «Диоптра, или Душезрительное зеркало» – произведения византийского писателя-монаха XI в. Филиппа Монотропа, «Пустынника». Разговор Души и Плоти): *«Но промыслом Божиимъ и хотѣньемъ его знаменье убо дасться, и познаваетъ вся едина каяждо совлече ея тѣло, якоже овца познаваетъ своя агница и младенци доими своимъ матеремъ не отъ иного чего, ниже отъ видѣнья, но обонянья точю отъ единого познаваютъ. Много убо сличная въ агницѣхъ бывають, и множайша и ты суца. Видѣхъ азъ многожды всхожаше и низхожаше многожды множицею матери, въ агницехъ свое агня ищющи, и к ней прихожаху много отъ агнець, никое же не прият, ни накорми ни едино, обонявающи вся, мимоходящи вся, дондеже обряцетъ сама свое ея агня. Подобно сему познанье душамъ и тѣломъ, еже тогда и будетъ»* [33, т.8]. Здесь очевиден перифраз библейской темы «агнца Божия», однако развернутое обращение к «крестьянскому наблюдению» заставляет говорить о границах ольфакторной символической эстетики с «миметической», направленной на адекватное изображение явлений окружающего мира.

В «Домострое» мы обнаруживаем тему «принюхивания», но это больше связано с практической составляющей жизни – темой хозяйского «догляда», когда важно каждый день принюхиваться к запасам с целью своевременного обнаружения испорченного: *«А в вечере по тому же вездѣ переходити и пересмотрити, и перенюхать, гдѣ огня бы не уронили на погребѣ и на лѣднике, и в вечере и утре смотрити гвоздѣе, крѣпко ли прибито»* [33, т.10].

Эти позднейшие «физиологизмы» запахов тесно связаны и с темой смрада в древнерусской литературе. Отметим, что среди полного свода ольфакторных включений во всем корпусе произведений древнерусской словесности есть четкий паритет «благовония» и «зловония» – 94 и 90 соответственно (с некоторым перевесом «благоухания», особенно в

литературе XVII века). Такая «гармония» показательна: для ольфактория древнерусского текста парные категории чрезвычайно важны (ад и рай, добро и зло, благонравие и злонравие, благовоние и зловоние).

Уже в «Повести временных лет» в эпизоде выбора религии для Руси мусульманство «отводится» в том числе и по причине «смрада великого». Здесь смысл слова «смрад» темен, однако можно предположить, что это «смрад телесный», от множества тел, разутых ног, от отсутствия специальных благовоний в храме и т. п. Далее мы видим, как «смрад» закрепляется за «нечистым духом», маркирует появление злых сил. Например, в «Житии Андрея Юродивого»: *«Видяше же праведникъ блуднаго дѣмона ту стояща посреде блудницъ. Бѣаше видиниємъ, яко синець, уснатъ, власа не имѣя на главѣ, нѣ гнои конескъ, смѣшенъ с пепеломъ. А оци его бѣсте, якоже и лисици, и лиха прота платъ лежаше на плещю его. Смрадъ же исхожаше из него изъгнила гноя, якоже от горка смрада его нетища блаженни нача плевати часто и портомъ своимъ зая носъ свои»* [33, т.2]. Яркие «бытовые» пояснения нужны автору жития для того, чтобы вызвать читательскую реакцию сочувствия, сходную с реакцией героя, именно поэтому вместо описания запаха дано описание поведения, жеста Андрея – он зажимает нос, не вынося запаха нечистот.

Еще более детализирована сцена похорон богатого и знатного человека. Андрей духовным зрением видит вместо толпы людей, провожающих тело усопшего, толпу черных демонов, глумящихся над трупом. Изображение этих издевательств детализировано: *«Великъ же смрадъ исхожаше изо одра того и ис тѣла того грѣшнаго, якоже се кыдающе и скалушу и мотыла истлѣвшиа и смердяща кромѣ кыдають. Да друзѣи пѣсья мотыла и масло морьскаго пса и съ инѣми смрады кладяху на лице его, друзѣи же въслѣдъ идуще плясаху, плещюще рукама, а ногама тѣпѣтъ великъ творяще, смѣющесе и ругающесе невидимо поющимъ»* [33, т. 2]. Подобную детализацию, доказывающую изобретательность древнерусских авторов в поисках средств «антиэстетической»

выразительности, находим в одном из древнейших апокрифов «Сказании, как сотворил Бог Адама»: *«И поиде Господь Богъ очи имати отъ солнца, и остави Адама единаго лежаща на земли; прииде же окаянный Сотона ко Адаму и измаза его каломъ и тиною и възрями. И прииде Господь ко Адаму и восхотъ очи вложити во Адама, и видъ его мужа измазанна; и разгнѣвася Господь на диявола»* [33, т.3].

Тема смрада телесного характерна для многих памятников древнерусской словесности, реализуется как знак коммуникации с миром дьявола, символом наказания, несправедности, духовной «гнилости» человека. Исключением можно назвать остроумную фразу, принадлежащую Сократу, содержащуюся в Византийском сборнике изречений, наставлений, коротких рассказов, анекдотов, поговорок, цитат, сохранившимся под названием «Мелисса» («Пчела») XII века: *«Нѣкому поносящю ему, яко **воняетъ** ему душа, и отвѣща: «Многы бо тайны изъгнили суть въ моемъ горлѣ»* [33, т.5]. Тем не менее основная задача изображения неприятного запаха, исходящего от человеческого тела, – это изображение Божьего наказания. Так, в «Житии Авраамия Смоленского» болезни, поразившие неправедных людей, именно зловонны, смрадны: *«Евдоксию же лютый недугъ порази, лономъ бо ей кровь грядяше, и потомъ **бысть смрадъ**, и черви породи, и тако горкою смертию животъ свой злѣ сконча. Ибо видѣти гнѣвъ Божий, напрасно на нихъ находяй и многымъ мукамъ и смертемъ предае тяжско»* [33, т.5].

Интересные наблюдения о невербальной коммуникации в древнерусских письменных источниках делает Голубовский Д. А.: «Запахам тоже свойственно «этическое» деление на греховные (неприятные) и благочестивые (приятные). Это деление четко прослеживается на уровне лексики («смрадъ» ↔ «благооуханьѣ», «вонѣ благы» в Повести; «восмердѣтися», «смрадное обоняние», «смрадъ» ↔ «благовоние», «благоухания», «добровоние» в Патерике). При этом, во-первых, трансформация одного рода запахов в другой означает грехопадение или

прощение греха. Во-вторых, запахи существуют в двух измерениях – жизни земной и жизни небесной» [95, с. 22].

Мы можем говорить о развитии ольфакторной эстетики, связанной с изображением негативных запахов. Так, в «Казанской истории» – беллетризованном рассказе о трехсотлетней истории русско-ордынских отношений со времени нашествия на Русь хана Батыея говорится: *«И за сие преступление порази его Богъ язвою неизцелною от главы и до ногу его. Люте боляше три лѣта, на одръ лежа, весь кипя гноемъ и червьми. Врачеве же и волхвы не возмогоша от язвы тоя исцелити. Но никто к нему в ложницу не вхождаше посетити его: но ни та царица, прелстившая его, ни болия его рядцы, **смрада ради злаго, исходящаго от него. И вси смерти ему чаяху, не токмо тиш, вхожаху к нему же и неволею, царица кормити пристави к нему. Но и тиш скоро избѣгаху от поту лица его, и ноздри свои заемшии**»* [33, т.10].

Основным приемом изображения запаха становится не его характеристика, а фокусирование внимания на поведении людей, оказавшихся в зоне действия запаха. Важно также, что развиваются метафорические возможности негативного ольфактория: в разных произведениях мы находим примеры не только «смрада души», но и смрада жития, смрада слов и т. п. Иван Грозный говорит Курбскому: *«Чему убо совѣтъ твой подобенъ, **паче кала смердяй?**»* [33, т.11]. В свою очередь в «Сочинениях Андрея Курбского» находим: *«А ты, забыв все это, отрыгнул **смрад вместо благоухания!**»* И в том, и в другом случаях перед нами ольфакторные метафоры (граничащие с аллегорией), означающие подмену понятий «добро» и «зло» понятиями «благоухание» и «зловоние».

Но самой частотной группой ольфакторных включений в древнерусской словесности является описание запаха трупов и могил. Сам факт обязательного сопровождения разложения тела невыносимым запахом, и бывший основной причиной бытового обряда погребения (сожжения) разлагающегося тела сразу после смерти, становился источником оппозиции

(благоухание от мертвого тела или могилы рассматривалось как знак высшей праведности и богоугодности).

В «Повести временных лет» Божье наказание «окаянного» Святополка выражено именно проклятием смрада: *«Есть же могила его в пустыни той и до сихъ дний. Исходитъ же от ней смрадъ золь»* [33, т.1].

В Киево-Печерском патерике – сборнике рассказов о Киево-Печерском монастыре, основанном в середине XI века – это поучение развернуто в деталях: *«Въ единъ же день, здравъ сый, напрасно умре. Не можаше ни единъ же телеси его приблизитися смрада ради, бывшаго от него. И приать же страхъ вся, и нуждею сего изъвлекше, и не можашу пѣниа над нимъ сътворити смрада ради. Положивше того особъ и ставъше издавеча, пѣние обычное сътворивше, нѣцѣи же заимше ноздри своа. И сего, внесше внутрь, в пещерь положиша, и толми въсмердѣшася, якоже и безъсловеснымъ бѣгати тоа пещеры. Многажды же и вопль слышашесе горекъ, яко нѣцѣи мучаще того»* [33, т.4].

На вопрос, зачем такое ужасное наказание придумано человеку, явившийся ангел отвечает: *«На показание всѣмъ съгрѣшающимъ и не кающимъ бысть се, да видѣвши, покаются»* [33, т.4]. Это развитие темы зримого наказания смрадом, дурным запахом. Так, в «Казанской истории» присутствует такой вариант этого же мотива: *«Ту же наидоша в трупиши томъ и сеита казанскаго, убита, и оного буюго варвара — сходника и прелагатая князя Чапкуна, лежаща нага, по частемъ разсѣчена и толь скоро согнивши во единъ день, и червми кипяща, и злосмрадие злое издающа на показанне протчимъ всѣмъ измѣнникомъ, с лестию и неправдою служащимъ государемъ своимъ — им же да буди вѣчная мука!»* [33, т.10] Физиолого-анатомическое уточнение («за один день!») призвано подтвердить божественность происходящего, чудесность этого наказания.

Обратная сторона этого ольфакторного сюжета – отсутствие смердения трупа (например, в «Повести об Ионе, архиепископе Новгородском») либо благоухание, исходящее от мертвого тела, мощей или могилы. Таких

примеров десятки: *«И понеже тѣло его и по четьредесятихъ днех не издасть воня, и по сихъ землю засыпати гроба его не произволиша, но верху гроба его дѣсками древяными вышии лакти покрыша, аки вѣровавшие добръй жизни его ради телеси его не смердѣти уповавшие, якоже и прочим мертвецемъ»* [33, т.7] («Слово об успении Богородицы», V век); *«Лежащу его святому тѣлу в хижѣ его, внезапно весь град обыиде благоуханье. И встѣмъ дивящимся и ужасающимся о благоухании, како и откуда сие бысть, не видяху бо святаго преставленье. И се нѣкто мимо ходя увидѣль святаго в хижѣ, уже отшедша, на земли лежаща, и благоухание от тѣла его исходяше»* [33, т.12]. («Память святого Сидора, юродивого... по прозвищу Твердислов», XV век).

Эпизоды наполнения местности благоуханием, благоухания могилы и мощей активнее встречаются в ранних текстах (до XV века). Затем ольфакторий преимущественно становится ближе к негативному полюсу (сморд), при этом собственно символическое шкалирование (благовоние – зловоние) все заметнее уступает место секуляризованному реалистическому описанию запахов.

Например, появляется тема смердящих трупов погибших воинов – в этом случае речи нет об их принадлежности «нечистому духу», это просто деталь описания военных действий: *«Безвѣрный же трупиа своих людей не восхотѣ взять, помышляаше мѣтати их пороки в град, да согниют и усмердят град. Неции же в них, знающе град, сказовааху им величество града и пространства и яко не коснѣться им смрад. И абие, пришед со многою силою, взяша их и пожгоша. Крови же, оставшей в рвѣхъ и в потоцѣх, згнившесе, смрад приношааше велий, но обаче граду не поврѣди, вѣтру относящу»* [33, т.7] («Повесть о взятии Царьграда турками в 1453 г.»)¹.

¹ В этом же произведении встречается указание на то, что «многие умирали от порохового смрада». Отметим, что в исследовании Н. А. Рогачевой появление порохового запаха в поэзии отнесено к концу XVIII века. Это говорит о значительном расхождении поэтического и прозаического ольфактория

В известном древнерусском травелоге «Хождении за три моря», который можно считать путевыми записками и дневником Афанасия Никитина, встречаем абсолютно светское упоминание запаха: *«От Шабата же 10 мѣсяць сухом итти, а морем 4 мѣсяцы аукыиков. А у оленей кормленых рѣжут пупки, а в нем мускус родится; а дикие олени пупки из собя роняют по полю и по лѣсу, ино ис тѣх воня выходит, да и съ тѣсть тот не свѣж»* [33, т.7]. В «Слове блаженного Зоровавеля» апокрифе ветхозаветного цикла есть и указание на запах «духов» – благовоний, которыми женщины умащают себя отнюдь не с целью сподобиться божественного просветления: *«Аще ли не имете моимъ словомъ вѣры, да повѣжете ми, кому стражете, не женам ли? Да сим же купите всяки потребности, и кузни златыя и сребреныя, и зелья добровонная. И вино, и масло кому купите, не женам ли? А инии розбивающе, а инии крадуще и рѣзаци, не женам ли несутъ?»*) [33, т.3].

Отметим, что «Слово...» было написано в XII в., так что появление элементов «светского» ольфактория характерно для самых первых произведений древнерусской литературы.

В «Житии протопопа Аввакума» представлен фрагмент замечательной метафорической ольфакции: *«Слабоумием объят и лицемерием и лжею покрыт есмь, братоненавидением и самолюбием одеян, во осуждении всех человек погибаю, и мняся нечто быти, а кал и гной есмь, окаянной – прямое говно! отвсюду воняю – душою и телом. Хорошо мне жить с собаками да со свиньями в конурах: так же и оне воняют, что и моя душа, злосмрадною вонюю. Да свиньи и псы по естеству, а я от грехов воняю, яко пес мертвой, повержен на улице града. Спаси бог властей тех, что землю меня закрыли: себе уж хотя воняю, злая дела творяще, да иных не соблажняю. Ей, добро так!»* [2, с.145-146]. Аввакум говорит о греховности, которая является порождением вони. Функционирование тела и наличие сознания в равной мере оказываются частью художественного измерения Аввакума.

Подытоживая наблюдения, следует заметить, что в древнерусской литературе формировался вполне четкий, структурный ольфакторий. Ольфакторий художественного мира имел выраженный полярный характер (благовоние – зловоние), соответствуя представлениям религиозным об устройстве жизненного и послежизненного пространства. Важно, что сюжетный ход трансформации зла в добро многократно повторялся именно на уровне ольфакторной образности (тело смердело – тело стало благоухать).

Обратное движение в памятниках не зафиксировано, что говорит о необратимости добра на философском уровне (при том, что зло обратимо). С этим связывается надежда на спасение души в экзистенциальном смысле.

Здесь уместно привести размышления А. М. Панченко о возможностях анализа отдельных срезов поэтики в рамках теории поля: «С появлением структурной лингвистики цветовые определения не раз привлекали внимание языковедов. Это вполне естественно: «Теория поля охватывает ... множество точек зрения, представляющих собой ... варианты общей идеи – идеи смысловой связи слов друг с другом». Какой бы термин мы ни предпочли – «поле», «смысловая область» (В. Бетц) или «группа» (А. Йоллес) – каждый, вне всякого сомнения, согласится, что цветовые определения представляют собой очевидный, и потому притягательный для исследователя понятийный «срез»» [312, с.11]. Размышления ученого о колористике мы могли бы применить и к одорологии: при строительстве модели этого поля важно учитывать возможность смысловой связи слов, образующих общее «ощущение смысла» текста.

В связи с этим отметим, что ольфакторий художественного мира обладает определенным полем значений каждого полюса. Это поле можно представить в виде облака, где позитивность на уровне запахов может рассматриваться не только в качестве жесткой привязки к источнику запаха, но и, например, на уровне *отсутствия негативного запаха*.

Здесь чрезвычайно важный момент – соотнесенность запаха с *духом*, взаимоподмена понятий. Описание ольфакторного шока, когда человек

оказывается до глубины души поражен благоуханием и не может вымолвить ни слова, показывает крайнюю заостренность ольфактория. На заре литературы ольфакторий оказывался ярко связан с базисными понятиями добра и зла, и это определяло его функции в тексте.

Для нас чрезвычайно значимо, что заложенные в ранних образцах древнерусской словесности «ольфакторные формулы» легли в основу ольфактория более позднего времени. Язык, аккумулируя в плане значения «память веков», предоставляет художнику арсенал слов, «намагниченных» смыслами. В таком узком вербальном поле, как запахи, эта намагниченность предположительно будет особенно значимой и яркой.

1.3. Ольфакторий словесности XVIII века

Как мы уже говорили выше, литература XVIII века рассматривается историками литературы как переходный период. С одной стороны, произведения начала века смело можно относить к древнерусским текстам, поскольку они тесно связаны с самой поэтикой этого периода, с другой стороны, собственно вторая половина века предъявляет нам переходные формы от литературы рефлексивного традиционализма к периоду эстетического креативизма, являя, например, в творчестве Карамзина и Радищева свои яркие образцы. Но для нас включение литературы XVIII века в состав главы о так называемых доклассических формах русской прозы вполне закономерно и оправдано самим художественным материалом – ольфакторными включениями этого периода. Однако, следуя концепции В. И. Тюпы, мы соглашаемся с тем, что первый период эстетического креативизма (предромантизм) представлен здесь полноценно.

В XVII и даже начале XVIII века с развитием светской литературы мы констатируем редукцию отечественного ольфактория. С одной стороны, это доказывает тесную связь ольфакторных включений в древнерусской литературе с религиозной философией (благовоние и зловоние), с другой

стороны, заставляет констатировать, что возник некий разрыв в развитии этого аспекта словесности. Светская литература выстраивает свой ольфакторий, как можно предположить, с чистого листа (впрочем, мы увидим скрытое присутствие базовых позиций древнерусского ольфактория).

Пользуясь основными обобщающими материалами по литературе XVIII века (в первую очередь, синхронистическими таблицами «Истории всемирной литературы»), мы обнаружили прозаические художественные произведения всего у 45 авторов. Лишь частично сюда вошла литература нон-фикшн, традиционно граничащая с художественной словесностью. Общий фонд прозаического литературного наследия XVIII столетия достаточно обозрим, что позволило нам исследовать его в полном объеме.

Из 69 прозаических текстов ольфакторные включения встретились в 31 произведении (Приложение №1, таблица №1.2.). В соотношении с древнерусскими текстами частотность увеличилась, однако, как уже было замечено, большинство таких включений приходится на литературу второй половины века. Общий показатель ольфакторной плотности текстов по данному периоду составил -0,1 (Приложение №1, таблица №1.5).

Интересно заметить, что общее число ольфакторных включений (117) разделилось не на две полярные группы (благовоние – зловоние), а на три – к первым двум добавились «нейтральные метафоры», где ольфакторная лексика оформляет совершенно не связанные с запахами идеи. Появление нейтральной ольфакторной метафорики свидетельствует фактически о широком проникновении речи разговорной в речь письменную. Значимо, что прообраза таких случаев в древнерусской словесности нет вообще. Однако XVIII век открывает перед литературой неожиданный вариант использования ольфакторного вокабуляра. Запах становится в таком случае симулякрот ситуации, обычно требующей оценки.

Рассмотрим, какие элементы ольфактория древнерусской литературы наследует светская литература XVIII века. Прежде всего, существует довольно значительное количество примеров описания благоухающего

пространства. Стилистика и сами способы таких описаний во многом продолжают уже сложившиеся традиции. Однако появляются и новые черты: стремление подробно фиксировать детали, составлять целые каталоги благоухающих растений, например; фантазия авторов проявляется и в попытках передать впечатление, полученное героем от попадания в «райские кущи».

Показателен ольфакторий в собрании повестей и сказок М. Д. Чулкова «Пересмешник, или Славенские сказки». Здесь задача автора проявляется в самом стремлении развлечь читателя, поразить его воображение фантазийным описанием как «адских», так и «райских» пространств. Запахи здесь занимают достаточно прочное место. Как и в древнерусской ольфакторной традиции, где благовоние описывалось в категориях умолчания («такое благоухание, прекраснее которого нельзя ничего себе представить»), Чулков использует те же приемы. Но теперь ему важно объяснять *источник* запаха. Например, описание пола в чертогах, куда попадает Силослав, представляет собой картину роз, нарциссов, лилий, тесно переплетенных и не способных выдержать вес героя. Все типы цветов, избранных Чулковым, имеют яркий аромат, и благоухание чертогов становится более «предметным», чем при традиционном указании-умолчании. Это же касается, например, описания благовонных рощ, где, по детальному указанию автора, растут миртовые деревья, кипарисы и лавр – деревья, имеющие яркий и очень конкретный аромат.

Развитие получает и сама «языковая способность» ольфактория. Например, один из героев «Пересмешника», Алим, рассказывает о своем волшебном сне в роще: *«ужасная мгла покрыла то место, в котором я находился, восстали умеренные ветры, и вместо сильного бушевания наносили некоторую приятность колебанием дерев слуху, и мне, смущённому, казалось, что вся обильная природа произносила тогда аромат и всякие благоухания; я думал, что восхищен во обителище богов,*

а будучи недостойн зреть их образа, пребываю покрыт по соизволению их сим мраком» [445, т.3].

Следует обратить внимание на словосочетание «произносить аромат». Такое обозначение источника приятного запаха (уподобленное бесконечному «производству» как «говорению»), с одной стороны, подтверждает недостаточность основного ольфакторного вокабуляра (что, как уже подчеркивалось, и становилось «вызовом» литературе, вынужденной искать новые варианты в изображении запахов), а с другой – активизацию принципа синестезии, предполагающего перенос возможностей одного органа чувств на объекты другого органа чувств. В данном случае «произношение» («говорение») ароматами выступает в качестве перифразы «дыхания ароматами», напоминая блоковское «дыша духами и туманами» в значении «испуская аромат духов и туманов».

Уместно привести еще одну цитату из того же текста: *«Стоящие подле крыльца нимфы в брачных одеяниях запели тотчас песни, одним только богам приличные; и когда она вела его по дороге окружённого всеми небесными прелестями, тогда купидоны бросали под ноги им цветы и пускали всякие ароматы в воздух»* [445, т.3]. В «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина находим: *«И я мог жаловаться в сии минуты – тогда, как мать природа дышала ароматами вокруг меня? Эта ночь оставила во мне какие-то романтические, приятные впечатления»* [165, с.132].

Общая картина «обильной природы», наполняющей все вокруг «всякими благоуханиями», близка умолчаниям, столь распространенным в древнерусской литературе, поскольку собственно описание ароматов отсутствует и отдано на «волю читателя» и его фантазии. Однако важно, что ситуация, в которой оказался герой, оставляет в его распоряжении исключительно обоняние (и частично осязание). Он окутан мраком, зрение «отключено», и погружение в ароматы становится эквивалентом попадания в рай («обиталище богов»).

В других случаях мы видим стремление автора использовать «райские» описания для характеристики всевозможных чудесных пространств, по которым путешествуют герои. У М. Д. Чулкова основным приемом здесь становится попытка поразить читателя искусностью рукотворных интерьеров, устроенных по образцу и подобию рая (деревья, цветы, морская пена, поющие птицы и пр. – все это именно дело рук человеческих, а не «заповедная часть» мира природы). Здесь наблюдается переосмысление и самой традиции: если в древнерусской литературе «благоухание» выступало почти точной словесной «ширмой» появления Благого Духа, то в литературе XVIII века оно становится вполне достижимым результатом действий людей – или даже волшебниц и богинь языческого («славянского», как в случае с ольфакториумом «Пересмешника», на самом деле, псевдоязыческого) пантеона: *«Встречались с ними птицы, ходящие по дорогам; они имели на головах у себя вместо хохлов блестящие звёзды, перья же были на них огненные разного цвета, от которых падали искры, отчего земля пускала благовоние и наполняла воздух наиприятнейшим в свете ароматом; другие, которые столь же были прекрасны, летали в воздухе, колебали оный крыльями и делали тем приятное прохлаждение»* [445, т.3].

И в этом примере мы видим превращение символов в «фокусы»: благоухание становится результатом падения волшебных искр с перьев птиц, и земля «вступает в реакцию» с этими искрами. Здесь «эффект» важнее содержания, от «умиленной» и «благостной» эстетики древнерусских текстов, посвященных описаниям райских куш, не остается и следа. Такое «отключение» символической составляющей, возможно, и служит основанием для редукции ольфакторных включений, их второстепенности (например, в «Пригожей поварихе» тот же Чулков ольфакторных включений не допускает совсем).

Публицистические и мемуарные рассказы о дворянских усадьбах XVIII века в большей степени соответствует эпохе чувствительности и во многом приближаются к приведенным описаниям. Например, повествуя об усадьбе

Софиевке (Описание сада графини Потоцкой), И. М. Долгоруков включает следующие моменты: *«Посреди сей затвердѣлой влаги, прекрасная порфиновая корзина, наполненная душистыми цвѣтами, окуриваетъ вокругъ васъ воздухъ пріятнѣйшими благовоніями... Войдемъ теперь въ эту косвенную дорогу, съ обѣихъ сторонъ пестряющую цвѣтами, и обогащенную чужеземными растѣніями, какихъ только названія вамъ извѣстны. Какое смѣшеніе пріятнѣйшихъ ароматъ! какой воздухъ для дыханія!»* [111]. Обратим внимание, что автор начинает описание усадьбы со следующего предуведомления: *«Если вы хотите получить справедливое понятіе о томъ, что обыкновенно называютъ, полями Елисейскими, земнымъ раемъ; придите въ Софіевку; и подивитесь въ ней генію творческому. Тамъ природа и искусство, соединя всѣ силы свои, произвели превосходнѣйшее твореніе»* [111]. Так древнерусская традиция описания рая трансформируется в описание рая земного, рукотворного. Именно реальная работа владельцев усадеб XVIII века над превращением мест своего обитания в «райские кущи» [108] и легла в основу таких описаний, косвенно повлияв на пласт описаний райского пространства в произведениях этой эпохи. Сам факт *возможности* получения «благовоний» и ароматов не сакральными способами (воскурение, кажение, ладан), а светскими, даже «ремесленными» (хоть и искусными) уже фиксируется в этих фрагментах. Теряя сакральную составляющую, ольфакторий начинает маркировать «приятность», сопоставимую с воображаемой приятностью «райских садов». В описании торжеств по взятии Измаила в доме князя Потемкина Г. Р.

Отход от символической нагрузки древнерусского ольфактория в то же время совершается по вполне ожидаемым траекториям. Рассмотрим пример из сентиментальной повести Г. П. Каменева «Софья», опубликованной в 1796 г.: *«Розовые кусты, наклонившие пушистые свои головки, скрывают от глаз древнюю гробницу. Разломанная мощною рукою времени, она представляет вид всеобщего разрушения. Беспрестанная сырость стерла с нее надпись, а протекише годы загладили шероховатую поверхность.*

Душистый розмарин разливает окрест приятное благовоение: розмарин – друг уныния – венчает гробницу. «Кто здесь покоится? – часто спрашивал я сам себя.– Не прах ли какого благодетельного селянина? Или злодей скрылся в мрачную могилу? Нет, нет! Розы, розмарин не могут украшать костей изверга! Горькая полынь – вот венец его!»» [361].

Интересно, что в прозе сентиментализма древнерусская тема благоухания тел умерших как знака их святости транслируется в светскую плоскость нравственности вообще. Герой не допускает мысли, что такие благоуханные цветы могли вырасти на могиле злодея. Важно, что именно ольфакторная составляющая становится здесь ведущей – описание цветов (особенно розмарина) сведено к минимуму и подменено указанием на факт их благоухания. Мы видим, как от сакрального благоухания мощей литература движется в сторону вполне объяснимого благоухания цветов на могиле (мотив «приземляется», становится реалистически ориентированным – и тем самым более упрощенным).

В сентиментальной повести «Евгений и Юлия» Н. М. Карамзина этот мотив еще больше удаляется от своей первоосновы: **«В следующую весну Юлия насадила множество благовоющих цветов на могиле своего возлюбленного; будучи орошаемы ее слезами, они распускаются там скорее, нежели в саду и на лугах»** [163, с.94]. Если в «Софье» связь между благовоением и нравственностью все же сближала мотив с исходным символом благоухания как благого духа, то в «Евгении и Юлии» мы видим полную «приватизацию» этого мотива. Теперь уже только личное пространство героев является определяющим фактором маркирования места смерти благоуханием. Аромат цветов на могиле не следствие нравственности героя, но результат труда любящих его людей. Это роднит саму тему «ароматизации» места смерти с темой «искусственного рая»: как стало возможно создавать прекрасное пространство сада и дома, приравняемого к «райским кущам», так и стало возможным преобразовать «посмертное»

жилище возлюбленного без вмешательства высших сил, только благодаря собственным действиям.

Ольфакторные традиции описания райского пространства, установившиеся в древнерусской литературе, в сентиментальной традиции трансформируются в описание «личного Эдема»: *«Казалось, что сама природа брала участие в их радостях: она цвела тогда во всем пространстве садов своих. Везде благоухали ясины и ландыши; везде пели соловьи и малиновки; везде курился фимиам любви, и все питало удовольствиями любовь наших супругов»* [163, с.112].

Так как по сюжету повести с исходом лета заканчивается и эта райская жизнь (и герои переезжают в город, чтобы окунуться в светскую жизнь), то этот ольфакторный фрагмент можно рассматривать как метафору «временного рая», «медового месяца», за которым неизбежно последуют серые будни. Так тема «благоухания райских кущ» трансформируется в тему «утраченного рая», временного счастливого пространства.

Приведем показательный пример из прозаического наследия А. П. Сумарокова: *«Многія духовныя риторы, не имущія вкуса, не допускають сердца своево, ни естественнаго понятія во свои сочиненія; но умствуя безъ основанія, воображая не ясно, и уповая на обычайную черни похвалу, соплетаемую ею, всему тому, чево она не понимаетъ, дерзають во кривыя къ парнасу пути, и вмѣсто пегаса обуздывая дикаго коня, а иногда и осла, встацатся гѣдучи кривою дорогою, на какую нибудь горку, гдѣ не только не извѣстны музы, но ниже имена ихъ, и вмѣсто благоуханныхъ нарциссовъ, собирають курячью слѣпоту. Достойно во истинну сожалѣнія, когда прославленіе великаго Бога, попадаетъ въ уста невѣжъ»* [391]. Как видим, автор использует здесь развернутую метафору (близкую, по сути, к аллегории), цель которой – сатирическое изображение неумения отечественных риторов находить адекватные приемы красноречия. Здесь «благоуханные нарциссы», маркирующие райское пространство, противопоставлены блеклым цветочкам без запаха с уничижительным

названием «курячья (куриная) слепота». Сумароков поясняет свою мысль прямой отсылкой к теме прославления Бога, которому приличны были бы нарциссы (хоть в прямом, хоть в переносном смысле), но никак не «курячья слепота». Подобный прием обнаруживаем в «Каибе» И. А. Крылова: *«Когда стихотворцы тогдашнего времени хотели описать торжества богов и райские веселия, то не иначе к тому приступали, как доставши через какого-нибудь евнуха случай втереться между музыкантов, чтобы посмотреть придворного великолепия и серальских праздников; однако ж, и на то несмотря, описания их божеских пиров часто пахли гнилою соломой, на которой они сочинены»* [210]. По мысли, высказанной здесь Крыловым, сочинение описаний «райских кущ» «по образу и подобию» царских веселий чревато не только подменой самого предмета описания, но и подменой основных понятий. Речь идет не только о конфликте бедного положения сочинителя (он сочиняет на гнилой соломе своего нищего жилища) и роскоши, которую он описывает, но и о конфликте содержательном: райский пир должен быть насквозь метафоричен, описание должно указывать на эту метафорику, а у «гнилосоломенных» сочинителей основной запал уходил, по мнению Крылова, на смакование роскошеств.

Это наблюдение позволяет сделать вывод о возможном переозначивании основных ольфакторных тем в отечественной словесности, их содержательной эволюции. Тема благоухания как «благого духа» остается, но само понятие «благый дух» переосмысливается. Теперь это «дух времени», дух прошедшей поры, «золотого века» (то есть авторы предполагают, что когда-то было такое «благоуханное время», но по отношению к современности оно ушло в прошлое. Стоит обратить внимание на родство в этом аспекте истории Юлии у Карамзина и параллели цветов как характеристики «должного» и «нынешнего» у Сумарокова.

Уже в литературе XVIII века в эпоху сентиментализма формируются предпосылки для художественного осознания запахов как вместилища памяти, возникают условия создания «ассоциативных цепочек». С другой

стороны, линия эта только начинает прочерчиваться пунктиром, ее развитие произойдет позже.

В жанре светской повести «Юлия» Н. М. Карамзина мы видим близость ольфакторных включений к аллегории. Не случайно «фимиам», перекочевавший в светский текст из церковнославянского тезауруса, отнесен в этом произведении и к любви («фимиам любви»), и к суетности («фимиам суетности»): *«Но, мало-помалу приближаясь к концу второго десятилетия жизни своей, Юлия стала чувствовать, что фимиам суетности есть дым, хотя весьма приятный, но все дым, который худо питает душу. Как ни обожай себя, как ни любуйся своими достоинствами – не довольно!»* [163, с.107].

Такая двунаправленность одного и того же слова с ольфакторным значением вновь напоминает о «скудости вокабуляра», связанного с обонянием, но и показывает семантические возможности подобных слов: заданная еще в древнерусской литературе полярность «зловоние – благовоние» помещается теперь не на шкалу *разных слов*, а в самую суть, во «внутреннюю форму» одного и того же слова.

Здесь задается возможность бесконечных «игр в слова», основанных на аллегориях запахов. Приведем некоторые примеры. Н. И. Новиков в своей сатирической прозе, в частности, в «Живописце»: *«Как все Скудоумовы болезни происходят от недостатку разума, то потребно ему принимать всякий день по 10 золотников здравого рассуждения, по 8 унций охоты к чтению хороших авторов и беспрестанно нюхать порошок, очищающий толстые перепонки, наросшие на его мозгу»* [289, с.141]. Или в другом месте: *«Чувствований истинного человечества 3 лота; любви к ближнему 5 золотник и соблезнования к несчастью рабов 3 золотн.; положи вместе, истолочь и давать больному в теплой воде; а потом всякий час давать ему нюхать спирт, делающийся из благоразумия»*. «Нюхательный порошок» соотносится с сильным средством, заставляющим человека «стать благоразумным». Выбор ольфакторной аллегории обусловлен скорее

«медицинским воздействием», нежели собственно обонятельной реакцией. Примечательно, что у И. А. Крылова мы находим такое высказывание: *«Еще не прошло пяти часов, как в кружку щеголих божился он, что изрубил всю Турецию, с великим жаром уверял, что он с такою же проворностью перерубливает людей, как тростник, и сожалел, для чего не заведут у нас войны со слонами, где бы мог он пощеголять своею саблею; без устали исчислял он свои победы и тысячами поминал своих убитых. Надобно отдать справедливость сему молодому храбрецу, что он самую отважную ложь занюхивал иногда табаком, но не краснел никогда»* [211]. Здесь сниженное выражение «занюхивать табаком» использовано в самом прямом значении – солгав, герой подносил щепотку табаку к носу, чтобы скрыть смущение от «отважной лжи». Однако фраза построена так, что сильный запах табака начинает «участвовать» в оформлении общей сюжетной ситуации «вранья», приобретая тем самым дополнительное «пословичное», метафорическое звучание. У А. Н. Радищева в «Путешествии из Петербурга в Москву» встречается перифраз античного афоризма «деньги не пахнут»: *«Книга казначейская пошла на ревизию, но устерсами не пахнет»* [340, с.18-19]. Здесь прямое значение ольфакторного включения (яркий запах устриц) граничит с метафорой (расходная книга фиксирует сумму, потраченную на доставку устриц, но не указывает «вздорную» причину организации этой доставки за казенный счет).

Таким образом, резкие запахи начинают свою особую жизнь как в ольфакторной метафорике («нюхательная соль благоразумия»), так и в реалистических описаниях. И. А. Крылов в своей повести «Ночи» использует следующий диалог: *«Тише, государь мой, – отвечал я с сердцем, – вы позабыли правило благопристойности маскарадной и называете громко меня по имени...» – «Тьфу, к чорту, да это уже и любовным приключением пахнет»* [211, т.1, с.309].

Та же разговорность (которую мы обозначили как «пословичность») придает всем этим относительно нейтральным выражениям некоторое

тяготение к полюсу негативному, не исключая такого случая, как «запах мира». Любая метафора с «запахом» оказывается метафорой с «душком». И поэтому вполне ожидаемы яркие метафоры негативного ольфакторного характера: *«Тредьяковскій смѣшное еще правило уставилъ, ради показанія новаго, но худаго изобретенія: III IE АЯ. Ежели слѣдовати старинѣ; такъ должно писати Непорочніи, непорочныя, непорочна; но III пахнетъ отверженною отъ насъ хотя и недѣльно Славеницзною: и осталось писати во всѣхъ трехъ родахъ непорочныя»* [389, с.41].

Чрезвычайно активно развивается метафорическая сторона негативного ольфактория. Так, упрочивается возникшая еще в древнерусской литературе метафора нравственного зловония. Восходя к древнерусским текстам, где, как было показано выше, зловоние было «ширмой» злого духа, «врага», антиномией Благого Духа, символом нравственной нечистоты (особенно в теме зловония могилы, разлагающихся тел, но и дурного запаха наказанного за бесчестие человека – «физиологической» метки, поставленной Богом в наказание за грехи), «смрад душевный» в литературе XVIII века оказывается во многом «внутренней субстанцией», характеристикой человека, неким способом описать его душевную и духовную ущербность, либо оценить его поступки.

Уже Феофан Прокопович, выступающий как проповедник и публицист, в «Истории о избрании и восшествии на престол блаженныя и вечнодостоинныя памяти государыни императрицы Анны Ивановны, самодержицы всероссийской» встречаем: *«Хотя бы они преполезное нечто усмотрели, однако ж скрывать то пред другими, а наипаче и правительствующим особам не сообщать, неприятно то и смрадно пахнет»* [331, с.200]. Интересно, что запахи реальные и запахи метафорические здесь во многом сближаются.

Наиболее насыщенным «реальными» описаниями такого рода оказывается наследие А. Н. Радищева. Отметим, что его текстам вообще не свойствен позитивный ольфакторий, он обращается исключительно к

негативным описаниям запаха, а в словесном оформлении лидирует здесь слово «смрад». Некоторая архаичность самого этого слова адекватна учительному пафосу прозаических текстов Радищева и соответствует принципу слов-сигналов (о котором говорил Ю. В. Манн применительно к лирике декабристов [259, т.6, с.310-311], но который вполне применим и для просветительских текстов Радищева).

Именно ольфакторное определение «смрадная болезнь» означает у Радищева венерическое заболевание, которое рассматривает он как связь между физическим и нравственным состоянием человека. Публичные женщины также получают эпитет «смрадные», смрадным названо и тело, принявшее эту болезнь.

Физиология для Радищева оказывается тесно связана с нравственными устоями. «Путешествие из Петербурга в Москву» содержит немало пояснений его позиции, например, в главке «Крестыцы» отец поучает сыновей: *«Будьте опрятны в одежде вашей; тело содержите в чистоте; ибо чистота служит ко здравью, а неопрятность и смрадность тела нередко отверзает неприметную стезю к гнусным порокам»* [340, с.62].

Сама тема гигиены, борьбы с телесными запахами неприметно началась еще в древнерусской литературе, где мы видели упоминания о приобретении женщинами благовоний в светских целях. Однако так прямолинейно (хотя и по форме эвфемистично) художественное повествование о телесных запахах реализуется только в светской литературе XVIII века. У Радищева в приведенной цитате «смрад тела» рассматривается как возможный путь к «гнусному пороку» (онанизму), но в то же время отец предостерегает сыновей от излишеств в борьбе за «чистоту тела», опасаясь, по-видимому, что такая неумеренность может привести к пустому щегольству. Не случайно, говоря о «щегольстве» Юлия Цезаря, он не преминул добавить, что эта черта поведения была частью общей идеи императора, а если бы надо было для его цели, то он немедленно облекся бы в «смраднейшее рубище». Гигиена тела, по Радищеву, не имеет ничего

общего с брезгливостью, и во второй части приведенной выше цитаты мы наблюдаем метафорический потенциал этих ольфакторных включений: «вымарать тело – но просветить сердце» – все равно как принять на себя «смерд телесный» ради другого человека (а не из-за лени и неряшества, как подразумевается в первой части цитаты).

Вообще связь прямого упоминания смерда и метафорического значения таких ольфакторных включений встречается у Радищева нередко, например: «Научил я вас и варварскому искусству сражаться мечом. Но сие искусство да пребудет в вас мертво, доколе собственная сохранность того не востребует. Оно, уповаю, не сделает вас наглými; ибо вы твердый имеете дух и обидою не сочтете, если осел вас улягнет или свинья смердным до вас коснется рылом» (Крестыцы). Здесь, как видим, перед нами «басенно-аллегорический» художественный код. Очевидно, что и «осел», и «свинья» – люди недалекого ума, с которыми судьба вполне может столкнуть поучаемых отцом сыновей. «Смердное рыло» в таком случае становится довольно крепким ругательством, но в контексте поучения это оправданная художественная деталь, означающая словесные оскорбления. По мнению отца, каждый из сыновей не должен расправляться с обидчиком с помощью оружия – достаточно сознавать, что ругательства или враждебные действия исходили не от людей, а от «ослов» и «свиной» и быть выше этих возможных оскорблений.

Яркую ольфакторную метафору мы находим в главе «Торжок», где речь идет о вольном книгопечатании: *«Правительство да будет истинно, вожди его нелицемерны; тогда все плевелы, тогда все изблевания смердность свою возвратят на извергателя их; а истина пребудет всегда чиста и беловидна. Кто возмущает словом (да назовем так в угодность власти все твердые размышления, на истине основанные, власти противные), есть такой же безумец, как и хулу глаголяй на бога»* [340, с.101].

Радищев говорит о том, что, запрещая вольное слово, правительство само себя наказывает, таким образом автор развенчивает главный аргумент власти – опасность хулы, не имеющей под собой никаких оснований. Мысль писателя оформляется именно с помощью ольфакторной метафоры: если находится тот, кто возносит хулу на самого Бога, то, конечно, найдутся и хулители честной власти. Но если власть честна и чиста, то зачем ей бояться этой хулы? Сам автор сравнивает такую хулу с «смрадными изблеваниями», возвращающимися на своего извергателя, не запятнав чистоты истины, которую несет честная власть. Однако за этой ольфакторной метафорой скрывается и ее контроверза: если сама власть не честна, то тогда все произойдет наоборот, и грязные, «смрадные» деяния властей будут разоблачены, а сама власть свергнута.

Продолжая эту мысль, Радищев использует определение «смрадные» для обозначения бранных слов. В таком сопоставлении усматриваем мы дальнейшее развитие метафоры нравственного зловония, «испускания» дурного духа в переносном, метафорическом смысле.

Говоря о негативном ольфактории, стоит обратиться и к развитию темы «адского смрада» – маркирования негативными запахами неудобного Богу пространства. В «Пересмешнике...» М. Д. Чулкова, например, дается описание «анти-Эдема»: это тоже сад, деревья, струящиеся ручьи, но каждый элемент дан «наоборот» по отношению к райским кущам. Запах этого пространства также «выворочен»: *«Когда я вошёл в ограду, то увидел тут смертоносный сад: все травы и деревья, которые только вредят человеческому роду, произрастали в сём месте... Солнце теми лучами, которые стремились от него чрез сию пропасть, никогда не могло притягивать к себе с земли острых и ядовитых паров, ибо оные все оставались в сём неисследованном аде. Тут никакая стихия не имела действительного своего образа, но и сам очиститель природы огонь смешен был со смертоносным ядом, и столь тяжёлый носился запах, что я насилу мог выйти из оногo к покоям»* [445].

Интересно, что в приведенном отрывке запах не описывается. Эпитет «тяжелый» с усилителем «столь» подтверждается реакцией воспринимающего запах человека: он стремится немедленно покинуть это пространство, «убежать» от запаха. Напомним, что подобное художественное решение в описании воздействия запахов мы видели и в древнерусских текстах: собственно характеристики запаха подменялись изображением резкой реакции попавшего в их зону человека.

В том же «Пересмешнике...» дается прямая параллель «зловоние» – «злой дух»: *«Под коим находилась Оланова гробница, потряслось с великим движением; потом чёрный густой дым, смрад и зловоние стремились из отверстия подземного, как самая мрачная туча, долгим столбом к зениту... действием сим и видением прервалась волшебная власть над сим очарованным местом, и злой дух, отлетая отселе, объяснил, что произволением рока власть демонская прекратилась. По очистившемся зловонии и когда ужасное безобразие адской тени, разорвавшись в воздухе, исчезло, тогда жрецы принесёнными кумирами оградил подземное отверстие... Стены сего здания, производя ужас, кажется, сами от онога трепетали... своды их, закрывшись зловонным мхом, казалось, сами чувствовали отвращение от нестерпимой сырости и смрада»* [445].

Дым, мрак и смрад соотнесены, взаимоусиливая друг друга, и представляют собой общее стереотипное представление об адском пространстве. Отметим, что, как и в других примерах вербализации зловония, автор ограничивается косвенными способами описания: обозначая запах как «нестерпимый», он уходит от уточнений, позволяющих выстроить предположение о качестве запаха.

Особое место в ольфактории XVIII века занимает тема запахов чужого пространства в текстах-травелогах. Одним из значимых механизмов самоопределения и модусом разграничения выступает оппозиция «свое» – «чужое», обеспечивающая, с одной стороны, надежный базис национально-родовой идентичности, с другой – отделения от иного.

Причисление себя к «своему» требует четкого осознания идентификационных признаков, выделяющих себя из окружающего мира и закрепляющих понимание индивидуальности, уникальности собственного существования. Дуальная оппозиция объединения и разъединения, слитности и отдельности определяется, как правило, исторической судьбой нации, особенностями национального характера, менталитета, традиции, общей исторической памяти, мифами и символами народа. Ментальность каждого этноса накладывала на эти сюжеты неповторимый отпечаток, характеризующий традиционное русло их истолкования в определенной культуре. И, тем не менее, указанные элементы зачастую предстают формой осознано-рефлексивного прочтения, в то время как действенная сила бессознательных механизмов разграничения «своего» и «чужого» – предстает особым архетипическим базисом самоопределения человека в том числе, и в телесно-чувственных проявлениях.

Телесное было объектом внешнего описания с незапамятных времен, однако «портретные» техники никак не касались сложной задачи описания телесной процессуальности – то есть постоянной, изменчивой, текучей жизни ощущений, которые, собственно, и являются синонимом жизни вообще. Если язык ощущений рассматривать как язык тела, то встает актуальная задача стать переводчиком с этого языка, что аналогично вербализации цепочки «ощущение – эмоция – духовность».

Путь человека к познанию собственного единства (преодоление «проклятого» распада на духовное и телесное) идет именно через осознание духовности телесных реакций, соответствия физиологии (например, обоняния) «духовному заданию», которое и определяет смысл существования человечества. Это новое проникновение в телесность со стороны эстетизации – и есть «базовая нота» ольфакторных вербализаций, наиболее полно и всесторонне представленная в наследии русской литературы.

В произведениях прежних веков такого рода одоризмы встречались редко. Но и самих таких текстов было немного. XVIII век открывает перед русскими мир, и в описаниях этого «чужого» мира обонятельные образы появляются довольно интенсивно. Можно предположить, что при попадании в чужое пространство активизируется «животное» начало: инстинкт самосохранения «включает» обоняние, помогающее анализировать новое место, заключать, враждебно оно или нет.

Этот любопытный момент «принюхивания» к чужому миру чрезвычайно показателен, например, в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина: *«Лишь только вышли мы на улицу, я должен был зажать себе нос от дурного запаха: здешние каналы наполнены всякою нечистотою. Для чего бы их не чистить? Неужели нет у берлинцев обоняния? – Д* повел меня через славную Липовую улицу, которая в самом деле прекрасна. В середине посажены аллеи для пеших, а по сторонам мостовая. Чище ли здесь живут, или испарения лип истребляют нечистоту в воздухе, – только в сей улице не чувствовал я никакого неприятного запаха»* [165, с.120]. Важно, что герой сознательно старается установить запах чужого пространства. Известное мнение о том, что свой запах человек никогда не замечает, могло бы быть переложено и на ситуацию среды обитания: именно человек со стороны, «свежее обоняние» в состоянии определить, что запах дурен или хорош.

Так, например, Н. М. Карамзин предлагает следующую характеристику: *«Везде видите дым земляных угольев; везде чувствуете их запах, который для меня весьма неприятен; улицы широки и отменно чисты; везде тротуары, или камнем выстланные дорожки для пеших»* [165, с.515]. В этом высказывании появляется негативная характеристика нейтрального запаха (запах углей может восприниматься и как позитивный, и как привычно-нейтральный, но для автора он «неприятен»). В этом можно усматривать еще одну яркую черту развития ольфактория в травелогах: авторы, стремясь передать свои впечатления от посещения чужих стран и

городов, прибегают к личным маркерам; тем самым устойчивый «набор» издающих запах предметов (как части художественного произведения) расширяется.

Показателен другой ольфакторный элемент: привычные предметы на чужбине обладают иным запахом: *«Я ходил между тысячами, как в лесу, не зная никого и не будучи никому известен. Однако ж, видя вокруг себя радостные лица, веселился в сердце своем. Наконец ушел ото всех людей, сел под зеленым кусточком, увидел фиалку и сорвал ее, но мне показалось, что она не так хорошо пахнет, как наши фиалки, – может быть, оттого, что я не мог отдать сего цветочка любезнейшей из женщин и вернейшему из друзей моих!»* [165, с.360-361]. С одной стороны, несомненно, это элемент стиля рококо, примыкающего к сентиментализму, с его остроумной галантностью (качества фиалки «привязаны» к возможности обрадовать любимую). Но с другой стороны, возможно, это вполне реалистичное наблюдение: «чужбина» «помечает» привычное новыми качествами – в данном случае, «не-запахом».

Для «сентиментального путешественника» Н. М. Карамзина важным становится выбор приятного «чужого» пространства, где немалую роль играют обонятельные ощущения. Таким приятным пространством становится Прованс (и Лангедок), где всегда все «цветет и благоухает».

Но чрезвычайно показательно, что путешественнику так и не удастся туда попасть! Именно поэтому целый ряд позитивных ольфакторных образов будет относиться к мечтам, а не к реальности. Очень возможно, что реальное путешествие развеяло бы эти мечты и представления, в том числе и яркие ольфакторные образы, приближающие стилистику этих описаний к уже упомянутым нами не раз древнерусским описаниям райских кущ. В начале путешествия герой сообщает: *«Мне хочется пробраться в Южную Францию и видеть прекрасные страны Лангедока и Прованса...»* [165, с.328]. Добравшись до Лиона, он восклицает: *«Обширные зеленые равнины; по ту сторону Роны, принадлежащие к Дофине, – равнины, где уже оперяется*

весна, отменно миловидны. Там идет дорога в Лангедок и Прованс, счастливые цветущие страны, где чистый воздух в весенние и летние месяцы бывает напитан ароматами и где теперь благоухают ландыши!» [165, с.343].

В связи с такими обстоятельствами герой вынужден со своей мечтой расстаться, что делает он с пафосом, присущим сентиментальному автору: *«Нет, друзья мои! Я не увижу плодоносных стран Южной Франции, которыми прельщалось мое воображение!.. Беккер не получил здесь векселя и, оставшись только с шестью луидорами, решил ехать прямо в Париж. Мне надлежало с ним расстаться или пожертвовать для него своим любопытством, своими мечтами, Лангедоком и Провансом... Гробница нежной Лауры, прославленной Петрарком! Воклюзская пустыня, жилище страстных любовников! Шумный, пенистый ключ, утолявший их жажду! Я вас не увижу!.. Луга прованские, где тимон с розмарином благоухают! Не ступит нога моя на вашу цветущую зелень!.. Простите, места, любопытные для чувствительного путешественника!»* [165, с.361].

Интересно, что, «усвоив» по различным источникам мысль о прованском рае, Карамзин прилагает это мнение и к описанию реалий городов, которые он посещает. Обратимся к чрезвычайно яркому описанию Парижа: *«Останьтесь же здесь, если не хотите переменить своего мнения; вошедши далее, увидите... тесные улицы, оскорбительное смешение богатства с нищетою; подле блестящей лавки ювелира – кучу гнилых яблок и сельдей; везде грязь и даже кровь, текущую ручьями из мясных рядов, – зажмете нос и закроете глаза. Картина пышного города затмится в ваших мыслях, и вам покажется, что из всех городов на свете через подземельные трубы сливается в Париж нечистота и гадость. Ступите еще шаг, и вдруг повеет на вас благоухание счастливой Аравии или по крайней мере цветущих лугов прованских: значит, что вы подошли к одной из тех лавок, в которых продаются духи и помада и которых здесь множество. Одним словом, что шаг, то новая атмосфера, то новые предметы роскоши*

или самой отвратительной нечистоты – так, что вы должны будете назвать Париж самым великолепным и самым гадким, самым благовонным [Потому что нигде не продают столько ароматических духов, как в Париже. – Прим. Н. М. Карамзина] и самым вонючим городом» [165, с.373].

Цветущие луга Прованса противопоставлены городским кварталам, где «зажмете нос». Но еще важнее ольфакторный контраст, выстроенный путешественником: Париж оказывается самым вонючим и самым благовонным городом одновременно. Так же, как лавка мясника с ее отвратительным запахом и деталями соседствует на рынке с лавкой духов и помады, весь город представляет собой столкновение зловония и благовония. Карамзин, по-видимому, первым использовал прилагательное «ароматический» вместо «ароматный». Этот словотворческий прием, основанный на словообразовательных законах русского языка, кажется нам заслуживающим особого разговора.

Приведем конкретные примеры. В цитате, данной выше, в примечании к собственному описанию Карамзин назвал духи «ароматическими». Это первый случай употребления этого слова в тексте «Писем русского путешественника». Далее это определение мы встречаем в описании деревьев на террасе, сливок в деревне, сиропа с чаем, применительно к «испарениям сочной зелени», лившимся в «немецкий суп» путешественника. Прилагательное «ароматный» использовано в описании пудры для волос и благоухании черемухи. «Языковое чутье» должно бы было подсказать автору, что «ароматический» отличается от «ароматного» субъект-объектным содержанием. «Ароматный» сам производит запах – «ароматическому» запах придан силой извне. Тогда, несомненно, сливки должны были быть ароматными, а вот пудра для волос ароматической... Мы видим, что в условиях общей бедности ольфакторного словаря авторы стремятся к поиску новых слов и выражений, скорее, в целях разнообразия, чем семантической точности.

Стоит обратить внимание и на запах трав, льющийся в «суп» путешественника, поскольку сочетание ольфакторного и густаторного полей до сих пор практически нам не встречалось. В качестве исключения можно привести фрагмент путевых записок Ф. И. Соймонова: *«Чемъ больше мѣшаютъ землю палкою, тѣмъ сильнѣе горитъ пламя. Но понеже къ сему употребляютъ токмо черную и нечистую нефть: то происходитъ отъ того копоть и худой запахъ: покои отъ того чернѣютъ, однако кушаніе не имѣетъ худаго вкусу»* [301]. Но в целом отсутствие запахов блюд в прозаических текстах отечественной словесности вплоть до XIX века – достаточно яркая деталь общей эволюции отечественной литературы. Указывая на наличие запаха у сливок или супа, Н. М. Карамзин открывает «кухонные запахи»: *«Тут в одну минуту являлись на столах чаши и блюда, и ароматический пар горячего кушанья, как белое тонкое облако, вился над головами обедающих»* [165, т.1, с.624]. Другое развитие ольфакторного поля – продолжение синестетических поисков, тоже связанное у Карамзина с соединением густаторных и ольфакторных метафор: *«Наталья рвала цветы, любовалась летающими бабочками, питалась благоуханием трав, возвращалась домой весела и покойна и принималась снова за рукоделье»* [165, т.1, с.628-629]. «Питаться запахом» – это тоже, несомненно, новое в литературном ольфактории. Здесь уместно привести следующее размышление А. П. Сумарокова: *«Симъ образомъ вошло сіе: Слышу запахъ, хотя запахъ обонянію а не слуху свойствененъ; но слышу вмѣсто обоняю ни кто еще въ печати не издавалъ, хотя въ простомъ складѣ то употребить и можно»* [390].

Как мы показали в главе о древнерусской литературе, первый синестетический вариант «видеть запах» встречается уже в «Повести временных лет». Сумароков фиксирует народное употребление «слышать запах», а Карамзин предлагает принять выражение «питаться запахом» (скорее всего, в значении «напитаться», «наполниться» запахами, «вобрать их в себя», «перенять их запах» и т. п.).

Вернемся к литературе путешествий. На излете XVII века появляется сочинение «Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе (1697–1699)», представляющее собой подробнейший отчет о путешествии московского дворянина в жанре путевых записок, как того требовала стратегия Петра I. Ольфакторные включения здесь показывают, что литература путешествий, приближенная к нон-фикшн, провоцирует развитие ольфакторного поля в целом, поиск новых запахов как ориентиров в чуждом пространстве. Говоря о поездке в Падую, П. А. Толстой замечает: *«...видятся те источники горячей воды, якобы в них вода всегда кипела, и бывают от тех горячих вод всегда густые пары, подобны дыму, а имеют те пары дух к обонянию человеческому тяжелой, подобно тому как пахнет нефть горелая или скипидар»* [336, с.70].

Здесь не только дана характеристика запаха («тяжелый»), но и приведены аналогии, позволяющие уточнить сам характер запаха (возможно, его химическую природу).

В другом случае автор дает описание обитаемого пространства, ухоженного итальянцами: *«...сады и огороды предивные и превеликие построены, в которых много дерев есть розных родов плодовых, между которыми множественное число виноградов розных родов, белых и красных, и всяких изряднаго обоняния трав и цветов предивных»* [336, с.71].

С одной стороны, усматриваем здесь привычный стиль описания «райских куш», с другой – указание на рукотворность этого рая. Любопытно также, что Толстой использует слово «обоняние» в качестве синонима слову «запах», хотя только что мы видели более привычное использование этого слова (дух, тяжелый человеческому обонянию). Нет сомнений, что авторы стремятся избегать слова «запах», ищут ему подмену.

Еще детальнее описан сад в другом месте путевых записок: *«Тот ево сад зело велик, построен промеж гор; и зело много в нем дерев лимонных, помаранцовых, аливных, винных ягод, арехов грецких, арехов миндалных, грушевых, сливных, яблоней, шепталы и иных розных родов, каштанов,*

цукатов, штотов, фиников; также много виноградов розных, белых и красных, и иных фруктов, которые на травах рождаются. В том же саду построены огороды изрядные, в которых изрядные благовонные травы и цветы» [336, с.166].

Этот перечень, по-видимому, тоже призван быть противопоставлен «скудости» отечественных «кущ», приводится как пример роскошного сада; ольфакторное указание включено здесь, скорее, «по инерции», нежели с конкретной целью впечатлить читателя.

Интерес представляет и включение в текст повествования «ольфакторной легенды»: *«И в одном месте на море обонял нас дух великой ентарнаго масла, власно как бы множество ево пролито где было. О том сказывали мне неополитанцы, что в том месте в древние лета был великой город, множество дельвали ентарнаго масла; и волею Божию в древние ж лета тот город и с островом, на котором он стоял, потопило морем; и с того времени и доднесь на том месте обоняется дух ентарнаго масла» [336, с.178].*

Прежде всего, вводится сам пахнущий объект – «ентарное масло». Комментаторы издания не поясняют, о чем идет речь. Однако, скорее всего, «ентарное» (янтарное) масло – это результат сложного по технологии процесса перегонки янтарных смол с последующими добавками разного рода (в том числе и шафрана, придающего маслу янтарный оттенок).

Яркий запах этого масла обусловлен добавками ладанной камеди и сандала. Но еще важнее для нас в данном случае сам способ ввода ольфакторной легенды: «обонял нас дух великой». «Обонять» в данном контексте означает «объять», а «дух великой» (означая всего лишь «яркий запах») тяготеет к выражениям древнерусской литературы о Духе Благом. Поэтому усилитель «обонял властно» оказывается очень существенным. Это, по-видимому, первый в прозе случай использования выражения «властный запах».

Остается непроясненным с историко-культурной точки зрения и большой фрагмент, описывающий переезд героя из Неаполя в Рим. Здесь главной темой становится «тяжелый», «тягостный», «злой» воздух, вдыхание которого ведет к страшным болезням и смерти [336, с.183]. Многодневное путешествие приходится превратить в «многоночное», поскольку безопасно можно двигаться только по ночам. Со всеми предосторожностями, употребляя много нюхательного и курительного табаку, герой добирается до Рима, где, как он отмечает, воздух тоже «тягостный». Здесь мы видим развитие так называемых «пневматологических мотивов» [353, с.47-57].

Однако в отличие от поэзии, где «дышать ароматами» вполне уместно, проза путешествий предлагает совсем другой вариант: запах не описывается, не сравнивается с чем-то знакомым, но подается как некий газ, наполняющий пространство, тлетворность, угрожающая жизни и здоровью путешественника.

Рассматривая ольфакторий поэзии XVIII века, Н. А. Рогачева, ссылаясь на А. Н. Радищева, утверждает мысль о сущностной эстетизации сферы запахов человеком: «Не обладая тонкостью нюха, свойственной животным, человек способен оценить красоту аромата, чем, собственно, и определяется эстетика запаха для «умного» художественного мироощущения» [353, с.46]².

Однако анализ ольфактория травелогов показывает, что обоняние суть не только «инструмент изящного», но и серьезное напоминание о том, что природа человека остается биологически животной. Здесь речь идет не столько о поиске изящных и приятных ароматов, сколько о недоверии к ним, стремлении использовать запахи именно как реперы пространства. Разумеется, шкала «аромат – вонь» остается актуальной, но может по-разному маркироваться (приятный запах может означать опасность, а вонь

² Автор монографии обращается здесь к мысли А. Н. Радищева: «...вкус и обоняние суть в человеке изящнее, нежели в прочих животных. Если он не равняется обонянием со псом, следы зверя оным угадывающего, то сколь изыскателен он в благовонии следов. Сравни сладострастного Сибарита или жителя пышных столиц в действиях вкуса и обоняния с действием тех же чувств в животных, и скажи, где будет перевес» (Радищев А. Н. О человеке, его смертности и бессмертии // Полн. собр. соч. М. ; Л., 1941. Т. II. С. 51.

маркировать убежище). Таким образом, ольфакторная поэтика осложняется, трудно говорить о едином направлении ее развития. Литература путешествий позволяет увидеть эту разнонаправленность.

В целом хотелось бы поддержать мнение Н. А. Рогачевой о поэтическом ольфактории: «Из области сакрального запаха полностью перешли в сферу художественности: в лирических текстах язык запахов носит условно-поэтический характер и используется, как и другая сенсорная образность, для аллегорического выражения чувств и понятий. Распределением поэтических запахов по-прежнему управляет «ценностная вертикаль смысла», но полярность божественного – земного уже уступает место антитезе приятного – неприятного. Однако именно существование такой вертикали открывает новые возможности для горизонтального расширения пространства художественной ольфакции» [353, с.32]. Но хотелось бы указать и на серьезные отличия прозаического ольфактория от поэтического. Прежде всего, «божественное – земное» уступает место «нравственному – безнравственному», и собственно понятие «приятности – неприятности» оказывается более чем второстепенным, ярче проявляется в прозе путешествий, нежели в художественных прозаических текстах. В этом мы скорее усматривали бы сохранение традиции при ее определенной трансформации, нежели новаторское переосмысление ольфакторного материала и обонятельного поля в целом.

Разумеется, русская литература XVIII столетия не гомогенна, и на протяжении столетия торжествовали разные стили и жанры. Но, рассматривая основные закономерности развития ольфакторного поля, мы выявили ряд устойчивых тенденций. Во-первых, это неизменность нравственного основания помещения запахов на двуполюсной шкале: вместо Благого Духа теперь фигурирует более абстрактное Благо, а вместо злого духа – безнравственность. Особенно ярко это проявляется в дальнейшем развитии темы обратимости запахов. Если в древнерусской литературе была опробована и утвердилась система необратимости благого запаха и

возможности обратимости «злого духа», то в литературе светского XVIII века мы наблюдаем дальнейшее развитие этой идеи. Когда Радищев устами своего героя предлагает детям не гнушаться измазаться и превратить одежду в «смрадное рубище» ради помощи ближнему, он как раз разворачивает эту обновленную метафору. Получается, что дело не во «внешнем проявлении» запаха, но в чистоте нравственной, чистоте помыслов, действий, чувств.

Во-вторых, получает дальнейшее развитие «горизонталь» ольфакторного поля – все большее число окружающих предметов начинает «издавать запах».

В-третьих, обоняние особенно усиливается в ситуации путешествий, где автору важно донести до своего читателя мельчайшие детали быта и жизни людей. Именно запах становится ярким элементом описаний – ведь путешественник предстает в тексте «новичком», исследователем неизвестного, а потому реагирует на запахи острее, чем привыкшие к ним местные жители.

В-четвертых, тема благоухания райских кущ перерождается в тему ароматов «искусственного рая» – сада, усадьбы. Здесь собственно духовная составляющая и религиозный символизм отходят на задний план. Остается лишь атрибутика ольфакторных включений – акцент делается на «неописуемости» происходящего.

В-пятых, активно расширяются возможности вербализации одорических ощущений. Здесь можно указать на такие важные моменты, как синестетические переносы – «питаться запахом», «слышать запах», «произносить запах». Особое место занимают травелоги, где описание, казалось бы, снижено-бытовых запахов оказывается уместно – как деталь «чужого быта».

Тем не менее очевидно, что отечественный ольфакторий находится в XVIII веке (как и вся литература) на ранних стадиях развития. В частности, авторы постоянно используют клишированные формы (в описании усадеб и фрагментах художественных текстов, посвященных «божьем пирам»).

Только намечается связь между запахом и ассоциативной памятью (в прозе сентиментализма). Круг предметов, «испускающих запах», не так уж и широк, и ограничения здесь весьма ощутимы. Подводя итоги, отметим, что сам ольфакторий художественного мира (по сравнению с литературой древнерусской), несомненно, расширяется, становится многокомпонентной. Однако «философские основания» этой картины покоятся на тех же принципах: соотношении ароматов с нравственным добром и зловония с нравственным злом.

1.4. Период «золотого века» отечественной словесности: основания новой поэтики

Согласно историко-литературной концепции смены парадигм художественности, на которую мы опираемся в хронологически последовательном анализе материала, под самым классическим периодом мы понимаем литературу эстетического креативизма. Как мы уже отмечали выше, мы приняли решение рассматривать произведения первого этапа эстетического креативизма, предромантизма, в составе доклассической прозы.

Обращаясь к произведениям XIX века, мы используем привычное понятие «классического периода» развития отечественной словесности. Здесь «господствует» период романтизма и постромантизма (по классификации В. И. Тюпы, в рамках парадигмы эстетического креативизма). Если «опрокинуть» эту точку зрения на привычное «хрестоматийное» классифицирование периодов развития отечественной словесности, то речь пойдет о «романтизме» и «критическом реализме».

Фактически можно говорить об «укладывании» классического периода в рамки XIX века. В то же время для удобства анализа материала, которого в это время становится намного больше, чем в предшествующей литературе,

мы разделили классический период на три временных отрезка. Первый условно ограничен датами жизни и смерти А. С. Пушкина и обозначен по традиции как «золотой век» отечественной словесности. Второй период – это время «реалистической прозы», условно выделяемое нами с конца 30-х до начала 70-х годов. Наконец, третий период – переходный от постромантизма к модернизму, а соответственно, и к новому типу парадигмы художественности – неклассическому.

Условность разделения литературы здесь, разумеется, достаточно ощутима. Но для целей нашего исследования было важно создать такие условные границы для выявления закономерностей и особенностей развития ольфакторной поэтики. Анализ ольфактория указанного периода строился как своеобразный «динамический шаг» – временно отрезок (десятилетие), позволяющий детально отразить особенности ольфакторных трансформаций в исследуемом массиве текстов.

Если при переходе к светской литературе в XVII веке мы отмечали редукцию ольфакторных включений, то в литературе начала XIX века мы наблюдаем количественный рост и качественное разнообразие поэтики запахов.

Если за все века древнерусской литературы мы обнаружили ольфакторные включения в 86 произведениях (всего 160 фрагмента), в литературе XVIII века – в 31 произведении было обнаружено 117 ольфакторных включений, то в литературе первой трети XIX века – 234 ольфакторных включения в 63 прозаических текстах. Это показывает относительную стабильность ольфакторных включений – несмотря на смену парадигмы художественности. В каждом из трех периодов число текстов, рассмотренных нами, относилось к числу текстов с ольфакторными включениями примерно как 2 к 1. Эта общая картина, не меняющаяся из века в век, позволяет судить о скромном общем месте ольфактория в отечественной словесности.

Однако в случае с «золотым веком» словесности мы видим необходимость более точного хронологического движения по ольфакторию. Это позволит выявить «микротенденции» внутри периода и точнее зафиксировать появление новых черт поэтики.

В 1800–1810-е годы мы обнаруживаем не так много прозаических произведений. Это произведения В. Нарезного, И. Лажечникова (в его ранней прозе мы не обнаружили ольфакторных включений), Ф. Глинка. Интересно, что в произведениях этих авторов встречаются преимущественно позитивные ольфакторные включения. Более половины всех ольфакторных включений этого периода составили «благоухающие цветы». В «Славенских вечерах» Нарезного (1809), которые считают значительным достижением русской предромантизма, выражение встречается более 10 раз (варианты – «благоухание весны», «благоухающий холм»). Интересно, что если в древнерусской литературе благоухающие цветы (венцы) означали присутствие Благого Духа, в литературе XVIII века мы видели включение таких фрагментов в общие описания «рукотворного рая» – усадебных роскошеств, то в литературе более позднего периода эта связь с «благодатью» не столько превращается в клише (что можно было бы предположить), сколько «внедряется» в поэтическую фактуру текста на смысловом уровне. Так, в жанре исторической прозы, в «Славенских вечерах» мы обнаруживаем сложную работу автора с ольфакторными включениями. Приведем некоторые примеры: *«Старец умолк; но звуки арфы его долго струились еще в воздухе и нежили слухи полчищ дулебовых, подобно кроткому, сладкому дыханию ветерка, который, принеся к нам запах розы, пролетел мимо. Мы все еще чувствуем сладость ее благоухания и прохладу от легких крыл юного сына весны цветущей. Длилось безмолвие в рядах дулебовых. Мало-помалу прояснились взоры его ратников. Наконец некий восторг одел их светом радости и сердечного упоения»* [288, с.87]. Здесь ольфакторное включение представляет собой развернутую метафору, не имеющую никакого отношения ни к

древнерусским уподоблениям, ни к клишированным формам. Именно обонятельное ощущение понадобилось автору для передачи воздействия слов старца на полчища дулебовы. Слова отзвучали (= ветерок пролетел), но их смысл «шлейфом» входит в сознание людей (автор использует здесь авторское отступление, направленное на коммуникацию с современным ему читателем – «мы все еще чувствуем...»). Это стремление зафиксировать обонятельное ощущение как пример «дозревания смыслов» в сознании кажется нам достаточно интересным и значимым – при том, что «субъект» запаха может быть отнесен к числу банальных (роза).

В другом случае Нарезный использует многокомпонентную метафору запаха: *«Михаил копал гряды для цветника царевны, сажал цветы, поливал их, берег, лелеял: это была должность его, наложенная ханом-победителем. Князь, лишась сладкого удовольствия управлять народом и делать его счастливым, смотрел с улыбкою, когда юная роза или лилия отверзали к нему свои объятия и кротко благоухали к своему творителю. Михаил склонился; оперся на заступ свой, долго смотрел на небо лазуревое и на приманчивый свет месяца; на струи Дона тихого и листки фиалки, окропляющиеся росой. «Творец мира сего, – вещал он, устремив взоры к небу и обратив к нему руки свои, как обращает юное алчущее дитя к сосцам матери. – Творец мира сего и всех красот, в нем рассеянных! Почто все страны его населил ты радостью, и везде видна десница твоя отеческая? Почто в Орде кровожаждающей, среди народа дикого и зверского, не познавшего тебя и щедрот твоих, почто и здесь то же солнце, те же звезды, то же кроткое пение птиц и цветов благоухание, как и в России, где воздвигаются тебе храмы и на алтарях твоих курится фимиам сердечный?»»* [288, с.229].

Михаил, князь Черниговский, в плену в Орде занят разведением цветов. Благоухание лилий и роз в данном случае напрямую соотнесено с любовью народной, а сам труд садовника уподоблен возделыванию народного благосостояния и благополучия. Неслучайно далее герой задается

вопросом о «неразборчивости» Божьей благодати. Если в первом примере мы видели отсылку к «базовой ноте» отечественного ольфактория (когда запах предстает в виде властно обнимающего Благого Духа) – «восторг одел их светом радости и упоения», то во втором примере мы обнаруживаем философское сомнение: а так ли уж важно исповедание, если Божья благодать «разлита» и в «Орде кровожаждущей»? Соотношение цветов благоухающих и фимиама сердечного здесь можно рассматривать как прообраз противопоставления запахов искусственных и естественных – несмотря на то что «фимиам сердечный» выступает в качестве метафоры искренней любви к Богу, а не «формальных» воскурений во время богослужений. Таким образом, простейшее ольфакторное словосочетание («цветы благоуханные») оказывается способом передачи разных смыслов и несет разные символические значения.

Наконец, благоухание цветов в повестях Нарезного оказывается частью приема противопоставления, когда оно выступает как фон переживаний героев: *«В продолжении двух грустных дней, от зари утренней до зари вечерней, склоняся на пень дуба древнего, сидела я на берегу мутного Волхова. Прелестный Погода [Зефир славенский (Примечания Нарезного.)] разведал власы мои по груди трепещущей. Цветы благоухали; кроткие волны резвились в объятиях берегов своих; но я ничему не внимала. Блуждающие взоры мои обращены были на отдаленные леса и горы...»* [288, с.442]. Переживания героини описываются по контрасту с описаниями природы – этот прием Нарезный использует неоднократно.

В романе «Российский Жилблаз» мы встречаем, например, такое высказывание: *«Не часто ли стихотворец, сидя в зимнюю ночь у оледенелого окна за испачканным столиком, весь дрожа от стужи и поминутно подувая на пальцы окостеневшие, – не часто ли, говорю, описывает на лежащем пред ним листе бумаги прелесть утра весеннего? У него пастух с пастушкой гуляют по цветочному лугу, наслаждаются красотой безоблачного неба, цветы благоухают, деревья украшаются молодыми*

листочками, ручьи пенятся, журчат и привлекают милую чету к отдохновению! «О! как это прелестно! – говорит стихотворец, щелкая от озноба зубами, – о! как восхитительна картина эта!», меж тем как сам смотрит на густой пар, вьющийся у рта его» [289, т.1, с.109].

Стилистические доминанты «Жилблаза» – произведения просветительского реализма – разговорный язык и отказ от привычного в сентиментальной литературе пафоса. Именно поэтому, как видим в приведенной выше цитате, «привычные» атрибуты пасторали помещаются в снижающую их смысл «раму» (щелкающий зубами от холода стихотворец).

Нарежный позволяет себе в том же ключе «расправиться» и с ароматом розы: *«Княжна начала убираться, а я пошел в огород и задумался. «Где мне взять теперь цветов? время осеннее, все поблекло и пало!» Как я ломал себе голову, ходя по запустелому моему огороду, вдруг увидел багряные головки репейника. Искра удовольствия оживила сердце мое, я бросился к нему, сорвал головок с полсотни и в совершенной радости тихо пошел домой. «Разве это хуже розы? – думал я сам в себе. – Она цветет, правда, нехудо и запах недурен, но все так скоро проходит, что, не успеешь взглянуть, ее уже и нет! А репейник? О прекраснейший из цветов!»» [289, с.88].*

Укажем на реалистическую погрешность – головки репейника невозможно «сорвать» так запросто, без подручных средств, однако «поэтический» подтекст этого эпизода очевиден: роза здесь предстает в виде искусственно культивируемого цветка (где акцент можно сделать на слове «искусственный»), и запах ее лишь «недурен». Между тем быстрое увядание розы противопоставлено стойкости репейника. Герой мысленно жертвует «недурной» запаху красоте и стойкости полевого цветка. Нам здесь особенно важным кажется «покушение» на «авторитет» розы как эталона приятного запаха. «Благоухание» (= Благой Дух) заменяется прозаическим «запахом». Приведем другие примеры «сниженной одорологии» в этом произведении.

Мы уже указывали, что в XVIII веке находим первые примеры «запахов кухни». Эта линия получает свое дальнейшее развитие: *«Вошел в*

сени, я поджидал, не выйдет ли кто-нибудь; но только слышал из комнаты по правую руку, которую почел кухню по запаху, из нее выходящему, голос женщины, которая страшно била кошку за украденную почку, и мальчика, басисто плачущего о сей потере. Не ожидая окончания суда над бедным животным, ибо суд надо мною был еще очень памятен в уме моем и желудке, я отворил комнату на левую руку; вошел – нет никого; захожу в другую, и восхищение мое было неописанно! Накрыт был небольшой столик, а на нем стояли два графина с водками белою и зеленою; одна тарелка с пирогами, другая с прекрасною ветчиною; там икра, там колбаса, там целая копченая курица» [289, с.239]. Здесь «запах кухни» из правой двери соотносится с яствами из комнаты слева: практически все, что видит перед собой герой, имеет ярко выраженный запах, неприличный по своей откровенной «простоте» быть описанным в тексте. Здесь нет «смакования» запаха блюд, хотя описание, данное героем, вкупе с его внимательным отношением к «запаху кухни», вполне дорисовывает картину.

Полному травестированию подвергаются и традиционные в древнерусской словесности указания на запахи богослужения и вообще на благоухание как знак святости. В романе «Жилбляз» всякие кадилницы, фимиам, воскурения упоминаются в связи с «антиобрядами», в которых участвует герой, а благоухание, исходящее от персонажа, вовсе не знак святости. Например: «– Я – хозяин, это – жена моя, а это – дочери; прошу садиться. – И между тем сам сел спокойно. Но зато госпожа Маремьяна и обе ее дочери начали рассматривать нового гостя с ног до головы. **Он был одет великоленно и на три сажени простирал благоухание. На руке сиял дорогой перстень. Он сидел, развалившись в креслах, и левою рукою играл цепочкою от часов, а правую держал небольшую трость, которой золотым набалдашником щелкал себе по зубам» [289, с.74].** «Простирающееся на три сажени» благоухание никак не связано с Благим Духом предшествующей традиции. Сам герой со всеми его «модными аксессуарами» выглядит напыщенно и комично. Есть и еще более тонкие примеры такого

травестирования: например, главный герой во время своих приключений оказывается на чердаке дома, полного «духов», как он полагает. На чердаке появляется «ангельское существо»: *«Лицо его, вмещавшее в себе все возможные прелести, сияло светом полного месяца. Длинные волосы, в небрежных локонах, раскиданы были по плечам и груди. Легкая мантия в греческом вкусе была единым покровом тела его. На груди висела таинственная перевязь, горевшая золотым огнем, в одной руке цветущая миртовая ветвь, в другой – драгоценный жезл. Обувью служили легкие сандалии, переплетенные лентами. Каждое его движение разливало благоухание»* [289, с.389]. Все «признаки» ангела, запечатленные на картинах эпохи Возрождения, были здесь «учтены». Но каково же было удивление героя, когда он увидел, что «существо» это – Ликориса, кстати, тут же ему признающаяся, что она сестра актера и морочила ему голову. «Ангел» оборачивается обычным человеком, да еще и мошенницей, и ни миртовая ветвь, ни таинственная перевязь, ни благоухание не сохраняют своего «священного» статуса.

Если в литературе древнерусской мы встретили первое упоминание о духах («благовониях», которыми опрыскиваются женщины ради привлекательности, а не в целях приобщения к возвышенным молитвам), то в литературе XVIII века такое «опрыскивание» встречалось чаще. В «Жилблазе», например, предлагается описание картин, которые рассматривает герой: *«На стенах висели прекрасные картины в великолепных рамах. На одной изображен был Адам в объятиях Евы, когда они были еще в счастливом состоянии невинности. На другой – восхищенный мудрец, взирающий пламенными глазами на прелести юной красавицы, моющейся в ручье. На третьей – Соломон в кругу множества девиц красоты неописанной. Одна окуривала его одежды, другая опрыскивала благоуханием востока, третья переплетала волосы золотом и жемчугом»* [289, с.327].

Здесь для нас чрезвычайно интересно «нарушение правдоподобия»: нам дан ольфакторный фрагмент, «воспринятый» посредством рассматривания живописного полотна. Если можно представить живописное изображение окуривания одежд, то опрыскивание «благоуханием востока» – прямое допущение, вольная ольфакторная интерпретация героя. Этот фрагмент перекликается с еще одним эпизодом текста, где духи играют зловещую роль: «– Сколько я ни старалась уговорить матушку, чтобы она не посылала меня к молодому князю просить помощи по смерти моего отца, – тщетно! Она сама меня набелила, нарумянила, **опрыскала духами** и, словом, нарядила так, что я, вместо осиротевшей дочери, походила на предстоящую к брачному алтарю невесту» [289, с.495].

В исторической повести «Зиновий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия» Федора Глинки (1816) в авторские задачи входило воссоздание атмосферы прошлых героических времен. Идея передать «национальный пафос» эпохи воссоединения Украины с Россией становится благоприятной основой для использования устойчивых (благодаря литературе предшествующего периода) ольфакторных фрагментов: «*Кристалльная влажность водопадов невидимо сеется по зеленому пуху наших лугов и придает всегдашнюю свежесть долинам. Самая зима, пожирающая загорные области, едва смеет навести на них только некоторую бледность и легкую дремоту. Мы не видим зимою снега, а летом пыли. Земля наша возвращает сторицею посеянное, **бесчисленные стада дарят нас богатыми рунами и густым, ароматным млеком**, виноградные лозы струят сладчайший винный сок, тысячи пернатых, скучая унылою пустотою степей, слетаются на вольный плен в сии горы и утомляют эхо разнозвучными песнями. У нас деревья нередко бывают покрыты плодами осени и цветом весны. **Дикие пчелы, извлекая сладость из цветов и душистых трав, составляют янтарный ароматный мед** и наполняют им пустоты дерев, отколе, растопленный лучами, струится он и **окропляет***

ветви и листья древесные золото благоухающею росю. Поистине земля наша может называться землею млека и меда» [358, т.1, с.125].

В этой картине «земного рая», в отличие от описаний усадеб XVIII века, акцент сделан на естественности, «богоданности» этого счастливого мира. Ольфакторная часть этого фрагмента тесно переплетена с густаторными метафорами: «земля млека и меда», аромат и сладость соседствуют (пчелы извлекают «сладость из цветов и душистых трав»), перетекают друг в друга. Здесь «задействован» весь спектр чувств – не только обоняние и вкус, но и осязание («густые руна»), слух (прелестное пение птиц так обильно, что «утомляет»), зрение («не видим зимою снега, а летом пыли», «зеленый пух»). Все пресыщено красотой, полнотой жизни, изобилием. Это, несомненно, описание «рая», но, в то же время, это вполне конкретное описание страны («мы», «у нас», «земля наша»).

В другом фрагменте этой романтической исторической повести описание дано уже не как рассказ, но как «обстоятельство действия». Многозначность ольфакторного «фона» этого фрагмента заслуживает особого внимания, поэтому приведем фрагмент полностью: *«Испещренные цветами берега украшались в разных местах рассеянными оливковыми, миндальными, розовыми и померанцевыми рошицами. Громкое пение птиц раздавалось в окрестностях, благовонный меспил и душистые мяты окуривали теплый воздух. Неизъяснимая сладость вливалась в чувства вместе с ароматами. Хмельницкий погрузился в безмолвное восхищение. Аглаим воспользовался минутою и говорил:*

– Друг мой! Не благодатна ли природа наша, не прекрасен ли край сей? Ужели все наслаждения его не сильны заставить тебя позабыть Малороссию и остаться навсегда с нами?

– Забыть мое Отечество! Разве ты считаешь меня столь малодушным?

– Нет, мой великодушный друг! Но сия очаровательная прелесть мест, сие изобилие, сий благотворный воздух, сие пение разногласных пернатых, сие повсеместное благоухание...

Хмельницкий не дал ему окончить и возразил:

– Правда, здесь можно растаять сердцем и забыть о всем на свете, кроме отца и Отечества. Ничто, о Аглаим, не может сравниться с теми простыми наслаждениями, которые вкушаем в местах нашего рождения! Друг мой, ты не испытал еще горестной разлуки с Отечеством и не можешь знать, как жаждет душа сего возделенного свидания, как сладки бывают для отлученного струи рек, вытекающих из его Отечества, как любезен каждый странник, облагодуханный воздухом его родины, как нежит, исцеляет сердце ветер, дующий от пределов родной страны!.. Знай, что дым Отечества приятнее всех благоуханий в мире и голос родины утешительнее всех сладчайших гласов пернатых и певиц» [90, с.266].

Даже беглый взгляд на выделенные ольфакторные фрагменты позволяет судить об интеграции ольфактория в основную патриотическую идею этого отрывка. Прекрасный предутренний пейзаж дополнен важными элементами: «теплый воздух» «окуривает» героев подобно фимиаму и воскурениям во время богослужения, яркий запах меспила (латинское название мушмулы, белые цветки которой обладают красивым ароматом, похожим на запах горького миндаля), смешанный со свежим запахом мяты, создает неповторимый букет, который, между тем, идентифицируется как запах родины. Густаторная метафора «сладости», вливающейся в душу вместе с ароматами, призвана охарактеризовать состояние героев, вдыхающих эти запахи родного края. Неслучайно два из четырех аргументов Аглаима имеют ольфакторный характер. Значение благоухания (кстати, в приведенном отрывке слово это встретилось трижды) здесь вполне можно рассматривать как новую «ревизию» первоначального смысла («Благой Дух») – теперь в сторону «привязки» к патриотизму. Перефразируя строку стихотворения Г. Р. Державина «Арфа» (1798 год) «Отечества и дым нам

сладок и приятен», Глинка усиливает ее смысл: даже дым (горький, удушливый, неприятный запах) родины «приятнее всех благоуханий в мире». Обратим внимание на фрагмент «странник, облагоуханный воздухом его родины».

Несомненно, перед нами метафора «землячества», того неизъяснимого «знака», что помечает людей одной местности, столь важного, когда ты за пределами родного края. Земляк, встретившийся вдали от родины, оказывается «заместителем» отчизны, выступает своеобразной «синекдохой» родного края. Эту мысль Глинка выражает с помощью именно ольфакторной метафоры, по-видимому, точно соответствующей задаче показать неуловимость, тонкость, в конце концов, необъяснимость этого «замещения».

Значимым явлением прозы этого периода становится фактически полное отсутствие негативного ольфактория. Если еще в творчестве Радищева мы встречали множество «смрадных» метафор, то в прозе начала XIX века они полностью отсутствуют. Писатели обращаются к запахам исключительно в случаях, когда им надо подчеркнуть аромат, в крайнем случае, пусть сниженный, но приятный запах кушаний.

Уже в 20-е годы ольфакторий претерпевает некоторые изменения. Мы обнаруживаем здесь очевидный «сдвиг» в ольфактории. Это связано, по-видимому, с мощной волной демократизма в литературе, с ярко выраженным противостоянием прозы и поэзии, когда прозаические тексты демонстративно очищаются от всяких «красивостей». Разумеется, возвышенный романтический пафос сохраняется во многих из этих текстов, но нам важно подчеркнуть выраженные тенденции.

Самое большое место (почти половина всех ольфакторных фрагментов из произведений двадцатых годов) занимает группа «запах вина». Значимо, что во всем корпусе предшествующей литературы упоминание о запахе вина встретилось лишь единожды, в довольно резких по стилю записках Екатерины II. В произведениях 1800–1810-х годов мы ни разу не нашли таких упоминаний. Тем более интересно, что произведения 1820-х годов так

дружно обращаются к ольфакторным упоминаниям именно этой семантики. Здесь можно выделить две противоположные по семантике группы: позитивный (восхищение и наслаждение запахом вина) и негативно-нейтральный ольфакторий (сниженный, когда запах вина и табака маркирует неприятное герою пространство). Приведем конкретные примеры, чтобы выявить устойчивые черты поэтики.

В очерке «Записки о Голландии 1815 г.», изданном в 1821 году, будущий декабрист Н. Бестужев сообщает: *«Выглянем за ворота и посмотрим на сей ряд фабрик, окружающих город за каналом. Вот сахарная фабрика моего приятеля Бейера-Тона; вот белильная; там игольная и булабочная. Посмотрите вдоль дороги: там, на правой стороже, стеклянные заводы, налево кожевня и фабрика крепкой водки: **тяжелый запах чувствителен даже здесь – пойдете назад**»* [32, с.44]. Не очень понятно, имеется ли в виду запах кожевни или спирта – но, тем не менее, очевиден негативный смысл – запах настолько тяжел, что путешественник предлагает читателям отойти от его источника подальше. Здесь описание запаха дано в том же ключе, что и в травелогах XVIII века: это «принюхивание» к чужой территории.

А. Бестужев-Марлинский в рассказе «Второй вечер на бивуаке» (1823) включает ольфакторный фрагмент, связанный с запахом вина, совершенно иной тональности. Здесь уже речь идет о наслаждении хорошим напитком, а не о «кухне его производства»: *«Бургонское оживило зябнувших офицеров, доньшко серебряного стакана сверкало вновь и вновь, и похвала вину не переставала.*

– Какая тонкость! – говорил ротмистр, высасывая последнюю каплю.

– Какой букет! – сказал Ничтович, нюхая опорожненную бутылку.

– Вот, Лидин, такое благовонное воспоминание – приятно!»

[31, т.1, с.90]

На уровне композиции рассказа этот эпизод со(противо)поставлен с историей Лидина об Александрине. Один из мотивов гусарского поведения,

запечатленных в стихах Д. Давыдова, – презрение к любовным приключениям и «сентиментальностям», которым противопоставляется настоящая мужская дружба, вино, воинская слава. Здесь мы видим примерно те же настроения: ольфакторный фрагмент помещен в центр произведения и оттеняет историю о красавице, явно не в ее пользу. Вино здесь рассматривается как бесспорная ценность, и похвалы, расточаемые в адрес бутылки бургонского, выступают «замещением» похвал красавице.

Однако в другой повести («Изменник», 1825) в подобной ситуации вино не создает должного противовеса: *«– Пей, товарищ, пей, – говорил Владимиру наездник Лисовский, напенивая стопы. – Смой усталость битвы, освежи твое грустное сердце радостными слезами винограда! Посмотри, как кипит и в жемчужистой пене скрывает румянец свой это некупленное вино. Оно дышит какою-то благовонною прохладой; оно недаром таило свой жар в ледниках дворцовских, чтобы отводить тоску царей... Товарищ! пей, оно и твою утолит!»* [31, т.1, с.166].

Статус вина обозначен словом «некупленное», что означает «вино, не предназначенное для банальной торговли». Это изначально «по-царски» приготовленный напиток, именно поэтому вино здесь одухотворено: «Оно дышит какою-то благовонною прохладой», и тут же «оно таило свой жар в ледниках дворцовых...». Этот оксюморон нужен для того, чтобы сравнить вино с божественным нектаром, показать его необыкновенность, особенность. Обращает на себя внимание и способ «подачи» ольфакторной детали: «Оно дышало благовонной прохладой» в значении «оно испускало, источало благовонную прохладу».

В фантастически-утопическом очерке 1824 года «Правдоподобные небылицы, или Странствование по свету в ХХІХ веке» Фаддея Булгарина вино и табак далекого будущего описываются как нечто необыкновенное уже по другой причине – чтобы показать прогресс, произошедший за 1000 лет: *«– Кстати о винограде! – сказал я, налил бокал и выпил за здоровье собеседников. Вино показалось мне удивительного вкуса: оно соединяло в*

себе игру и мягкость шампанского с крепостью бургонского и имело какой-то очаровательный запах. Наконец мы встали из-за стола; дамы перешли опять в другую комнату, а нам подали трубки с какой-то ароматической травой. Хозяин сказал мне, что эта трава производит противоположные действия табаку, то есть вовсе не имеет наркотического (снотворного) свойства, не кружит головы, помогает пищеварению и очищает мозг от винных паров» [48, с.8].

Однако в этот же период мы обнаруживаем ряд вполне сниженных, нейтральных ольфакторных описаний вина. Например, в рассказе «Мария» В. Т. Нарезного: *«Когда я думал и передумывал о виденном и слышанном мною, хозяин вошел, а за ним работник с чашею пунша, о чем сейчас догадался я по ароматическому запаху» [288, т.2, с.289].* Выражение «ароматический запах» (подобно карамзинскому словоупотреблению) означает «приятный запах», не более того.

Примерно в том же духе описывается запах варенухи в бытовой и нравоописательной повести «Два Ивана» В. Т. Нарезного: *«Ароматный дым, выходявший из горшков с варенухою, наполнял не только весь дом, но двор и улицу, из чего можно заключить о великом количестве оных» [288, с.336]* или *«Гости стояли в недоумении, уйти ли им, или остаться, как новое зрелище решило их сомнение: четыре полные корчаги варенухи несены были с подобающим торжеством. Густой благовонный пар, клубом вившийся из их отверстий, коснулся нежного их обоняния; шляпы и трости уложены по скамьям, пириество возобновилось и продолжалось гораздо за полночь» [288, т.2, с.366].* Именно чудный аромат варенухи (горячего винного напитка) и решает проблему: стоило ему коснуться «нежного обоняния» гостей, как те решают остаться. Под «нежным обонянием» скорее всего понимается «тонкое» обоняние, и запах варенухи подается именно как «букет». Но, тем не менее, в сочетании с самим «малороссийским» названием напитка («варенуха») эти ольфакторные фрагменты имеют сниженный, бытовой характер.

Еще более «решительно» сниженную ольфакторную оценку вино и табака мы находим, например, у Булгарина плутовском романе «Иван Иванович Выжигин» (1829): «– *Постойте же, я вас употчую дома такими наливками, каких нет в целой губернии. Жена моя сама их делает. Она воспитывалась в Петербурге и сперва было падала в обморок от запаха винного спирту и табачного дыму, а наконец я ее так нашколил, что теперь едва сама со мною не курит и с утра до вечера только и работы, что делает для меня наливки да настойки*» [49, с.209]. Ироническая позиция автора (не героя) здесь очевидна.

Второе очевидное изменение в ольфактории произведений 1820-х годов – редукция «природных» запахов. Если в предшествующие десятилетия «благоухание садов» доминировало в ольфакторных фрагментах, то 20-е годы будто ставят точку в этой теме. Причина, возможно, кроется в тяготении выражений типа «благоуханные цветы» или «благовоние садов» к клише со стершимся позитивным значением.

Среди всего ольфактория 1820-х годов мы обнаруживаем совершенно иные решения той же темы. Традиционная отсылка к «божьему благоуханию цветущей земли», однако, встречается и здесь, мы нашли такие примеры у Ф. Н. Глинки в небольшом рассказе «Непонятный союз»: «*Съ дикою алчностію пожираль онъ кровавыя мяса и глоталь запрещенной напитокъ, Она напротивъ питалась только легкимъ сокомъ, или лучше сказать, ароматомъ плодовъ и растеній*»; «*Когда утренняя звѣзда зажигалась ясно, какъ жизнь новорожденнаго младенца, когда начиналъ дуть свѣжій вѣтерокъ, гоня передъ собою цѣлое море ароматовъ, свѣянныхъ съ цвѣшущихъ долинъ; тогда вдохновенные дервиши восклицали: «Вотъ часъ, въ который Господь призираетъ на землю и громко вопіетъ, да услышатъ правду Божію судіи и пастыри народовъ земныхъ»*» [91].

Здесь «аромат», впрочем, употребляется с конкретной целью – найти понятие, противоположное телесности, тяжеловесности плоти. Героиня питается не плодами, а скорее их ароматами, и ароматы цветущей земли

повергают ее в молитвенное состояние. «Благовоние садов» встречаем и в «Гибралтаре» Николая Бестужева.

Но остальные обнаруженные природные ольфакторные фрагменты показывают, что «благоухание цветов и садов» начинает себя изживать. Так, например, в романе «Бурсак» (1824), развивающем демократические тенденции в творчестве В. Нарезного обнаруживаем такой фрагмент: *«Я восхищался, рассматривая великолепный сад Евареста. Все деревья были в полном цвете, и легкий ветерок доносил до меня слабый запах; ибо мой врач никак не позволял открыть окон, а тем упрямее отказал в прогулке по саду»* [288, т.2, с.173].

Казалось бы, эстетика благоуханного сада осталась прежней. Однако эпитет «слабый» применительно к запаху сада, находящегося в «полном цвету», создает эффект редукции. Акцент в этом фрагменте сделан, скорее, на искусственно возведенной границе между героем и источником благоухания – закрытых по требованию доктора окнах.

В романе «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» (1825) В. Т. Нарезного обнаруживаем следующий фрагмент: *«Проезжая сквозь дубовый лес и увидя прекрасную поляну, они не могли не плениться ее положением.*

– Здесь, – сказал пан Харитон, – мы остановимся! Кто хочет есть и пить, пусть ест и пьет; что же до меня касается, не хочу ни того, ни другого. Здешний воздух меня давит; запах цветов меня умерщвляет!» [288, т.2, с.421].

Возникает конфликт между ожидаемым («прекрасная поляна») и реальным: пан Харитон характеризует запах цветов как умерщвляющий. Хотя все потом разъясняется его личной тоской по несправедливо прожитой жизни, ольфакторное включение в целом остается негативным. Вместо привычного «благоухания цветов» мы получаем «угнетающий» запах.

В рассказ «Мария» того же Нарезного включен подобный «негативный» природный запах, хотя и в составе развернутой метафоры: *«Вот, милостивой государь, повесть трехлетнего моего здесь пребывания.*

Дни мои подобны воде болотной в омуте, осененном высокими деревьями. Никакие удары грома, никакие порывы вихрей не возмутят ее более. Дно и берега ее заросли травой зловонною, и в недрах клубятся отвратительные гады» [288, т.2, с.300].

Неприятный запах стоячей воды оказывается «сюжетом» ольфакторных высказываний и в романе Булгарина «Выжигин»: *«Из этой комнаты мы вошли в сад. В нем не было ни искусственных прудов, заражающих воздух вредными испарениями, ни дорогих мостиков на суше, ни причудливых беседок варварской архитектуры, ни новых развалин»* [47, с.200-201]. Подобное высказывание обнаруживаем в «Записках о Голландии» Н. Бестужева: *«В прочих каналах морская вода также горька и, застаиваясь, причиняет смрадный запах, несмотря на густые деревья, посаженные по берегам и много способствующие к очищению воздуха»* [32, с.78].

Обратим внимание на «логический перевес» в этом ольфакторном фрагменте. Автору важнее подчеркнуть негативность запаха, а не «победу» над этим источником дискомфорта. Поэтому уступка «несмотря на деревья» преподносится как неспособная что-либо здесь исправить.

Других «природных» запахов в произведениях 1820-х годов нам не встретилось, что заставляет думать об «избыточности» в литературе «благоухания природы» и поисках авторами новых ольфакторных впечатлений.

Это наблюдение подтверждается и появлением в художественных текстах большого числа описаний «искусственных» запахов, которые ранее встречались очень редко.

В фантастическом романе Ф. В. Булгарина «Правдоподобные небылицы, или Странствование по свету в ХХІХ веке» эти особые искусственные запахи объясняются прогрессом и появлением все новых изысков, украшающих жизнь человека будущего (например: *«Наступило последнее испытание: принц велел мне натереть руки благовонной*

помадой, чрез полчаса осязание моё сделалось столь нежно, что я тотчас научился различать цвета одним прикосновением, и сделался столь щекотлив, что хохотал во всё горло – от одного дуновения ветра» [49]), то в «Записках о Голландии» Бестужева запах мыла в гостинице назван «нехорошим», а в «Выжигине» Булгарина герой иронично называет пищу современного человека *«пахучими отравами»* [47, с.127] для желудка.

В «Бурсаке» Нарезного находим упоминание запаха крепкого спирта (нашатырного?), с помощью которого героя приводят в чувство. Интересно, что и описание духов «подается» иронически (образцы такой оценки мы видели и раньше): *«Вместе с этою старою и новою Польшею мешались русские офицеры, в армейских, совсем не щегольских мундирах, и казацкие начальники, с нерасчесанными бородами. Были еще гости: офицеры французские и французские щеголи, распысканные парижскими духами»* [323].

Выражение «распысканные духами» носит сниженный характер, очень важно, что введенная таким образом ольфакторная деталь освобождена от эпитетов, и этот прием умолчания позволяет почувствовать авторское неодобрение (пренебрежительность ощущается и в употреблении слова «распысканные», и в противопоставлении «щеголи / не щегольские мундиры»).

Рассмотрим подробнее ольфакторный фрагмент из фантастического романа «Правдоподобные небылицы, или Странствование по свету в XXIX веке» Булгарина. Речь идет о различных испытаниях, каким подвергает героя принц далекого двадцать девятого столетия: *«После обеда принц сжѣг ароматический порошок, которого благовоние до такой степени восхитило меня, что все нервы во мне затрепетали от радости, ум воспламенился, и я в первый раз в жизни заговорил стихами»* [49].

Здесь для нас важно само развитие старинной традиции изображать вдохновение, сошествие на человека Духа Благого в виде аромата, благоухания. Мы видели подобные описания и в древнерусской литературе,

и в литературе XVIII века. В повести Булгарина воскурение ароматического порошка подается абсолютно изолированно от каких бы то ни было религиозных отсылок или традиций. Это именно «искусственный способ» «вдохновить» человека, которым теперь обладает не только Бог, но и человек. Функции Творца перемещаются в земное пространство, мы наблюдаем пример «управления вдохновением» с помощью прекрасного аромата («благовония»).

В художественных произведениях 1820-х годов обнаруживаем мы и дальнейшее развитие метафор, связанных с запахом. У А. А. Бестужева-Марлинского в исторической повести «Замок Нейгаузен», упоминается поговорка «деньги не пахнут», встречавшаяся нам и ранее: *«Ну уж народец! С ними не плошай ни в торгу, ни в мире. Как ворон крови, так они жаждут золота, и хоть деньги ничем не пахнут, но они чутьем своим как раз спроведают, где есть пожива»* [31, т.1, с.112].

Значим общий сюжет «чутья» в этой реплике: только «звериная натура» может учуять несуществующий запах денег. В других рассказах и повестях этого же автора мы находим «веянье воздуха родины» («Изменник»), фраза, открывающая первую главу: *«О родина, святая родина! Какое на свете сердце не встрепенется при виде твоём? Какая ледяная душа не растает от веянья твоего воздуха?»* [31, т.1, с.157], а также метафору «благовонного воздуха», которым набит тюфяк (в переносном смысле – современные, технически совершенные формы быта): *«Я люблю искусства и промышленность. Я хочу жить и умереть при свете газовых ламп, на тюфяке, набитом благовонным воздухом, в перчатках с пружинами, с резиною спиною, с сердцем, не промокающим даже от слез. Я русский своего века, милостивый государь! Я люблю газеты и omnibusy... Я люблю comfort»* [281].

Ф. Булгарин в романе «Иван Выжигин» использует ольфакторную метафору для обозначения общего впечатления от жилища героя: «Запах Европы!» [47] Во всех этих случаях речь идет не о запахах как таковых, а о

способе обозначения различных ощущений и впечатлений с помощью ольфакторных сравнений и уподоблений.

Близко к этому типу ольфакторных фрагментов стоит и тема комплиментов красоте женщин. Мы встречали подобные эпизоды и в предшествующей литературе (в развернутом виде – у Н Карамзина); что касается художественных произведений 1820-х годов, то здесь мы обнаруживаем такое включение единожды, в «Романе в семи письмах» А. А. Бестужева-Марлинского: *«Ах, как она мила, Жорж, как она мила! Я уверен, что, если б ты увидел очаровательницу Адель в ее кабинете, где и зимой раскинулись цветники, где всякая безделка льстит глазу и заговаривает воображению; когда б ты взглянул на нее, одетую в легкое платье, окруженную благовонною розовою атмосферою, веющею с кассолета: ты бы назвал ее воздушною полубогиною Пери, порхающею в испарении цветов; и каждое ее слово – поэзия, каждый взор облечен в мысль»* [30, с.13].

Здесь, с одной стороны, «благовонная розовая атмосфера» характеризует «античный антураж» «преподнесения» героини в письме, но с другой – указание «веющий с кассолета» (специального приспособления для подогрева ароматической воды с целью постоянной одоризации воздуха) придает этому ольфакторному включению несколько сниженный, иронический характер.

Значимо, что в предшествующем периоде (начало XIX столетия) мы вообще не обнаружили описаний негативных запахов. Но среди выявленных нами 25 ольфакторных включений 20-х годов 6 – это «смрад» и «зловоние» разного рода. В метафорическом плане такие включения использованы в повести «Замок Нейгаузен» А. А. Бестужева-Марлинского («– *Полно тебе злодействовать, Мей! – загремел он. – Твой час пробил. Выкиньте этого тигра в окно, – сказал он своим, – чтобы он не заразил воздуха своим дыханием!*» [31, т.1, с.121]), в его же исторической повести «Роман и Ольга» («*Мне всюду чудятся тени, и вопли, и запах тления*» [31, т.1, с.57]), в

повести В. Т. Нарезного «Запорожец» (*«Никогда, – вскричал я, – вскочив на ноги в крайнем бешенстве, – никогда дыхание изверга не осквернит воздуха, коим дышала нежная Лорендза, никогда»* [288]), в исторической повести Н. А. Полевого «Повести о Симеоне суздальском князе» (*«О, да какая ж была страсть Божья! – подхватил Истома. – Как выстрелили в первый раз из той адовой потехи, так души у всех замерли – огонь и гром, дым и смрад пошли из ее жерела, словно свету преставленья! Ох!»* [323, с.11]).

Во всех этих случаях негативный ольфакторий призван стилизовать риторику «старинных повествований». Иное значение имеет негативное описание запаха в «Двух Иванах» В. Т. Нарезного: *«Влас вскочил в кибитку и закинул циновку, которая была опущена. Все ахнули и отступили назад. Пан Харитон, бледный, подобно мертвому, лежал в прежнем положении; подле него спал человек незнакомый, а из кибитки выходил запах, как будто из разрытой могилы. Дети заплакали, а жена горько зарыдала»* [288, т.2, с.354].

Запах здесь – комическая деталь, связанная с недоразумением и ситуацией взаимного непонимания, а запах могилы предваряет долгий сюжет с признанием вполне живого Харитона усопшим, его отпеванием и пр. Совершенно «реалистическое» наблюдение о неприятном торфяном запахе находим в «Записках о Голландии» Н. Бестужева: *«Это благодетельное вещество греет всю безлесную Голландию, где вязанка хворосту стоит гульдена и более. Долго надобно разжигать турф; долго, пока не пройдет пламень и дым, пахнет оный очень дурно; зато после плитка горит часов шесть без всякого уже запаха. ... На море, в отдалении нескольких миль от сей земли, случается часто при ветрах, дующих с берега, чувствовать сильный турфяной запах»* [32, с.48].

В контексте жанра травелога интерес путешественника к такому «экзотическому» способу обогрева совершенно объясним, и рассказы о торфе разбросаны по всему тексту «Записок». Указание на неприятный запах

здесь относится к числу «дорожных наблюдений», но по тону повествования этот «негатив» явно искупается несомненной пользой и удобством «турфа», признаваемыми путешественником.

Как видим, можно сделать вывод о некоторой пунктирности негативного ольфактория в этот период: даже те моменты, которые нам встретились, скорее носят либо стилизованный, либо сглаженный характер. «Зловоние» в том контексте, в каком встречалось оно в произведениях древнерусской литературы или в литературе XVIII века в эпоху романтизма оказывается вытеснено из эстетического пространства отечественной прозы.

1.5. Расцвет прозы и основные тенденции в развитии ольфакторной поэтики

На 30-е годы XIX века приходится расцвет русской прозы. В. Г. Белинский констатирует: «Теперь совсем не то: теперь вся наша литература превратилась в роман и повесть... Роман все убил, все поглотил, а повесть, пришедшая вместе с ним, изгладила даже и следы всего этого, и сам роман с почтением посторонился и дал ей дорогу впереди себя. Какие книги больше всего читаются и раскупаются? Романы и повести. Какие книги доставляют литераторам и дома и деревни? Романы и повести. Какие книги пишут все наши литераторы, призванные и непризванные, начиная от самой высокой литературной аристократии до неугомонных рыцарей Толкуна и Смоленского рынка? Романы и повести. Чудное дело! но это еще не все: в каких книгах излагается и жизнь человеческая, и правила нравственности, и философические системы и, словом, все науки? В романах и повестях. Вследствие каких же причин произошло это явление? Кто, какой гений, какой могущественный талант произвел это новое направление?.. На этот раз нет виноватого: причина в духе времени, во всеобщем и, можно сказать, всемирном направлении» [22, с.24].

Несомненно, превращение прозы в настоящий «тренд времени» повлекло за собой целый ряд значимых изменений в самой поэтике

художественной литературы, как пишет Н. Л. Степанов: «Язык прозаических произведений не только 20-х, но и начала 30-х годов нередко не имел еще того разнообразия, богатства и выразительности, которыми уже обладал язык поэзии. Поэтому та работа над стилем и языком русской прозы, которая была начата Пушкиным и продолжена Гоголем и другими писателями 20–30-х годов XIX века, имела исключительно большое значение. Необходимо было создать литературный прозаический язык, который вобрал бы в себя все богатство общенародной речи, явился бы нормой для литературной практики. Именно в этом направлении и шла работа писателей 20–30-х годов над литературным языком художественной прозы» [385, т.6, с.505-506].

В настоящем разделе мы охарактеризуем прозу именно такого «рабочего» состояния – когда писатели приступили к созданию подлинного корпуса национальной словесности. Творчество крупных прозаиков есть смысл рассматривать отдельно, не «мешая» этому рассмотрению условными временными рамками.

Здесь же мы рассмотрим произведения А. Бестужева-Марлинского, М. Загоскина, И. Лажечникова, В. Одоевского, А. Вельтмана, Ф. Булгарина, Н. Полевого, В. Даля, Н. Павлова, Н. Греча. Сознвая условность проведения границы по рубежу десятилетий (как и в предшествующих разделах), мы все же хотели бы подчеркнуть, что в течение 30-х годов ольфакторий резко расширяется и уплотняется. На наш взгляд, в этом проявляется общее развитие художественности отечественной словесности.

Именно поэтому мы считаем возможным продолжить такое же тематическое рассмотрение ольфактория, как и ранее. Если говорить о 30-х годах как завершении «подготовительного этапа» отечественного ольфактория, то целесообразно обобщить полученные нами данные, проследив динамику ольфакторной поэтики в различные периоды (от древнерусской литературы до 1800–1830 гг.). Данные сведения обобщены в таблице, фиксирующей количество текстов с ольфакторными фрагментами, а также категорию «ольфакторной плотности»: отношение текстов,

содержащих ольфакторные фрагменты, ко всем текстам этого периода (Приложение №1, таблица №1.5.).

«Насыщение» прозы ольфакторными фрагментами приближается к максимуму, и именно поэтому 1830-е годы можно считать началом создания полноценных ольфакторных картин художественного мира. Но для нас значимо рассмотреть этот период как завершающий подготовительный этап.

Отметим, что в прозаических текстах А. С. Пушкина – «первого поэта» русской литературы – как 20-х, так и 30-х годов ольфакторная составляющая практически отсутствует. Мы обнаруживаем два вкрапления такого рода в «Дубровском»: *«Кирилла Петрович был чрезвычайно доволен его посещением, приняв оное знаком уважения от человека, знающего свет; он по обыкновению своему стал угощать его смотром своих заведений и повел на псарный двор. Но князь чуть не задохся в собачьей атмосфере и спешил выйти вон, зажимая нос платком, опрысканным духами»* [338, т.8, с.207] и *«В зале приказные спали на полу. На столе стояли стаканы, ими опорожненные, и сильный дух рома слышался по всей комнате. Владимир с отвращением прошел мимо их в переднюю – двери были заперты...»* [338, т.8, с.182].

Как видим, все ольфакторные включения имеют негативный характер – Мир запахов «не актуален» в прозе Пушкина. В поэзии есть место для рефлексии, в том числе и сенсорной, Пушкин же стремился очистить, раздеть прозу, и все в ней настроено на сюжетную динамику, все заменено событийностью. И пример такого отношения к запахам в прозе заявляет о себе в общем хоре приемов, направленных на создание образа. Так, в случае с «собачьей атмосферой» очевидно, что Пушкину важно создать противопоставление героев по принципу «жизнь светская – жизнь поместная»: увлечение Троекурова псарней «подается» как обязательный элемент жизни в деревне на «широкую ногу»; для Верейского же это лишь вонь и грязь. Эпизод с надушенным платком, который рисует ольфакторную границу между человеком, привыкшим к изнеженности, рафинированной

жизни и реальностью, в отечественной литературе может быть отнесен к числу устойчивых. Этот эпизод скорее имеет характер иронической ремарки (князь «чуть не задохся»). Что же касается сильного духа рома, то на фоне целого ряда описаний запаха вина в предшествующий период этот эпизод выглядит полемично. Владимир «с отвращением» минует комнату, наполненную этим спиртуозным запахом. Для него запах рома – не предвкушение веселья или отдыха, но знак распущенности и нравственной безнаказанности людей, явившихся сюда исполнять несправедливые решения.

Еще один пример ольфакторного эпизода в прозе Пушкина – хорошо изученная сцена спасения Гринева из метели Пугачевым. *«– А почему мне ехать вправо? – спросил ямщик с неудовольствием. – Где ты видишь дорогу? Небось: лошади чужие, хомут не свой, погоняй не стой. – Ямщик казался мне прав. «В самом деле, – сказал я, – почему думаешь ты, что жило недалеко?» – «А потому, что ветер оттоле потянул, – отвечал дорожный, – и я слышу, дымом пахнуло; знать, деревня близко». Сметливость его и тонкость чутья меня изумили. Я велел ямщику ехать»* [338, т.8, с.288]. Здесь чутье (тонкость чутья) одновременно характеризует «дорожного» как человека и как зверя. Но это и весь «ольфакторный арсенал» Пушкина.

Для нас это значимое наблюдение, поскольку невнимание Пушкина к запахам показывает общую «нечувствительность» отечественной словесности к ольфакторию. Это означает, что ольфакторий оказывается на периферии художественного мышления. Важно также, что мы оказываемся перед констатацией субъективных мотивов обращения к ольфакторию каждого художника. Это – очевидное предположение. Здесь особенно значимо, что несмотря на повышение плотности ольфактория в отечественной литературе (увеличение отношения «ольфакторных» текстов к общему числу произведений того или иного периода) «нечувствительность» сохраняется. В то же время важно, что, так или иначе, в литературе

накапливаются варианты создания ольфакторной картины – пусть спорадически, но создается некая логика развития отдельных ольфакторных «тем».

С этой точки зрения интересна и литература 1830-х годов в целом. Выделим основные линии ольфактория этого периода.

Традиционно позитивной частью ольфактория становится «благоухание» садов. Как мы видели в предшествующие периоды, это благоухание все больше отдаляется от своего древнерусского (и в свою очередь библейского) «райского благоухания». Мы можем видеть это в конкретных фрагментах. Повесть «Латник» Бестужева-Марлинского: *«И как я люблю переживать вновь годы этого детства! Весна моя расцветает в памяти чудными цветами, причудливыми цветами – со всем их благовонием, со всею свежестию красок; я наслаждаюсь тогда даже минувшими ужасами...»* [31, т.1, с.437].

То, что юность ассоциируется («расцветает в памяти») с благовонными цветами, уже есть указание на значимость ольфакторного включения. Усиливающие эпитеты «чудные», «причудливые» дополняют ольфакторий – благовоние и свежесть красок оказываются лишь уточнениями этой причудливости. С одной стороны, мы убеждаемся в том, что продолжает развиваться ольфакторная метафорика («благоухание юности»), а с другой – что остается неизменным принцип умолчания, когда запах лишь обозначен ярким позитивным эпитетом («благовонный») и никак не разъяснен.

В повести «Фрегат «Надежды»» того же автора находим такое высказывание: *«– Даже вы сами, – продолжала она, – вы – скиталец с ранних лет по далеким морям – признайтесь: надышавшись воздухом ароматных лесов Бразилии; набродившись по чудным коралловым островам Тихого океана или по исполинским джунглям Австралии; налюбовавшись плавучими ледяными горами Южного полюса, или вулканами, раскаляющими небо своим дыханием, скажите, какова показалась вам после того болотная, плоская, туманная родина?»* [31, т.2, с.194].

«Ароматные леса Бразилии» заменяют «райские кущи», в этом уточнении мы наблюдаем подмену «неизъяснимого благоухания» райского сада вполне конкретным (хотя вряд ли реалистически оправданным) указанием на географическую привязку. «Леса Бразилии» названы ароматными в контексте общего смысла высказывания: сколько мог видеть всего капитан необычного, никак не соотносимого с «плоской» родиной. И тем не менее для нас особенно важно, что, по мнению княгини, «надышавшись ароматами» далеких стран, нельзя с наслаждением вдыхать «дым отечества». Как видим, семантика этого фрагмента, с одной стороны, «географически» точна (и реалистична), с другой – обладает вполне ожидаемым метафорическим смыслом (контраст «дальних стран» и «бедной родины»).

В том же логическом ряду мы наблюдаем такой пример из исторического романа И. И. Лажечникова «Последний Новик»: Дюмон, проиграв на гитаре прелюдию, произносит с чувством, обращаясь к югу: *«Ветер полуденный! ветер моей отчизны, Прованса, согрей грудь мою теплотою твоих долин и навей на уста мои запах твоих оливковых рощ»* [226, т.1, с.181-182]. Патетика этого фрагмента тоже «нивелирует» во многом традиционные значения «райского благоухания». Запах оливковых рощ должен быть навеян «на уста», как прованское масло, о котором герои говорят в этом эпизоде. Так происходит ненавязчивое вытеснение ольфакторного фрагмента густаторным. Ту же ситуацию снижения темы райского пространства мы находим и в историческом романе И. И. Лажечникова «Басурман»: *«Для нее променяет он родину, чудное небо Италии, ее землю, эту роскошную, цветочную колыбель, в которой ветерок, упитанный ароматами и негой, качает баловня природы под лад Тассовых октав; для нее променяет Колизей, мадонн, академии, все это на зеленое небо севера, на глубокие снега, угрюмые сосны и брусяные избы с невежеством, в них обитающим. Что ж, родину принесет ему мать; чудное небо Италии найдет он в глазах Анастасии; пламя полудня на устах ее; все радости, все возможное счастье в ее любви»* [226, с.193]. Очевидно, что

«итальянская тема» уже дана здесь в виде готового штампа, перепева известных строк об Италии, но для нас более значимо, что «райская тема» здесь заведомо «снята», и это ощущается в самом подборе лексики: «ветерок, *упитанный* ароматами и негою». Так задается еще один взаимопереход ольфакторной и густаторной метафор. И вновь мы убеждаемся в общем снижении семантической нагрузки «райского» ольфактория и нарушении горизонта читательских ожиданий.

Вообще тема «рая на земле» – итальянской природы – чрезвычайно популярна в прозе этого периода. Перекочевав в прозу, как уже отмечалось, из поэтических «гимнов» этой стране, тема райской благоуханной природы все же значительно трансформируется в романе И. И. Лажечникова «Басурман»: *«Родившись в Италии, он помнил еще, будто изгнанник на бедную землю из другого, лучшего мира; он помнил с сердечным содроганием роскошь полуденной природы, тамошнего неба, тамошних апельсиновых и кипарисовых рощей, и ему казалось, что от Антона веет на него теплый, благоуханный воздух той благословенной страны»* [226, с.131].

Н. Греч включает «итальянский рай» в фантастический и философский роман 1834 года «Черная женщина»: *«Итальянское утро в исходе июля озаряло прекраснейший сельский вид на берегах Адды. Воздух прозрачный и легкий дышал еще свежестью ночи. Лазоревое небо расстилалось над горизонтом, ограниченным темно-зелеными рощами. На скате горы, простиравшейся к ложу реки, белелся крестьянский дом; вдоль стен его взвивались виноградные лозы. Кемский, прислонясь к полуопрокинутой своей коляске, у которой изломилась передняя ось, услаждал глаза прелестною картиною и пил ароматное дыхание полуденной земли. В воздухе носился тихий, невыразимый гул утра, слышалось это непонятное движение воскресающего дня»* [97, с.113]. «Ароматное дыхание полуденной земли» – перифраз итальянской природы, столь ярко отличающейся от привычной российской. Но и здесь мы видим вторжение «новой эстетики»: герой «пьет дыхание» этого прекраснейшего сельского пространства, опиарясь на

сломанную коляску. Этот «испорченный» предмет нарушает гармонию и делает ее кажущейся, а ольфакторный фрагмент в таком соседстве теряет свою полноту, обретает некоторую сомнительность, начинает наполняться (хотя и исподволь) авторской иронией.

М. Загоскин в рассказе из сборника «Вечер на Хопре» в уста героя вкладывает настоящий гимн итальянским красотам: *«Я никогда не бывал в южной Италии, но если в ней климат и природа лучше, чем в Пьемонте, так уж подлинно можно ее назвать земным раем и цветником всей Европы. Трудно и живописцу дать нам ясное понятие об этой яркой зелени полей, усыпанных благовонными цветами, об этих темно-синих и в то же время прозрачных небесах Италии»* [138, т.2, с.315]. Само построение этого высказывания чрезвычайно любопытно: Заруцкий *никогда не бывал* в южной Италии, но приписывает тем местам именование «земного рая». Характерно, что, по мнению героя, живописцу трудно передать эту красоту и *благовоние*; мы видим здесь повтор уже встреченного ранее приема – когда живописному полотну «приписывается» возможность передавать запахи.

Но вообще «благоухающие райские сады» перемещаются из сферы восхищения (метафизического ли – как мы видели в древнерусских текстах, действительного ли – как в описаниях усадеб XVIII века) в сферу «эстетических ловушек» для читателя. Подборка таких примеров создает впечатление настоящей ольфакторной тенденции: когда бы речь ни зашла о благоухающих садах, мы обязательно встретим более или менее маркированный подтекст, создающий самые разные ощущения, далекие от блаженного наслаждения и погружения в состояние счастья. Мы могли бы назвать эту тенденцию дискредитацией позитивного ольфактория. Именно в 30-е годы, которые вслед за классическими литературоведческими трудами мы тоже считаем периодом окончательного становления русской прозы как самостоятельного литературного феномена, формируется критическое отношение к предшествующей традиции, выражаемое в таких дискредитационных формах.

Так, в романе «Басурман» И. И. Лажечникова читаем: *«День был прекрасный; все в природе улыбалось и ликovalo появлению лета: и ручьи, играющие в лучах солнца, все в золоте и огне, и ветерок, разносящий благовоние с кудрей дерев, и волны бегущей жатвы, как переливы вороненой стали на рядах скачущей конницы, и хоры птиц, на разный лад и все во славу единого»* [226,с.221]. Это яркий пример «подвоха»: вроде бы, весь этот райский мир существует «во славу единого», но сравнение «бегущей жатвы» со скачущей конницей, с вороненой сталью крайне неожиданно. Здесь благоухание «кудрей деревьев» (цветение) соотносится с «жатвой» (явный анахронизм), но еще важнее, что тот же ветерок, что разносит прекрасное благовоние, превращает жатву в конницу. Военный азарт пробуждается и в герое рассказа Загоскина «Белое привидение» из сборника «Вечер на Хопре»: *«...так вы можете себе представить, как я обрадовался, когда выехал за город и мог свободно дышать этим животворным деревенским воздухом, напитанным ароматами цветов. Я не успел отъехать двух верст от заставы, как почувствовал в себе такую перемену, что готов был хоть сейчас на коня, саблю вон и в атаку. Мне было так легко, так весело...»* [139, т.2, с.315]. Если ароматы цветов заставляют героя выхватить «саблю вон», то это абсолютно новое «решение» ольфакторной сцены.

Другая «провокация» – стремление автора указать на «непрочность» такого рая, его «чреватость» совершенно иными «дарами», чем только покой и благодушие. В. Даль в рассказе «Цыганка» говорит о благоухании терновника: *«Давно уже жизнь нашу начали сравнивать с трудным, неровным, тернистым путем – не всякому суждено проходить по нем в такое время года, когда, по крайней мере, терновники благоухают белым цветом своим – надобно уметь останавливать взор свой на каждом утешительном предмете, созерцать душою всю прелесть видов и местоположений окружающих, отыскивать светлые точки среди этого мрака и сохранять в благодарной душе своей память их!»* [106, с.280]. Все «уступительные» сочетания здесь дают ощущение безысходной тоски, а

отнюдь не оптимизма. Мир в целом представлен как мрачное и безжалостное пространство, где некоторое утешение могут составить «цветы терновника». Вообще само это обозначение – цветение ранящего, опасного кустарника – указывает одновременно и на краткость периода цветения (при постоянстве шипов) и на «кажимость» красоты (при постоянстве безобразия).

В одном эпизоде романа И. И. Лажечникова «Последний Новик» мы обнаруживаем, казалось бы, вполне традиционное по смыслу включение «райского благоухания»: *«Рделся гребень возвышений, между тем как тень одевала уже скат их и разрезала озеро пополам. Фас дома был облит заревом небесного пожара, стекла в окнах горели. Деревья переливались оттенками зелени, желтизны и румянца. Соловьи в разных местах сада распевали пламенные гимны любви. С кудрей черемухи теплый ветерок далеко разносил благоуханье. Вечерние мотыльки во множестве перепархивали с места на место, и рои мошек толпились в умирающих лучах солнца, спеша насладиться, может быть, остатными минутами своей дневной жизни. Все в природе, пользуясь последними его благодеяниями, радовалось и нежилось»* [226, с.117]. Чудесный весенний пейзаж все же оказывается далек от традиционного. В этом, казалось бы, безмятежном описании уже заложены ноты печали. Описание лишь на первый взгляд представляет собой позитивную картину, на деле же оно полно противоречий и столкновений, которые вызывают у читателя не покидающее его чувство тревоги. «Рдение», символическое рассечение озера, соединение «румянца» и «желтизны» (юности и старости), готовые к смерти мотыльки, «умирающие лучи солнца» – все это отнюдь не располагает к безмятежности. Ольфакторный фрагмент в этом контексте тоже необычен: здесь нет встречавшегося нам ранее в таких пейзажах указания на «благоухание всего» – напротив, автор предельно точен в своем указании: пахнет цветущая черемуха.

В отличие от «итальянской» темы райского благоухания мы обнаруживаем ряд примеров, когда такое пространство отнесено к

экзотическим странам, фантазии, и при этом все равно подвергается сомнению. Например, у М. Н. Загоскина в романе «Рославлев, или русские в 1812 году»: «— *Ах, виноват, мой друг! Я ведь и забыл, что душа твоя полна любви; а в той стране, где живет наша любезная, разумеется, круглый год цветут розы и воздух дышит ароматом*» [138, с.317]. Ирония здесь фактически аннулирует позитивный ольфакторный эффект.

В философском эссе «Апология сумасшедшего» П. Я. Чаадаев пишет: «*Мы просто северный народ и по идеям, как и по климату, очень далеки от благоуханной долины Кашмира и священных берегов Ганга*» [436, с.41-42].

М. Н. Загоскин в романе «Аскольдова могила» включает такой диалог: «— *А там, – прервал Всеслав, – мы полетели бы с тобой, где вечная весна, где всегда зеленеют деревья и листья никогда не опадают, где круглый год все поля усыпаны цветами благовонными и каждый день тихий ветерок навевает прохладу в полдень и затихает к вечеру*» [137, с.151].

Н. А. Полевой в романтической новелле «Блаженство безумия» приводит такую легенду: «*Этот мир... немного описаний его найдешь ты у Шекспира, еще у Мильтона... еще у Тасса... еще у Фирдуси... Но все это так мало и недостаточно. На Востоке есть предание, что очарованные райские сады не скрылись с земли, но только сделались невидимы, переносятся с места на место и на одно мгновение делаются иногда видимыми человеку. Есть минуты, когда в них можно войти, подышать их райскими ароматами, напиться жемчужной живой воды их, отведать их золотистого винограда; но они тотчас исчезают, переносятся за тысячи верст, и счастливец остается или на голой палящей степи Ю<га>, или на холодных льдах Севера...» [323, с.190].*

Все эти фрагменты объединяет тема «где нас нет»: райские пространства вполне осознанно относятся к «дальному», как географически, так и метафизически. Поиск райской земли (и, следовательно, постоянно благоухающего пространства) отнесен к сфере надежд, мечтаний, заведомо пустых и несбыточных. Ирония, не исключенная даже во вполне серьезном и

грустном тоне легенды у Н. Полевого, переводит тему райского сада в разряд банальностей, пустотных образований. И теперь эта тема оказывается скорее в роли метафоры «нечаянной радости» (как, например, в тексте легенды).

Дискредитацию темы обнаруживаем и в романе «Странник» А. Ф. Вельтмана: *«Посмотрите же на эту природу, обогащенную небом, на столпившиеся горы, на светлые ручьи воды живой, на эту щедрую, девственную землю, не тронутую сошником, на эти плодоносные леса, на эти испещренные цветами скаты и покрытые густою зеленью долины; на эти громады скал, на эти слои снегов, по которым можно было бы определить возраст Вселенной; на этот воздух благовонный, как роза, распустившаяся во время создания Эвы! Смотрите, смотрите, гг. читатели и милые читательницы!»* [60, с.154].

Мы видим призыв «посмотреть на» благовонный воздух (визуализация запаха, в том числе и за счет сравнения с розой). Но все воодушевление автора «сглажено» настойчивым обращением к «гг. читателям» и «милым читательницам». В этом обращении ирония (как главный тон пафоса А. Вельтмана в романе) прорывается наружу, и все «красивости» мигом превращаются в ложную риторику. Еще более резкое «разоблачение» райских кущ мы обнаруживаем в другом фрагменте этого романа: *«Здесь, здесь на благовонном лугу под пространной липой засяду я с вами, тучные, упитанные тельцы-гастрономы! Лучший час дня есть переход от голода и жажды к упоению и насыщению. Люблю вашу беседу! Вы вечно веселы, как мечтательные существа, которых небо одарило бесконечною жизнью, неизнуряемыми силами, неистощимым богатством, неизменной любовью, верной дружбою, вечным здоровьем и неувядаемою красотой»* [60, с.154].

Так или иначе, но тема райского сада изживает те смыслы, которые она привносила в произведения прежних эпох.

В романе И. И. Лажечникова «Басурман» герой, въезжая в заснеженную Москву, мысленно превращает ее в весеннюю красавицу: *«Воображение, настроенное этими утешительными мыслями, представило*

ему панораму Москвы через стекло, более благоприятное. Он привел в нее весну с ее волшебною жизнью, заставил реку бежать в ее разнообразных красивых берегах, расцвел сады и дохнул на них ароматом, ударил перстами ветерка по струнам черного бора и извлек из него чудные аккорды, населил все это благочестием, невинностью, любовью, патриархальными нравами, и Москва явилась перед ним, обновленная поэзией ума и сердца» [226, с.86]. Несомненно, «райская тема» здесь присутствует, но насколько свободна она от какой бы то ни было религиозности! Напротив, совершенно в духе эстетического креативизма автор наделяет героя функцией Бога – в собственном воображении тот действует как Творец, мгновенно преобразующий пространство в угоду своему желанию. Интересующий нас ольфакторный фрагмент оказывается особенно интересен именно в связи с этими рассуждениями: не только «расцвести» пространство, но и «дохнуть ароматом» на сады. Здесь не цветущие деревья оказываются источником аромата, но некая высшая сила, которую и персонифицирует герой. Так, с одной стороны, общая поэтика этого фрагмента близка к самому архаичному ольфакторному высказыванию из «Слова о законе и благодати» Илариона, а с другой – глубинно противопоставлена ей. Здесь человеку позволено делать то, что ранее мог делать только Бог. Человек же в «Слове о законе и благодати» мог только замирать от восхищения, воспринимая «благой дух» (благоухание) как знак присутствия Творца в мире. Теперь он сам выступает «режиссером» этой картины.

Неожиданный «реверс» в сторону «райского благоухания» как необходимого элемента жизни делает Чаадаев в «Философических письмах»: *«Мне помнится, вы в былое время с большим удовольствием читали Платона. Вспомните, как заботливо самый идеальный, самый выпренный из мудрецов древнего мира окружает действующих лиц своих философских драм всеми благами жизни. То они медленно гуляют по прелестным прибрежьям Иллыса или в кипарисовых аллеях Гносса, то они укрываются в*

прохладной тени старого платана или вкушают сладостное отдохновение на цветущей лужайке, а то, выждав спадения дневной жары, наслаждаются ароматным воздухом и тихой прохладой вечера в Аттике... Одна из главных причин, замедляющих у нас прогресс, состоит в отсутствии всякого отражения изящного в нашей домашней жизни» [437, т.1, с.341].

Искусственный рай воспринимается в этом фрагменте как результат намерения, в основании которого лежат далеко идущие цели. Внимание к красоте окружающего мира, пейзажам и интерьерам, запахам и звукам рассматривается здесь как глубокий фундамент мыслительной способности, самого *расположения к философии*, а не прихоть рафинированных существ. Здесь «райское благоухание» выступает в качестве *обстоятельства* прогресса, а не его итога (ленивое пребывание в «готовом» раю). Так трансформируется устойчивый ольфакторный мотив.

Новый импульс к развитию получает и пословичный ряд «пахнуть чем-то» как метафора надвигающихся событий. Такие случаи встречались еще со времен записок Екатерины, однако довольно редко. В прозе 1830-х годов мы обнаруживаем множество примеров, демонстрирующих прочное вхождение выражения «пахнуть приближающимся событием» в обиходную повседневную речь.

В «Трех повестях» Н. Ф. Павлова (1835), которые, как известно, считают компендиумом между романтической и реалистической литературой, встречаем такой важный пример: *«Меня хвалили, и эта похвала пахла милостью; мне удивлялись и, в знак высокого одобрения, трепали по плечу; меня называли гением, но так равнодушно, так спокойно, что, видно, никому не хотелось на мое место, видно, всякий думал: «Ты гений, да дело не в этом!»»* [307, с.11].

Другой пример: *«– Ура! – кричит он. – Радуйся, Сидор! Давно хотел ты понюхать из пушечной табакерки солдатского табаку да помериться лбом с ядром, кто крепче, – радуйся! Мы идем в поход!»* [323, с.512]. В

отличие от «пахнет милостью» из павловского текста здесь мы обнаруживаем устойчивую армейскую метафору («понюхать пороху»), представленную, однако, в развернутом виде (пушка как табакерка). Там же: *«Слыша рассказы старых товарищей, куда как мне хотелось поработать штыком, повидать чужой стороны, отведать духа басурманского, чем пахнет штык, когда свалишь им полдюжины»* [323, с.512]. В этом случае запах штыка почти натурализован («дух басурманский» – прямое указание на запах тела врагов, трупов врагов). Иначе эта же «боевая» метафора звучит у В. Ф. Одоевского в повести «Княжна Мими»: *«– Барон, ты не знаешь, что говоришь! Твои слова пахнут порохом. – Я привык к этому запаху. – На маневрах? – Это мы увидим. Глаза барона заблестали: дело шло уже о личной обиде»* [300, т.1].

Еще один пример подобной ольфакторной метафоры находим у А. А. Бестужева-Марлинского в повести «Вечер на Кавказских водах в 1824 году»: *«Толпа готовилась задавить их множеством; самые хвастливые из шляхтичей обнажили уже клинки свои и, гарцуя над головою дяди, то подносили концы их к носу его, заставляя нюхать старопольскую славу, то втыкали их в землю, то потачивали на колесе»* [31, с.284].

Вообще ольфакторная метафорика в 1830-е годы обогащается новыми изысками. Так, например, та же тема райского благоухания перемещается в сферу метафорического описания счастья (Н. А. Полевой повесть «Дурочка» 1839): *«С высокой горы видела я обетованную землю – страшная бездна разделяет меня от той земли – что нужды! Я видела роскошные сады ее, на меня навело райским благоуханием заповедных ее рощей...»* [323, с.486]. И. И. Лажечников в романе «Ледяной дом» предлагает аналогию-метафору «биологического» типа: *«Ни слова о неудаче свидания, о болезни своей, ни слова о цыганке: она все забыла; она помнит только своего обольстителя. Сердце ее благоухает только одним чувством – похожее на цветок хлопчатой бумаги, который издает тем сильнейший запах, чем далее в него проникает губительный червь: отпадает червь, и*

благоухание исчезает» [226, с.240]. Фактически в обоих случаях мы видим метафоры-оксюмороны, когда благоухание предвещает беду, катастрофу. Подтвердим частотность оксюморонных метафор и примером из романа «Басурман» И. И. Лажечникова: «— *Нет, – сказал он сам себе, просыпаясь, – нет, я слишком счастлив! Когда б мне не просыпаться!.. Видел я раз, как пчелу, опьяневшую в ароматической чаше цветка, ветер сорвал вместе с ним и бросил в пылающий костер, зажженный прохожим. Почему б мне не такая участь?..*» [225, с.319].

Метафорический ольфакторий тесно связан со всевозможными «красотами слога», которые мы наблюдаем в литературе этого периода. Здесь можно констатировать одновременный расцвет метафорики и ее предельность, граничащую с «литературным китчем». Отголоски рокайльного стиля (галантных комплиментов, в частности) проявляются, например, в группе метафор, связанных с красотой женщины. Как уже отмечалась, тема благоухания женщины как подтверждения ее неотразимой красоты и желанности прошла в литературе определенную эволюцию (от резкой критики в древнерусских текстах к восхищенным метафорам в литературе 20-х годов). В 30-е годы эта тема развивается и, на наш взгляд, эстетически исчерпывается.

Так, в рассказе «Страшное гаданье» А. А. Бестужева-Марлинского читаем: «*Не умею описать, что со мною случилось, когда, обвивая тонкий стан ее рукою, трепетною от наслаждения, я пожимал другой ее прелестную ручку; казалось, кожа перчаток приняла жизнь, передавая биение каждой фибры... казалось, весь состав Полины прыщет искрами! Когда помчались мы в бешеном вальсе, ее летающие, душистые локоны касались иногда губ моих; я вдыхал ароматный пламень ее дыхания; мои блуждающие взгляды пронизали сквозь дымку, – я видел, как бурно вздымались и опадали белоснежные полушары, волнуемые моими вздохами, видел, как пылали щеки...*» [31, с.330].

Здесь сплетаются осязание, визуальность, обоняние, передавая напряжение чувств. Аромат и огонь соединены в этом фрагменте, представляя собой аллюзию к пушкинскому «в крови горит огонь желанья». Так вербализуется атмосфера влюбленности. Однако приемы эти нередки и встречаются в разных рассказах этого автора, вот несколько примеров из рассказа «Он был убит»: *«И зачем я так часто бывал, так долго беседовал с Лилией? Зачем вниманием крепил на себя чары ее слов, упивался огнем ее глаз – огнем, затепленным прямо на солнце? И сколько раз с орлиною дерзостью хотел я взглядеться в них, – хотел и не мог! А между тем у ней очень кроткие взоры: они не пронзают, а только ласкают сердце, и, как ароматная слеза, капают в глубь его»* [31, с.335]; *«О, дайте мне черных, бездонных глаз, которые поглощают сердце в звездистой влаге своей, дайте уст, которых ароматное дыхание упоет пламенем, дайте вздохов, освежающих лучше ветерка в зной лета, дайте слез восторга, сладких, как роса медвочная, и отрадных, как спасение друга»* [31, с.335].

Некоторая «усталость» стиля, основанного на поисках изощренных метафор, описывающих женскую красоту, проявляется в стремлении разных авторов снизить подобные высказывания, в приближении их к пародии, иронизации. Например, в исторической повести «Клятва при гробе Господнем» Н. Полевого находим такой фрагмент: *«Марья Ярославовна была внучка Владимира Андреевича, дочь сына его Ярослава и сестра добродушного князя Боровского, Василия Ярославовича. Как лебедь белая, с бровями соболиными, с павлиньей походкою, она цвела, будто маковый цвет: и точно маковый – яркий, но без запаха»* [323, с.87]. «Запах макового цвета» как раз означает отсутствие «изюминки» женской красоты, это своеобразный минус-прием. Именно ольфакторное указание помогает понять, чего не хватает героине. Грустная ирония в данном случае помогает оценить и метафоры Бестужева-Марлинского: именно обоняние ароматов женской красоты (вполне метафорических) и создает чувство очарования и восторга. Приведем еще один пример сниженной метафоры женской красоты

(повесть Бестужева-Марлинского «Лейтенант Белозор»): *«Для нее не нужно переводчика, чтобы понять, о чем говорится, и, водя вас за нос и приклеивая вам нос, она дарит приятнейшими часами; а девушки умеют только прелестно краснеть, притом же они так пахнут бутербродом (toasts)!»* [31, т.1, с.358].

Другие метафорические включения позволяют наблюдать расширение возможностей «формулы» «пахнуть чем-то» в значении «оповещать о последствиях» или «информировать о чем-то». Так, в повести «Фрегат «Надежда»» А. А. Бестужева-Марлинского читаем: *«Ты помнишь, я думаю, высокого адъютанта, который смешил нас прошлую зиму своими наборными фразами, пахнувшими юфтью Буаста?..»* [31, с.179]. Здесь ольфакторная метафора выступает в качестве оценки: остроумие адъютанта оценивается «не выше» сапог из плохо выделанной кожи (одновременно оценка дается и афоризмам Пьера Буаста, бывшим в тридцатые годы настоящим «пособием» для светских бесед «средней руки»).

В той же повести разворачивается метафора «пахнуть пустотой»: *«Хорошо еще, если он не отправляется тратить случайную искру веселости и здоровья с какой-нибудь актрисой. Таковы, брат, все мы гуси; чего же тут ждать доброго! Жена поневоле станет бегать из дома: там пахнет пустотой! Кончается тем, что дом ее будет в ложе первого яруса, отечество – в английском магазине, а рай – на балу...»* [31, т.2, с.218]. Особенно интересно, что здесь перед нами использование ольфакторной формулы в рамках «минус-приема»: «пахнуть пустотой» = «ничем не пахнуть», не иметь запаха. Но в метафорическом плане формула «работает»: это именно запах (атмосфера!) пустоты, понимаемой как отсутствие любви. Есть и еще одно использование метафоры «пахнуть чем-то» в этом произведении: *«Притом же в Петербурге столько гвардейцев и дипломатов, столько чиновников всех цветов, столько парадов, гуляний, спектаклей, визитов, выходов, что будь день о сорока восьми часах – и тогда не стало бы времени на рассеяние. Кроме того, в Москве еще пахнет Русью; в ней*

хоть немного характеров, зато куча оригиналов, в ней есть свои поверья, свои причуды, свои обычаи – в ней есть старина» [31, т.2, с.241].

В традиционном сравнении «западного» Петербурга и «русской» Москвы выражение «пахнет Русью», разумеется, является отсылкой к пушкинской строке, но, помимо этой аллюзии, содержит и совершенно оригинальную «расшифровку»: под «старинной» понимаются не сказки и древние поверья (вернее, не только они), но, главное, «характер» (в свою очередь понимаемый как «оригинальность»). От такого объяснения «рикошетом» Петербург получает характеристику «стертого» места, не имеющего своего оригинального лица, а точнее – «запаха».

Подобный контекст обнаруживаем и в ольфакторном включении у Н. Полевого в новелле «Блаженство безумия»: *«Германия – парник, где воспитывает человечество самые редкие растения, унесенные человеком из рая; но она – парник, Леонид! – а не раздольное поле, на котором свободно возрастали бы величественные пальмы и вековые творения человеческой природы. «Германия снимает с лампад просвещения нагар, но зато от нее пахнет маслом», – сказал, не помню кто, и сказал справедливо»* [323, с.173]. Здесь, напротив, запах масла призван характеризовать «сниженность», «обытовление» целой страны, «опрокинутость» ее просвещенности в прагматику, отдаленность от идеалов и высших ценностей.

Помимо расширения сферы применения формулы «пахнуть чем-то», отмечается также и развитие ольфакторно-густаторных метафор. У И. И. Лажечникова в романе «Последний Новик» находим: *«– Благодарите за это русских, которых вы на свою шею нам накликали.*

– Русских?

– Да, они не дали нам и понюхать супу госпожи баронессы. Право, такой диеты не запомню. Зато, вероятно, теперь стряпают у нее исправно, по-своему» [226, с.373].

Вообще тема запахов еды и питья продолжает развиваться, однако мы не могли бы сказать, что в рамках этой темы совершаются какие-то художественные прорывы.

Нередко выражение «запах кушанья» служит своеобразным маркером пространства, не более того. Например, в «Вечере на Кавказских водах» А. А. Бестужева-Марлинского читаем: *«Несколько свор и смычков собак лежали и прогуливались попарно, в ожидании добычи или подачи, и дядя заметил одного лакея, который тер блюдо хвостом борзой, между тем как она, ворча, грызла заячью косточку. Запах кушанья заставил его удвоить шаги – и вот он посреди залы, между множеством польских панов и дам, и в недоумении, к кому обратиться слово»* [31, т.1, с.288]; *«К удовольствию моему, почувствовал я, что небольшая печка, сложенная, вероятно, для разжигания углей в кадило, была топлена и разливала кругом приятную теплоту. Одно показалось мне странно – из нее пахло жарким, а покойники, сколько мне было известно, не ужинают!»* [31, т.1, с.304]. Небольшое уточнение (эпитет «приятный») добавляет в подобном случае И. И. Лажечников («Последний Новик»): *«В кухнях и приспешенных варились, жарились и пеклись всякого рода огромные припасы, как будто готовились угощать целый полк, и приятный запах от яств доносился до окна бедного селянина, доедавшего ломоть хлеба пополам с мякиной»* [226, с.230] (там же: *«В стане, в бесчисленных местах, закурился дымок, приятный для обоняния солдат; уже везде около котлов засуетились кашевары»* [226, с.152]). В этом же произведении запах кушаний (и вина) дается как «испытание» для голодных людей: *«...народ, вдыхая в себя запах съестных припасов и вина, роптал, что бестолковые господа так долго искушают их терпение»* [226, с.261].

Вообще если в литературе 1820-х годов запаху вина уделено было достаточно внимания, то литература 1830-х от этой ольфакторной темы несколько отходит. У А. А. Бестужева-Марлинского в «Он был убит» мы находим фрагмент, продолжающий эстетику этой темы со времен 1820-х

годов: *«Тому красна жизнь, у кого настоящий миг плавает всегда в радостях, как роза пиршества в благоуханном фалерне, у кого перед очами летает вереница надежд; а у меня одно забытьё»* [31, т.2, с.339]. Эта метафора основана на представлениях о «роскошном пире», где эстетическая сторона так же важна, как и собственно «содержательная».

В рассказе Н. А. Бестужева «Об удовольствиях на море» встречаются случаи развернутых включений такого плана: например, у: *«Каждый выбирает занятие, ему приятное: одни садятся в каюте за карточные столики, другие подходят к чашам, в которых зажженный ром, арак и другие напитки окружают синим пламенем тающие сахарные головы и распространяют благоухание в воздухе. Вино пенится и брызжет»* [32, с.25].

Обратим внимание на детальность этого ольфакторного включения – хотя не дано описания запаха, детали позволяют понять, каков этот аромат (горящий ром, плавящийся сахар).

Интересный пример находим в утопической повести В. Ф. Одоевского «4338-й год»: *«Я последовал общему примеру; в графинах находилась ароматная смесь возбуждающих газов; вкусом они походят на запах вина (bouquet) и мгновенно разливают по всему организму удивительную живость и веселость»* [300, с.24]. Это своеобразный «прогноз развития» удовольствия от вина. Значимо, что по воле фантазии автора прогноз этот связан именно с «усвоением» запахов, доставляющих эти удовольствия (вообще в повести немало указаний на разрастающуюся роль запахов в жизни человека).

Говоря об изображении запахов еды в прозе 1830-х годов, отметим также, что обнаруживаем первый развернутый фрагмент, посвященный сознательному наслаждению именно ароматом (в данном примере – чая). Приведем этот отрывок из повести И. И. Лажечникова «Внучка панцирного боярина»: *«Говоря это, она прихлебывала чай урывками от своей речи.*

– А какой у вас ароматный чай! Я давно не пивала такого и попрошу у вас другую чашку. Где вы его покупаете?

– Право, не помню, – отвечал он, наливая другую чашку... когда слуга явился, Сурмин велел ему подать цибик и два листа оберточной бумаги самого большого формата.

Цибик с двумя листами бумаги был принесен, от него понесло чайным ароматом. Левкоева стала махать на себя руками, как бы желая подышать воздухом, который был им напитан. Андрей Иванович стаканом и ложкой бережно насыпал на каждый лист по целой горе чаю и приказал слуге хорошенько завернуть и отдать барыне, когда она от него выйдет.

– Смотри, Сережа, – сказала Левкоева, у которой глаза заискрились от полученного подарка, – заверни и увяжи получше в двойную бумагу, чтобы благодать, благодать-то не улетучилась» [226, с.204].

Обратим внимание на жесты, которыми сопровождается реакция героини. Она стремится «физически» собрать весь запах, вобрать его в себя, а также просит поплотнее упаковать подарок, чтобы «благодать не улетучилась». Интересно, что аромат назван «благодатью» (в духе первых ольфакторных включений в древнерусской литературе), но «благодать» отнесена к совершенно конкретному источнику – листовому чаю. Так задается сама возможность «возвышения» запахов еды и напитков, признания их «благодатности» для человека.

В подобном ключе (хотя основная задача автора здесь – создать комический эффект) выдержано описание нюхания табака в «Будочнике-ораторе» А. А. Бестужева-Марлинского: *«Он вытащил берестяную тавлинку, дернул за хвостик; крышка щелкнула, и он, классически переминая зеленчак между пальцами, начал нюхать, что называется, с расстановкою, ворча за каждым нюшком: «Солдат? Гм... гм... солдат!!» – так что я по разным ударениям его голоса мог угадать, какие мысли шевелились в стриженной его голове. Однако ж последний раз произнесен был*

так двоясмысленно и после него молчание длилось так долго... что я еще и теперь в недоумении, приписать ли это многосторонности зерновой идеи, наслаждению ли нюхания, которое в ту минуту могло проникнуть до самого перикраниума, или, наконец, винным парам, на время затмившим его память» [30, с.169].

Внимание к удовольствиям от запахов проявляется и в расширении такой ольфакторной темы, как «искусственное благовоние» (духи, воскурения и т. п.).

У А. А. Бестужева-Марлинского в повести «Он был убит» находим: *«– Смейтесь, смейтесь, а все-таки огонь – его стихия, и вдыхать пламень для него приятнее, чем для нас духи «Капризов Валерии».*

– В таком случае позвольте его причислить к породе двуногих саламандр, княжна!» [31, т.2, с.328].

Упоминание конкретных духов – нечто новое в литературном ольфактории, при этом противопоставление искусственного аромата естественному запаху огня, дыма призвано показать полярность персонажей. А. А. Бестужев-Марлинский неоднократно упоминает духи и благовония в дамских интерьерах: *«Бронзовые и хрустальные безделки манили взор прелестью работы или возбуждали любопытство новостью изобретения. Млечная крышка лампы проливала сияние луны; цветы и духи веяли ароматом» [30, с.163]; «Я говорил, что теперь и сам себя не понимаю. Она говорила, – виноват, она молчала, – но я не переставал говорить глупости – и не диво: благовонный воздух дамских кабинетов напоен их прелестями – взоры их так обворожительны, божественная заря так прилипчива!» («Часы и зеркало») [30, с.164].*

У И. И. Лажечникова привычные для отечественного ольфактория «формулы» приобретают новые значения. Например, благоухание цветов конкретизируется до вполне прагматичного указания: *«Тут Василий дернул щеколду у огромной двери, и она, отворившись, увлекла бы его, конечно, за собой, если бы он не перевесил ее своею тяжестью. Цыганы очутились в*

маленьких сенях, отделявших жилье от чулана, служившего, вероятно, аптекою, потому что из него несло благовонием майских трав» (И. И. Лажечников «Ледяной дом») [226, с.94].

В том же произведении: *«Девушка лет четырнадцати, свежая, румяная, будто умылась только снегом, стояла у шестка и сыпала на черепок какой-то смолы, от которой по избе неслись струи благоуханного дыма»* [226, с.94]. Благоухание становится качеством, которое можно придать человеку или комнате по собственному желанию. В еще более сниженном значении встречаем подобное указание в романе «Последний новик»: *«— Я слышу, несет из долины запахом цветов, точно от букета, что у фрейлейн на шляпке. Авось либо духи не едят травы, и моим рыжикам будет что покушать. Вот она, Долина мер... (Фриц, озираясь кругом, не договорил речи своей)»* [226, с.54].

Если в предшествующий, доклассический, период баланс «сил» на шкале «благовоние – зловоние» был примерно одинаковым, то в литературе первой трети XIX века очевиден перевес «позитивной одорологии». Негативные включения встречаются реже и представляют собой более сглаженные ольфакторные метафоры и указания, чем в предшествующий период развития литературы. В литературе 1830-х годов мы обнаруживаем фактически несколько примеров с эпитетом «смордный», но по негативной эмоциональной энергии они значительно «легче» аналогичных случаев употребления в прозе Радищева, например.

Наиболее частотный контекст употребления эпитета «смордный» – стилизация под «старинную» речь героев, либо романтически пафосный стиль повествователя.

И. И. Лажечников в романе «Последний новик» включает эти ольфакторные указания в следующих случаях: *«Воображение мое угасло, сердце одеревенело. Земля представилась мне смордною глыбой; страсти, подобно гадам, выползали из нор своих и окружили меня; «я должен был сначала делать им зло. Борюсь с обстоятельствами, с природою, с самим*

собой; хожу в черном теле, влача за собою смрадную, презренную одежду» [226, с.54].

У И. И. Лажечникова «смрадный» может быть указанием на преисподнюю: *«Высокое привидение в нее, я за ним, уж там, и – бряк, передо мною на полу ужасный мертвец. Привидение исчезло. Земля подо мною заколебалась, и все закружилось. С трепетом оглядываюсь, махая без цели палашом, кругом стены несколько скелетов человеческих в разных положениях: иные держали какие-то значки, другие – большие зажженные свечи; все грозили мне костянками своими. Я слышал, как они переговаривались между собою на языке мертвых; смрадные пары окутали меня; адский хохот надо мною посыпался»; «боятся открыть крышу с гроба смрадного мертвеца, чтобы почтить его братским целованием»* [226, с.54]. Но уже в последнем случае мы видим тяготение эпитета к метафорическому значению.

В «Ледяном доме» И. И. Лажечникова встречаются случаи, «упрочивающие» метафоричность эпитета «смрадный»: *«Архипастырь [Тверской, Феофилакт Лопатинский. (Примеч. автора.)], измученный пытками за веру в истину, которую любит, с которою свыкся еще от детства, оканчивает жизнь в смрадной темнице... А мы, русские, мы протянули свои воловьи шеи под ярмо недостойного пришельца, мы любимся, как он, вогнав нас в смрадную топь, взбивает нам кровь ремнями, вырезанными из наших спин»* [226, с.50].

В романе И. И. Лажечникова «Басурман» мы находим следующее употребление этого эпитета: *«В виду их под гору бежали Андрюша и семнадцатилетний сын царевича, Каракача: один – тип европейской красоты, с печатью отеческой любви творца к своему творению на всей его наружности, другой – узкоглазый, смуглый, с высунутыми скулами, зверообразный, как будто выполз на свет из смрадной тины тропиков вместе с гадами их, с которыми смешал свою человеческую породу»* [225, с.221]. Казалось бы, здесь эпитет имеет прямое значение – указание на запах

диких гнилых лесов. Но «смрадный» здесь указывает и на «адское» происхождение Каракачи, противопоставленного «божьему творению». Очевидно, что для литературы конца 1830-х годов ольфакторный эпитет «смрадный» становится «экзотизмом», несущим определенное пафосное значение, употребляется только в соответствующем контексте.

Яркий пример такого пафоса находим в романтическо-фантастической повести «Сильфида» В. Ф. Одоевского: *«Простись с поэтическим земным миром! И у вас есть поэзия на земле! оборванный венец вашего блаженства! Бедные люди! странные люди! в вашей смрадной пучине вы нашли, что даже страдание есть счастье!»* [300, с.122]. Смрадная пучина (подобно «смрадной глыбе» И. Лажечникова) – это общее обозначение рутинного существования. Здесь нет смысла говорить о собственно ольфакторном наполнении понятия – ольфакторная деталь нужна для маркирования чего-то ужасного, отвратительного.

Но, например, в романе Н. И. Греча «Черная женщина» подобное словоупотребление имеет иное значение: *«Меня приняли в эту гнусную компанию с досадою и бранью: должно было кормить меня из общего людского харча; порции для меня не отпускалось. Я никогда не мог читать без слез истории младенца, дофина французского, которого из великоленных палат версальских бросили в смрадный вертеп, из рук попечительных наставников отдали во власть пьяного сапожника: я был предан на жертву целой ватаге»* [97, с.225]. Сквозь всю пафосность словосочетания «смрадный вертеп» мы усматриваем прямое реалистическое указание на нечистоту помещения, не более того.

Мы найдем и другие случаи приближения эпитета «смрадный» к реалистическому контексту. Можно обнаружить градацию: от метафоры адского, «внебожьего» пространства мы движемся в сторону персонификации и наконец реалистической детали.

У Н. А. Полевого в повести «Клятва при гробе Господнем» этот эпитет отнесен к обозначению человеческих качеств: *«Я еду в Москву добрым*

гостем и, Богом божусь, что не приму участия в твоих кознях... О лесть человеческая, о смрадное дыхание уст клеветника и наушника! Тобою гибнут князья, тобою в один час погибают годы добра...» [322, с.244].

Здесь мы наблюдаем отсылку к значениям, встречавшимся и в древнерусских текстах: «смрадное дыхание» характеризует адские создания, и, наоборот, обладание смрадным дыханием есть знак «нечистоты» человека. Следующее ольфакторное включение обобщает эту мысль: *«Нет, нет! никогда предки наши и отцы наши не знали этого бесстыдства, этой наглости порока, с какою всюду выставляет он ныне главу свою и все заражает своим смрадным дыханием...» [322, с.226-227].*

В другом случае в повести «Аскольдовой могиле» М. Н. Загоскина «смрад» становится прямым ольфакторным указанием на неприятный запах: *«← Как бы не так! Как я обернулся, так он еще по колени был в земле!.. Да разве не слышишь, Стемид? Фу, какой смрад!*

– Нет, я ничего не слышу.

– Что ты, братец! Так и пахнет преисподнею... Уйдем скорей отсюда» [137, с.34]. Впрочем, и здесь связь «смрада» и «ада» обозначена открыто.

В историческом романе М. Н. Загоскина («Рославлев...») «смрадный» прямо относится исключительно к пейзажному описанию: *«Ветер затих. Густые облака дыма не крутились уже в воздухе. Как тяжкие свинцовые глыбы, они висели над кровлями догорающих домов. Смрадный, удушливый воздух захватывал дыхание: ничто не одушевляло безжизненных небес Москвы. Над дымящимися развалинами Охотного ряда не кружились резвые голуби, и только в вышине, под самыми облаками, плавали стаи черных коршунов» [137, с.474].*

Но и здесь очевидна значимость внутренней связи этого эпитета с темой ада: Загоскину важно показать, что Москва после нашествия превратилась в ад, ее мир разрушен и опрокинут в преисподнюю.

Тема запаха ада (запаха серы) именно в этот период превращается в штамп. Так, А. А. Бестужев-Марлинский в повести «Вечер на Кавказских водах в 1824 году» включает следующую деталь: «— *И в ад, — прибавил сосед мой, полковник, брякнув стаканом по столу, будто вызывая всех бесов в доказательство, что ему нечего их трусить. — Да, и в ад! — повторил с глубоким вздохом прокурор, опуская от губ нетронутую рюмку: ему показалось, будто вино пахнет серою*» [31, с.262]. Там же автор неожиданно относит этот эпитет к описанию персонажа: «*Видя, что он ничего не понимает, она указала ему дорожку влево, послала прощальный поцелуй рукою и исчезла в воздухе, оставя после себя серный запах, как ракета*» [31, с.297]. Здесь, кстати, запах серы приближен к вполне реальному явлению – фейерверку.

И. И. Лажечников в романе «Последний новик» использует это ольфакторное указание в следующем фрагменте: «*Тут она просила солдат отнять два столбика, подпиравшие крышу; желание ее было выполнено, и в один миг вместо хижины остался только земляной, безобразный холм, над которым кружился пыльный столб. Солдатам слышался запах серы; им чудилось, что кто-то закричал и застонал под землей, — и они, творя молитвы, спешили без оглядки на пикет*» [226, с.320]. В романе «Басурман» И. И. Лажечникова находим: «*Лишь только он склонился было к невольной дремоте, загрохотали громы и слышался серный запах. Пол под ним заколебался, и ему показалось, что он проваливается сквозь землю. Дрожь его проняла. Он хотел перекреститься, но остерегся, вспомнив, что самое легкое означение креста погубит его*» [225, с. 249].

Вообще негативный ольфакторий в основном связан именно с темой смерти и преисподней.

В целом же мы можем говорить о том, что негативные ольфакторные включения в литературе этого периода не частотны. Авторы избегают «грязи» в своих текстах, общая атмосфера литературного процесса выступает здесь своеобразным сдерживающим фактором.

Но в то же время становится все более значимым пласт нейтральных, бытовых ольфакторных включений. Если в древнерусских текстах упоминание запахов во многом было сопряжено с упоминанием божьего и адского, то литература 1830-х годов открывает возможности описания запахов окружающего мира.

Рассмотрим некоторые примеры таких включений. В романе «Басурман» И. И. Лажечникова о запахе человека говорится следующее: *«Он, будто глухой, слепой, бесчувственный, шел себе вперед. «От него воняет мертвечиной», – говорил один. «Мылом цирюльным», – перебил другой; «Отбрил бы его своею двугранной бритвой», – прибавил третий, грозясь палашом»*. [225, с.23]. Постановка в одну плоскость запаха мертвечины и мыла позволяет автору организовать агрессивный диалог в духе остроумных реплик шекспировских пьес – от мертвечины к мылу цирюльника и оттуда к бритве как «мягкому» заменителю палаша. Но для нас значим сам факт появления бытовых запахов.

А. Ф. Вельтман в повести «Аленушка» разворачивает целый ольфакторный сюжет: *«Почти у каждого человека есть какая-нибудь странная привычка. Обоняние более всего причудливо в человеке. У Петра Ильича оно было пристрастно к сырым газетам. «Как славно пахнет!» – восклицал всегда Петр Ильич, вдыхая в себя сырость печатную. Петр Ильич терпеть не мог сухих газет, и в тот день Прохор был и пьяница, и негодяй, в который приносил ему иссохшие листы газет. В предостережение себя от гнева барского Прохор изобрел средство: возвращаясь с газетами домой мимо пруда, он всегда окунал их в воду»*.

Удовлетворив обоняние, Петр Ильич принимался разрезывать газеты и сшивать, а потом уже читал от доски до доски. К вечеру становился он глубоким политиком и удивлял новостями всех, кто имел смелость посетить его в бедном состоянии» [59, с.5]. Так в этом фрагменте пристрастие к запаху свежих газет дополняется интересом к политическим событиям и выступает иронической характеристикой персонажа.

Таким образом, словесность 1830-х годов позволяет усмотреть ряд закономерностей в развитии ольфактория. Прежде всего, продолжают активно использоваться закрепившиеся в предшествующий период развития литературы ольфакторные формулы. Однако в то же время можно наблюдать и их трансформацию, стремление авторов «отстраниться» от активных ольфакторных «поэтизмов», уже «набивших оскомину» читателю. Еще один значимый момент – развитие собственно ольфакторной «прозы» – появление «реальных» запахов, окружающих героев. С одной стороны, это связано с общими тенденциями отечественной прозы, вступающей в постромантический период эстетического креативизма. С другой стороны, мы наблюдаем в этом рост внимания к обонятельным реакциям, стремление включить обоняние в общие описательные ряды, расширение функций ольфактория в тексте.

Завершая разговор о развитии ольфакторного потенциала отечественной словесности в ранний классический период, отметим, что мир запахов в текстах расширяется, что связано и с общим развитием прозы вообще, но одновременно и остается достаточно ограниченным.

Мы не обнаружили в произведениях 1820–1830-х годов ольфакторного «многотемья». Продолжает активно эксплуатироваться тема благоухания садов (цветов), тема могильного «смрада» (эти темы восходят к древнерусскому ольфакторию). Довольно осторожно, пунктирно вводятся запахи кухни. Очень ограничена сама описательная сторона запахов – авторы избегают развивать возможности описания запахов, ограничиваясь констатацией «вони» – «благоухания». Все это одновременно создает предпосылки для дальнейшего развития ольфактория и становится некоторым препятствием на пути его развития.

В рамках исследования эти наблюдения позволяют последовательно перейти собственно к ольфакторию художественных миров отдельных писателей.

В связи с переходом к собственно ольфакторным моделям следует специально оговорить, как такое моделирование может способствовать постижению поэтики и глубинных смыслов текста.

Прежде всего, как уже говорилось во Введении, под моделью понимается умозрительная схема какого бы то ни было явления, феномена, структуры, позволяющая лучше понять отношения и связи, зависимости между его частями.

Однако рассмотренный нами выше материал позволяет конкретизировать это представление о модели применительно к конкретной задаче художественного анализа.

Наблюдений, сделанных нами в сфере диахронной истории ольфактория, достаточно, чтобы предложить некую идеальную модель (метамодель) ольфактория, учитывающую все возможные структурные элементы, а затем характеризовать каждый отдельный вариант конкретного воплощения ольфактория с точки зрения «неполноты», «пропусков» определенных элементов метамодели.

Итак, как мы видели выше, ольфакторий представляет собой «сетку ориентиров» в мире обоняния и запахов, имеющую пространственно-горизонтальное (охват предметов, имеющих запах, активная / пассивная позиция героя по отношению к миру запахов) и вертикальное (оценка запахов героем / автором по шкале «благовоние» – «зловоние») измерения. Таким образом, в сфере горизонтали метамодель предполагает мир, полный запахов и их нюансов, а также способ улавливания этих запахов, их восприятие (и предполагает тематическое сегментирование), а в сфере вертикали располагается метафорика смыслов – как трансляция ольфактория на уровне смыслообразования в абсолютно не связанных с «физическими» запахами сферах, так и прямая оценка принадлежности запахов миру «низа» или «верха» (добра или зла, жизни или смерти). С этой точки зрения вертикаль также может сегментироваться на определенные сферы в связи с тем, что именно оказывается актуально для автора.

Проделанный нами анализ позволяет вычлениить устойчивые сегменты горизонтали: природа (причем функции природы естественной и «искусственной» – садов – различны), помещение (функционально запах здесь является продолжением характеристики героя либо «участником» конкретной сюжетной ситуации), улица (продолжение помещения в пространственном смысле, не-природа), сам человек (функционально запах является характеристикой), отдельные вещи и предметы. Любой из этих сегментов может оказаться в «верхней» и «нижней» части вертикали в конкретном эпизоде; однако в каждой ольфактории обнаруживаются тенденции, тяготение к превалированию определенных интерпретаций и оценок.

Мы видим, что в каждом конкретном случае ольфакторий создается в рамках примерно одних и тех же условий (то есть существующей традиции «благовоние – зловоние», задачи дальнейшего развития искусства словесности в отражении феноменов мира, а также эстетических ограничений этого развития) и сходного материала (источники запаха, формы их восприятия, пространство, наполненное запахами).

Моделирование в сфере вычленения ольфакторного элемента позволяет выявить:

1) степень авторского внимания к этой сфере вообще (во всех периодах развития словесности мы обнаруживали десятки художественных миров, игнорирующих ольфакторную сферу, либо включающих ее элементы минимизировано);

2) характер горизонтальных фильтров (что именно в окружающей действительности наделяется запахом при трансформации в действительность художественную);

3) особенности характеристики героя обоняющего (пассивность / активность);

4) степень метафорической активности в сфере ольфактория (частота обращения к ольфакторным метафорам при создании художественного мира);

5) оценка запахов по шкале «зловоние – благовоние» (фильтры вертикальные).

Что добавляет ольфакторная модель к выявлению сути поэтики того или иного автора? Несомненно, мы можем установить новые нюансы характеристики героя (поскольку литература классического периода героцентрична), а также обнаружить динамику описательной способности словесности в воспроизведении явлений действительности (это особенно касается расширения горизонтали, включения в мир поэтики все новых сфер, нередко снятия эстетических табу).

С другой стороны, ольфакторная модель может оказаться «ключом» к смыслообразующим центрам того или иного художественного мира. Наконец, в-третьих, ольфакторная модель может рассматриваться в терминах изоморфичности: это еще один уровень поэтики (тематический), где должны работать основные механизмы общей поэтики того или иного автора. Особо значим анализ инструментов построения ольфактория, в выборе которых проявляется уникальность каждого писателя.

Так создается достаточно перспективная концепция использования «частных» моделей художественного мира для проникновения в глубинные смыслы текста (по такому образцу может быть разработана модель звуков, цвета, осязания; есть соблазн использования моделирования для описания мотивных трансформаций, для выстраивания характеристик так называемых «литературных универсалий»).

Однако наша задача – построение большого числа ольфакторных моделей с целью выявления динамики ольфактория отечественной словесности в целом. Именно поэтому мы избегаем подробного исследования поэтики каждого автора в общем; не обращаемся к анализу специальной литературы, посвященной тому или иному писателю,

сознательно ограничиваясь построением моделей, их констатацией и сравнением их друг с другом. Это позволяет нам достичь поставленной в нашем конкретном исследовании цели, не выходя за ее рамки. В то же время полученный нами материал может оказаться подспорьем для литературоведов, изучающих конкретные авторские художественные миры.

ГЛАВА II. ОЛЬФАКТОРНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МИРОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Во второй главе мы подробно рассматриваем ольфакторий четырех писателей первой половины XIX века (М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, А. И. Герцен, Д. В. Григорович), в чьем творчестве ольфакторная плотность, количество ольфакторных включений выше, чем у других авторов этого периода (Приложение №2, таблицы №№ 2.1, 2.2, 2.3, 2.4), а качественные характеристики ольфактория позволяют говорить о новаторстве этих писателей в сфере поэтики запахов.

2.1. Воссоздание ауры: Лермонтов

Прозаическое наследие М. Ю. Лермонтова не так уж объемно. Ольфакторные включения можно обнаружить в четырех произведениях писателя («Вадим», «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени», «Штосс»). Если говорить о понятии «ольфакторной плотности» его художественного мира, то показатель интенсивности выражения составляет 0,33, а устойчивость распределения ольфакторных включения – 3,2 (Приложение №2, таблица №2.1). Совокупность ольфакторных фрагментов позволяет представить ольфакторий прозы Лермонтова: это мир ароматов и благовоний с точечными вкраплениями нейтральных и негативных запахов. Автор «отфильтровывает» на входе все, что может оскорбить эстетические чувства. Но еще важнее, что запахи окружающего мира во многом становятся для него лишь «материалом» метафор.

Однако общая исследовательская задача должна быть сформулирована так: рассмотреть ольфакторий как законченное явление, органично вплетенное в общую поэтику того или иного автора. И поэтому особое значение имеет поиск каркаса, основы картины мира «в запахах». «Сердцем» прозаического мира Лермонтова становится аромат, благоухание,

воспринимаемое героями в самых разных значениях. Но как бы этот запах ни воспринимался, у Лермонтова это именно *атмосфера*, даже аура, воспринимаемая сознанием героя.

Первой прозаической повести Лермонтова «Вадим», воплощающей в полной мере романтическое сознание автора, присуща лирическая насыщенность, свидетельством которой становится включение эмоционально окрашенной лексики. Как замечает Л. Б. Перльмуттер «Одним из основных явлений, характерных для романтической прозы, является употребление слова не в его конкретном, а в метафорическом значении. Слово у романтиков теряет свою точность, определенность. Вместо одного слова с конкретным значением, дается многословный его метафорический эквивалент» [316, с.310, 311]. Запах липы назван «упоительным»: *«Вадим стоял под густою липой, и упоительный запах разливался вокруг его головы, и чувства, окаменевшие от сильного напряжения души, растаяли постепенно, – и отвергнутый людьми, был готов кинуться в объятия природы; она одна могла бы утолить его пламенную жажду и, дав ему другую душу или новую наружность, поправить свою жестокую ошибку»* [235, с.32].

Благоухание цветов липового дерева – точная деталь в пейзажном описании. Однако для Лермонтова она не важна сама по себе, как «красота стиля». Упоительный запах останавливает озлобленного героя, согревает его сердце, открывает перед ним возможность преображения. Лермонтов – как и авторы древнерусских текстов – подменяет описание запаха описанием реакции на запах.

Но само благоухание помечает мир божественного откровения. Точно в том же ключе дано и описание интерьера в этой повести: *«...он идет в ту сторону и вступает в небольшую комнату, освещенную полуденным солнцем; ее воздух имел в себе что-то особенное, роскошное; он, казалось, был оживлен присутствием юной, пламенной девушки. Кто часто бывал в комнате женщины, им любимой, тот верно поймет меня... он испытал*

влияние этого очарованного воздуха, который породился с божеством его, который каждую ночь принимает в себя дыхание свежей девственной груди – этот уголок, украшенный одной постелью, не променял бы он за весь рай Магомета...» [235, т.4, с.37].

Упоительный аромат цветов мы можем сопоставить с роскошным, очарованным воздухом комнаты любимой женщины. И в том, и в другом случае герои оказываются околдованы атмосферой пространства. Эту же конструкцию находим в «Герое нашего времени» в рассуждении Печорина о княжне Мери: *«Ее легкая, но благородная походка имела в себе что-то девственное, ускользающее от определения, но понятное взору. Когда она прошла мимо нас, от нее повеяло тем неизъяснимым ароматом, которым дышит иногда записка милой женщины» [235, т.4, с.239].* Обратим внимание на эпитет «неизъяснимый» – в предшествующем примере автор апеллировал к опыту читателей, а не объяснял «влияние воздуха»; в этом примере он прямо говорит о неизъяснимости аромата. В «Штоссе» дыхание таинственной героини названо «ароматическим»: *«– Штос? – кто? – У Лугина руки опустились: он испугался. В эту минуту он почувствовал возле себя чье-то свежее ароматическое дыхание; и слабый шорох, и вздох невольный, и легкое огненное прикосновение. Станный, сладкий и вместе болезненный трепет пробежал по его жилам» [235, т.4, с.331].* На предпоследней странице текста (по законам жанра) для автора важно создать атмосферу тайны, но указание на «ароматическое» дыхание оказывается значимым – герой осознает, что рядом с ним необыкновенная женщина, земное существо, а не призрак.

Ароматы природы и запах женщины особенно ярко сопоставлены именно в «Герое нашего времени», в повести «Княжна Мери». Лермонтов показывает своего героя открытым миру красоты. Неслучайно именно перу Печорина принадлежат такие описания: *«Нынче в 5 часов утра, когда я открыл окно, моя комната наполнилась запахом цветов, растущих в скромном палисаднике. Ветки цветущих черешен смотрят мне в окна, и*

ветер иногда усыпает мой письменный стол их белыми лепестками» [235, т.4, с.236]; «И в самом деле, здесь все дышит уединением; здесь все таинственно – и густые сени липовых аллей, склоняющихся над потоком, который с шумом и пеною, падая с плиты на плиту, прорезывает себе путь между зеленеющими горами, и ущелья, полные мглой и молчанием, которых ветви разбегаются отсюда во все стороны, и свежесть ароматического воздуха, отягощенного испарениями высоких южных трав и белой акации, и постоянный, сладостно-усыпительный шум студеньих ручьев, которые, встретясь в конце долины, бегут дружно взапуски и наконец кидаются в Подкумок» [235, т.4, с.276–277]; «Возвращаясь домой, я сел верхом и поскакал в степь; я люблю скакать на горячей лошади по высокой траве, против пустынного ветра; с жадностью глотаю я благовонный воздух и устремляю взоры в синюю даль, стараясь уловить туманные очерки предметов, которые ежеминутно становятся все яснее и яснее» [235, т.4, с.253]. Тонко подмечая наполненность мира прекрасными природными ароматами, создавая в описании определенные градации (от легких лепестков до воздуха, отягощенного запахами трав и цветов), Печорин и женскую красоту приравнивает к запаху цветка: «А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет! Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути» [235, т.4, с.265].

Здесь герой активен – он хочет «надышаться» ароматом вволю, с особым сознанием обладания уникальным, особенным явлением – «лучшим ароматом». Такое эгоистическое вдыхание запаха, его сознательное «вбирание» в себя во многом ключ к пониманию поведения героя – он не различает природное и человеческое. Люди для него суть часть общей красоты мира, и либо они органичны здесь, либо нет. Это наблюдение помогает понять логику отношения Печорина и к контрабандистам, и к

Максим Максимычу, и к женщинам. Сам герой и к себе относится также, не выделяя себя из общего мироздания, во всяком случае, стремясь отыскать связь, а не противостояние.

Сравним этот эпизод с отношением Юрия в «Вадиме» к атмосфере боя: *«Но войска перешли через границу русскую, пылают села неверных на берегу Дуная, который, подмывая берега свои, широкой зеленой волной катится через дикие поляны... **О, как жадно вдыхал Юрий этот теплый ароматный воздух,** как страстно он кидался в шумную стычку, с каким наслаждением погружал свою шпагу во внутренность безобразного турка, который, выворотив глаза, с судорожным движением кусал и грыз холодное железо!»* [235, т.4, с.78]. Свободное движение Дуная сопоставлено с «шумной стычкой» – такое же естественное действие, как бег речных вод. В предложении, описывающем Юрия, жадное вдыхание теплого ароматного воздуха и наслаждение убийством человека стоят в одном синтаксическом ряду. Мир войны не противопоставляется миру природы, а входит в нее органической частью, и убийство одного человека другим становится частью общего круговорота жизни, а не жестоким и противоестественным событием.

В нескольких случаях у Лермонтова встречаем мы и негативные ольфакторные описания. Однако эстетически они оказываются в той же плоскости, что и описания природных ароматов – это атмосфера, в которую погружается герой. В «Княгине Лиговской»: *«Вы пробираетесь сначала через узкий и угловатый двор, по глубокому снегу, или по жидкой грязи; высокие пирамиды дров грозят ежеминутно подавить вас своим падением, **тяжелый запах, едкий, отвратительный, отравляет ваше дыхание,** собаки ворчат при вашем появлении, бледные лица, хранящие на себе ужасные следы нищеты или распутства, выглядывают сквозь узкие окна нижнего этажа»* [235, т.4, с.153-154].

Использование прямого обращения к читателю позволяет Лермонтову создать иллюзию присутствия в этой атмосфере. Описание запаха дано в резких негативных эпитетах, однако в данном фрагменте Лермонтов

описывает не состояние воспринимающего, а собственно запах («едкий», «отвратительный», «тяжелый»), впрочем, избегая сравнений или указания на тот предмет, который этот запах издает. Поэтому создается ощущение именно общей гнетущей атмосферы, в том числе и за счет ольфакторного включения.

В «Вадиме» негативное ольфакторное включение, реализующееся через синестетический перенос «глаза привыкли к смраду» прямо отнесено к передаче общей атмосферы: *«Юрий остановился на минуту, чтоб хорошенько осмотреться, и когда глаза его привыкли немного к этой смрадной и туманной атмосфере, то он заметил в одной из впадин стены что-то похожее на лицо человека, который, прижавшись к земле, казалось, не обращал на него внимания»* [235, т.4, с.90].

Если говорить о конкретных предметах, представленных как источники запаха в произведениях Лермонтова, то их немного. В «Вадиме»: *«Подойдя к одному из отверстий Чертова логовища, Юрию показалось, что слышит запах дыма, он всунул туда голову; точно! но что это значит? уж не занята ли их квартира? Он сообщил свое замечание Ольге: она испугалась...»* [235, т.4, с.89].

В «Княгине Лиговской» находим следующую деталь: *«и она плакала, горько плакала, покуда ей не пришло в мысль, что с красными глазами неловко будет показаться в гостиную. Тогда она встала, подошла к зеркалу, осушила глаза, натерла виски одеколоном и духами, которые в цветных и граненых скляночках стояли на туалете»* [235, т.4, с.150].

«Слышать» запах дыма (вместо «чувствовать») – неоднократно встречавшаяся ранее синестетическая подмена. Одеколон и духи во втором примере – тоже не новое явление, здесь их упоминание играет роль детали в описании комнаты героини. Однако применительно к другим ольфакторным фрагментам, связанным с описанием женщины, мы можем усмотреть некоторую парадоксальность: везде ольфакторные включения подчеркивали естественную «ароматность» женского присутствия, здесь запах был близок

к метафоре атмосферы влюбленности, волнения от женского присутствия. Но в данном случае мы видим искусственное средство создания этой атмосферы – одеколон и духи (их много, они стоят в «цветных и граненых скляночках» как настоящий арсенал светской красавицы).

Из всего этого материала воссоздается ольфакторная сторона художественного мира Лермонтова: в первую очередь, запахи в его текстах маркируют природное пространство, в которое включается и человек. Герои Лермонтова умеют тонко «читать» запахи окружающего мира, доказывая свое природное естество.

Анималистичность лермонтовской характерологии (не только женщина сравнивается с цветком, лошадью, но и сам герой обладает «породистой» внешностью, близкой описанию лошадиной масти, а его чутье, проявляемое в столкновениях с враждебным миром, приближает его к хищнику, для которого обоняние – важнейший инструмент анализа меняющейся ситуации) позволяет возвести обоняние на особую ступень. Здесь чрезвычайно важно, что запахи в художественном мире Лермонтова всегда разлиты, размыты, неизъяснимы, наполняют все пространство и обладают героем, пассивно их воспринимающим. Однако в том эпизоде «Героя нашего времени», когда Печорин рассуждает о «лучшем аромате» женщины, которым надо успеть надышаться, он примеряет на себя роль центра Вселенной (не случайно в этом эпизоде «лучший аромат» цветка «адресован» первому лучу солнца).

Претендуя на такую значимую роль, герой выходит за рамки органической связи с природой, возможно, сам того и не осознавая. Ольфакторные включения помогают нам уточнить центральный конфликт творчества Лермонтова – это конфликт между внутренним чувством гармонии со всем миром вокруг и сознанием собственной исключительности, которое требует разорвать гармонический круг, выйти за его пределы. Это саморазрушительная интенция ряда персонажей Лермонтова, доведенная до предела в «Герое нашего времени».

Но вернемся к возможности построения ольфактория писателя. Мы видим, что у Лермонтова это наполнение пространства вокруг героя и читателя ароматами, создающими общую атмосферу повествования – будь то прекрасный пейзаж, будуар женщины или городские дворы. Позитивный ольфакторий (аромат) превалирует над негативным (зловонием); последнему уделено немного места и он выполняет «служебную» роль – подчеркивает контрастность места обитания героя и светского пространства.

Если говорить о главном принципе ольфактория – фильтрах, то автор очевидно остается в рамках благоуханного открытого природного пространства. Он «замечает» запахи лишь тогда, когда они «говорят» об этом мире «за окном». Такая «фильтрация» позволяет говорить и о значимости природного мира для художественного мира писателя в целом, а также повышенного внимания к эстетически прекрасному. Философские переносы (когда ольфакторные включения оказываются метафорами, позволяющими проникнуть в онтологические смыслы) также значимы: здесь можно усмотреть воздействие культурной памяти, «благоухания» как синекдохи Благого Духа (это проявляется и в общем указании на окруженность героев прекрасными запахами в разных эпизодах). В художественном мире Лермонтова это указание на растворенность героя в природном пространстве, слияние с ним. Однако – в отличие от решения тех же тем в поэзии Лермонтова – именно в ольфакторном фрагменте мы видим, как герой «присваивает» себе право на центральное положение в мире. Автор использует устойчивые ольфакторные смыслы в провокативных целях. Ольфакторность расширяется за счет экспансии в философско-онтологическую сферу.

2.2. Классификация источников запаха: Гоголь

Как уже отмечалось, всякий художественный мир претендует на отражение полноты и разнообразия мира реального. Известное выражение «жизнь богаче литературы» можно рассматривать и философско-

онтологически: всякий творец, автор есть представитель живой жизни, а не вымышленной литературы, а, следовательно, воплощает в своем художественном мире некую уникальность, которая никогда и никем не может быть повторена.

В связи с этим возникает значимый вопрос о фильтрах как главных «инструментарных» характеристиках каждого художественного мира. Воплощая в творчестве свое уникальное видение окружающей действительности, каждый автор оказывается в рамках и под воздействием целой системы фильтров, которые и обеспечивают уникальность каждого художественного мира.

Так в качестве одного из фильтров оценивания творчества Гоголя Г. П. Козубовская выбирает мифопоэтические смыслы вегетативности, через призму которых и осмысливается ольфакторные номинации: «запах черемухи – знак пересечения границы миров» [185].

Основное отличие мира реального от мира сотворенного, вымышленного автором заключается в принципиальной законченности второго (его отрезочном характере) при открытости и незавершенности (равно и как неупорядоченности) мира исходного, реального. Даже в тех случаях, когда исследователи подчеркивают открытость финалов, неустойчивость и неясность изображаемого мира, эту незавершенность мы можем рассматривать как принципиальный фильтр этого художественного мира, как своеобразный прием, отражающий авторское мировидение. В таком случае, характеризуя черты различных художественных миров, мы неизбежно оказываемся исследователями «отфильтрованных моделей», количество которых бесконечно. Отсюда следует, что для литературоведа принципиально значима природа этих фильтров, их механизмы и применение в каждом конкретном случае.

Как уже отмечалось, ольфакторий может быть исследован как один из обязательных фильтров каждого художественного мира (подобно цвету, звуку, вкусу и тактильным ощущениям). Это «первичные» фильтры,

отражающие степень чувствительности каждого творца к той или иной стороне реальности. На этой (базовой) основе может выстраиваться иерархия более сложных (ментальных, аксиологических) фильтров. Но именно с «предметно-чувственной» картины мира и начинается художественный мир писателя.

Обращаясь к творчеству Н. В. Гоголя, отметим, что перед нами первый большой прозаик, наследие которого представляет собой пик русской прозы классического периода. С одной стороны, можно было рассматривать ольфакторные находки Гоголя в рамках общего обзора прозы 1830-х годов, с другой – постулаты реализма XIX века, призывающего к достоверности художественного изображения, дают новые ключи к пониманию общей модели ольфактория Гоголя. При этом общая плотность ольфактория по шкале интенсивности выражения составляет 0,85 (Приложение №2, таблица № 2.11).

Если в лермонтовской прозе отражены лишь некоторые черты ольфактория (в том числе обнаружены три главных фильтра – внимание к благовонным запахам, атмосферность запахов и пассивность воспринимающего их героя, который окружен запахами, погружен в них), то творчество Гоголя дает нам возможность построения развернутой модели.

Важна рефлексия Гоголя по поводу самого носа – органа, доставляющего человеку информацию об ольфакторных характеристиках окружающего мира.

Здесь следует сделать еще одно значимое пояснение. Выдвижение тезиса о базисности первичных ощущений по отношению к чувствам и мыслям неизбежно влечет за собой и идею о высокой маркированности «инструментов» получения этих ощущений. В литературоведении эта сторона обычно рассматривается спорадически, между тем очевидно, что органы чувств являются базовыми в характеристике человека, становятся основой широкого фразеологического словаря, где рот, рука, глаза, уши и нос

выступают в качестве синекдохи всего человеческого организма, обладают определенной автономностью и т. п.

В связи с этим, несомненно, ценным было бы проследить функционирование обычно именуемых «детальями» органов в рамках художественных миров.

Для Гоголя нос – это не только и не столько часть лица, сколько обособленный субъект действия, что было классически воплощено в повести «Нос».

Хорошо известно, что Гоголь переживал по поводу чрезмерной длины собственного носа, но Набоков замечает: ««Нос» – поистине гимн этому органу. Фрейдист мог бы утверждать, что в вывернутом наизнанку мире Гоголя человеческие существа поставлены вверх ногами (в 1841 г. Гоголь хладнокровно заверял, будто консилиум парижских врачей установил, что его желудок лежит «вверх ногами»), и поэтому роль носа, очевидно, выполняет другой орган, и наоборот. Его фантазия ли сотворила нос, или нос разбудил фантазию – значения не имеет. Я считаю, разумней забыть о том, что чрезмерный интерес Гоголя к носу мог быть вызван ненормальной длиной собственного носа, и рассматривать обонятельные склонности Гоголя – и даже его собственный нос – как литературный прием, свойственный грубому карнавальному юмору вообще и русским шуткам по поводу носа в частности. Носы и веселят нас, и печалят» [286, с.14].

Несомненно, что внимание Гоголя к носу связано с его собственной физиологией – и огромный мир не только запахов, но и «носодействий» открывается нам в его художественном мире именно поэтому. Впервые в отечественной словесности мы наблюдаем такое множество «носодействий»: герои Гоголя чихают и храпят, нюхают табак и принюхиваются в незнакомом месте, нос превращается в человека или становится фамилией (Ноздрев). Так или иначе, нос становится именно знаком солидности и важности, чего стоит описание того, как Чичиков сморкает нос: «В приемах своих господин имел что-то солидное и высмаркивался чрезвычайно громко. Неизвестно, как он

это делал, но только нос его звучал, как труба. Это, по-моему, совершенно невинное достоинство приобрело, однако ж, ему много уважения со стороны трактирного слуги, так что он всякий раз, когда слышал этот звук, встряхивал волосами, выпрямлялся почтительнее и, нагнувши с вышины свою голову, спрашивал: не нужно ли чего?» [92, т.6, с.10]. В «Мертвых душах» нос превращается в самый настоящий символ.

В предшествующей литературе мы видели множество случаев активизации ольфакторных метафор. Гоголь в русле ольфакторной метафорики активно использует идиоматический ряд, постоянно стремясь «опредметить метафору», на которой построен тот или иной фразеологизм. Приведем конкретные примеры.

«Дамы тут же обступили его блистающею гирляндю и нанесли с собою целые облака всякого рода благоуханий: одна дышала розами, от другой несло весной и фиалками, третья вся насквозь была продушена резедой; Чичиков подымал только нос кверху да нюхал. В нарядах их вкусу было пропасть: муслины, атласы, кисеи были таких бледных модных цветов, каким даже и названья нельзя было прибрать (до такой степени дошла тонкость вкуса). <...> Чичиков, стоя перед ними, думал: «Которая, однако же, сочинительница письма?» – и высунул было вперед нос; но по самому носу дернул его целый ряд локтей, обшлагов, рукавов, концов лент, душистых шемизеток и платьев» [92, т.6, с.163].

В этом фрагменте мы обнаруживаем сразу три «опредмеченных» фразеологизма: «задирать кверху нос» (быть о себе высокого мнения, зазнаваться), «совать нос не в свое дело» (проявлять пустое любопытство) и «получить по носу» (быть поставленным на место, быть наказанным по заслугам). Ни один из прямых смыслов этих идиом, казалось бы, в тексте не работает.

Однако нетрудно обнаружить, что Гоголь ставит фразеологизмы «с ног на голову», подобно собственному желудку. Чичиков вполне добродушно относится ко всем дамам, но им важно, чтобы он именно «задирал нос», то

есть был горд и неприступен. Чичиков ищет составительницу письма – но это явное нарушение негласных правил его равной принадлежности всем – и поэтому он получает по носу, сначала «шмизетками» и «обшлагами», а потом и весьма чувствительно: после тирады Ноздрева он будет отправлен в самый настоящий «внутриполитический нокаут».

Подобный пример находим мы и в таком эпизоде: *«В это время стоявший позади лакей утер посланнику нос, и очень хорошо сделал, иначе бы канула в суп препорядочная посторонняя капля»*. Фразеологический оборот «утереть кому-нибудь нос» означает «победить кого-либо», «превзойти кого-нибудь в чем-нибудь». В данном случае лакей вовсе не стремится «превзойти барчука», фразеологизм опредмечен, нос Фемистоклюса представляет собой угрозу супу своим содержимым, и антиэстетизм этой сцены «работает» на основную художественную задачу.

Важно также, что сами герои относятся к опредмечиванию фразеологизмов совершенно серьезно: *«Но управляющий сказал, что меньше как за пять тысяч нельзя найти хорошего управителя. Но председатель сказал, что можно и за три тысячи сыскать. Но управляющий сказал: «Где же вы его сыщете? разве у себя в носу?»*. Но председатель сказал: *«Нет, не в носу, а в здешнем же уезде, именно: Петр Петрович Самойлов: вот управитель...»*» [92, т.6, с.163]; *«Но Чичиков уж никаким образом не мог втереться, как ни старался и как стоял за него подстрекнутый письмами князя Хованского первый генеральский секретарь, постигнувший совершенно управленье генеральским носом, но тут он ничего решительно не мог сделать. Генерал был такого рода человек, которого хотя и водили за нос (впрочем, без его ведома), но зато уже, если в голову ему западала какая-нибудь мысль, то она там была все равно что железный гвоздь: ничем нельзя было ее оттуда вытеребить»* [92, т.6, с.233].

Давно замечено, что самые далекие друг от друга по содержанию фрагменты могут оказаться нагруженными символически в силу сопоставимости. Эквивалентности (Роман Якобсон) обладают рядом ярких

эффектов: например, незначащие на первый взгляд элементы описания получают решающее значение. В поэтике Гоголя это один из самых важных элементов, причем разворачиваются эти эквивалентности в двух направлениях: когда внутри амплифицированного предложения скрывается выход в иное пространство (неожиданный отход от темы повествования) и когда в разных местах текста выстраиваются неожиданные параллели. В таких фрагментах тема «инструмента чувствования» обретает неожиданную объемность и многозначность.

«– Прощайте, миленькие малютки! – сказал Чичиков, увидевши Алкида и Фемистоклюса, которые занимались каким-то деревянным гусаром, у которого уже не было ни руки, ни носа. – Прощайте, мои крошки. Вы извините меня, что я не привез вам гостинца, потому что, признаюсь, не знал даже, живете ли вы на свете, но теперь, как приеду, непременно привезу...» [92, т.6, с.38].

Гусар без руки и носа – не более чем обозначение «глупой игрушки», которой занимаются дети Манилова. Но совершенно иначе эта деталь выглядит в свете описания того состояния, в каком оказались чиновники города NN при известии о «мертвых душах»: *«Положение их в первую минуту было похоже на положение школьника, которому сонному товарищи, вставшие пораньше, засунули в нос гусара, то есть бумажку, наполненную табаком. Потянувши вприсонках весь табак к себе со всем усердием спящего, он пробуждается, вскакивает, смотрит, как дурак, выпучив глаза, во все стороны, и не может понять, где он, что с ним было, и потом уже различает озаренные косвенным лучом солнца стены, смех товарищей, скрывшихся по углам, и глядящее в окно наступившее утро, с проснувшимся лесом, звучащим тысячами птичьих голосов, и с осветившеюся речкою, там и там пропадающею блестящими загогулинами между тонких тростников, всю усыпанную нагими ребятишками, зазывающими на купанье, и потом уже наконец чувствует, что в носу у него сидит гусар. Таково совершенно было в первую минуту положение*

обитателей и чиновников города. Всякий, как баран, остановился, выпучив глаза. Мертвые души, губернаторская дочка и Чичиков сбились и смешались в головах их необыкновенно странно; и потом уже, после первого одурения, они как будто бы стали различать их порознь и отделять одно от другого, стали требовать отчета и сердиться, видя, что дело никак не хочет объясниться. Что ж за притча, в самом деле, что за притча эти мертвые души?» [92, т.6, с.189].

Мы видим здесь важнейшую особенность гоголевского художественного мира: здесь все «сбито и смешано» «необыкновенно странно» и в то же время может быть представлено в виде строго упорядоченной системы и модели. Гусар без руки и носа из «маниловской главы» неожиданно оборачивается бумажкой с табаком, запихнутой в нос спящему... Теперь уже дело не в том, что гусар без носа, а в том, что гусар у тебя в носу. Это типичная для Гоголя «абсурдистика» (подобно «всевоплощенной» «жене» из сна Ивана Шпоньки), которая, возможно, направлена именно на выявление «человеческого» в «человеке» и «мире».

Именно эквивалентность эпизодов с «гусарами» позволяет понять действие механизма: человек «занимает» себя (буквально: пичкает себя) подобными «гусарами» (игрушка ли это или бумажка с табаком), отодвигаясь и отгораживаясь от прекрасного мира вокруг.

Нос (в самом прямом смысле этого слова) становится одним из органов, позволяющих «распознать» («увидеть») большой мир вокруг. Но в том-то и трагизм общего разлада «мечты и действительности», что нос обращен «вовнутрь», в распознавание «малого», «узкого» человеческого мира. Так, «носовая ноздря» (типичный в гоголевской поэтике плеоназм) Чичикова втягивает муху, а Манилова – выпускает клубы дыма. Здесь в обоих случаях в носу оказывается «антимир», «адский мир» хтонических тварей и чертова дыма. Нос становится «воротами» зла, воротами «иномирности».

В этом же ряду и «весьма некартинно» высунувшийся из носа Плюшкина табак. Во всем романе ни разу не встречается случая позитивно

окрашенного вдыхания – и даже «сверхприродный» эпизод, когда Чичиков вытягивает запахи духов дам на балу, псевдоприроден – резеда и розы здесь лишь пустые слова, обозначающие неумеренную страсть провинциальных дам к ярким ароматам (по принципу Анны Андреевны из «Ревизора»: *«Я не иначе хочу, чтоб наш дом был первый в столице и чтоб у меня в комнате такое было амбре, чтоб нельзя было войти и нужно было только так зажмурить глаза. (Зажмуривает глаза и нюхает.) Ах, как хорошо!»* [92, т.4, с.82]).

Ноздрев («носовая фамилия») обладает поистине собачьим чутьем, однако направлено оно на «учуяние» всевозможных «злачных мест»: *«Чуткий нос его слышал за несколько десятков верст, где была ярмарка со всякими съездами и балами; он уж в одно мгновенье ока был там, спорил и заводил сумятицу за зеленым столом, ибо имел, подобно всем таковым, страстишку к картишкам»* [92, т.4, с.70].

В описании Плюшкина обнаруживаем подмену – глаза превращаются в ноздри: *«...как у многих худощавых стариков, один подбородок только выступал очень далеко вперед, так что он должен был всякой раз закрывать его платком, чтобы не заплевать; маленькие глазки еще не потухнули и бегали из-под высоко выросших бровей, как мыши, когда, высунувши из темных нор остренькие морды, насторожа уши и моргая усом, они высматривают, не затаился ли где кот или шалун мальчишка, и нюхают подозрительно самый воздух»* [92, т.6, с.116].

В «Записках сумасшедшего» находим парадоксальную переключку «носовых» фрагментов: *«Ведь у него же нос не из золота сделан, а так же, как и у меня, как и у всякого; ведь он им нюхает, а не ест, чихает, а не кашляет»* [92, т.3, с.206] и *«Он положил смоляной канат и часть деревянного масла; и оттого по всей земле вонь страшная, так что нужно затыкать нос. И оттого самая луна – такой нежный шар, что люди никак не могут жить, и там теперь живут только одни носы. И по тому-то самому мы не можем видеть носов своих, ибо они все находятся*

в луне» [92, т.3, с.212]. «Отторжение» носов, вовсе не приспособленных к такому обособлению, в логике сумасшедшего чиновника совершенно нормальное и ожидаемое явление. Оно прямо противопоставлено теме «золотого носа» – люди ведь не могут видеть свои носы, а значит, возможно все. Тема «ненаблюдаемости» носа перерастает в тему неконтролируемости этой части тела.

Вот фрагмент «Повести о капитане Копейкине»: *«Понатолкался было нанять квартиры, только все это кусается страшно: гардины, шторы, чертовство такое, понимаете, ковры – Персия целиком; ногой, так сказать, попираешь капиталы. Ну просто, то есть, **идешь по улице, а уж нос твой так и слышит, что пахнет тысячами; а у моего капитана Копейкина весь ассигнационный банк, понимаете, состоит из каких-нибудь десяти синюх»*** [92, т.6, с.523]. Здесь мы видим, что нос превращается в инструмент социального распознавания; эта характеристика близка «чутью» Ноздрева на всякие ярмарки. Но эта деталь особенно ярко подчеркивает «выключенность» природных компонентов из художественного пространства гоголевского мира.

Если в ранних повестях мы могли встретить эпизоды, подобные фрагменту из «Майской ночи», поэтически охарактеризованному Андреем Белым, то в «Мертвых душах» самым ярким «природным» ольфакторным фрагментом будет описание Петрушки, имеющего свой особенный запах: *«Кроме страсти к чтению, он имел еще два обыкновения, составлявшие две другие его характерические черты: спать не раздеваясь, так, как есть, в том же сюртуке, и носить всегда с собою какой-то свой особенный воздух, своего собственного запаха, отзывавшийся несколько жилым покоем, так что достаточно было ему только пристроить где-нибудь свою кровать, хоть даже в необитаемой дотоле комнате, да перетащить туда шинель и пожитки, и уже казалось, что в этой комнате лет десять жили люди»* [92, т.6,с.20]; *«Петрушка ходил в несколько широком коричневом сюртуке с барского плеча и имел по обычаю*

людей своего звания, крупный нос и губы. Чичиков, будучи человек весьма щекотливый и даже в некоторых случаях привередливый, **потянувши к себе воздух на свежий нос поутру, только помарщивался да встряхивал головою, приговаривая: «Ты, брат, черт тебя знает, потеешь, что ли. Сходил бы ты хоть в баню»»** [92, т.6, с.19].

Вообще вся линия «отдушек» Чичикова, его повышенной чистоплотности, долгих умываний и притираний, табакерка с фиалками (**«Чтобы еще более согласить в чем-нибудь своих противников, он всякий раз подносил им всем свою серебряную с финифтью табакерку, на дне которой заметили две фиалки, положенные туда для запаха»** [92, т.6, с.16]) и гвоздичка, которую засовывал он себе в нос, чтобы не «слышать» запаха Петрушки, – все это подтверждает основную идею о перевесе искусственного над естественным в художественном мире Гоголя: **«Читателю, я думаю, приятно будет узнать, что он всякие два дни переменил на себе белье, а летом во время жаров даже и всякой день: всякой сколько-нибудь неприятный запах уже оскорблял его. По этой причине он всякой раз, когда Петрушка приходил раздевать его и скидывать сапоги, клал себе в нос гвоздичку, и во многих случаях нервы у него были щекотливые, как у девушки...»** [92, т.6, с.234].

Если учесть, как мы уже отмечали, что всякий художественный мир (как и любая структура) изоморфичен, то станет очевидно, что черта эта может транслироваться и на другие уровни гоголевской поэтики.

Характерно, что «чистоплотный» Чичиков и «естественный» Петрушка сталкиваются именно в ольфакторном пространстве: **«Всё приняло вид чистоты и опрятности необыкновенной. Нигде ни бумажки, ни перышка, ни соринки. Самый воздух как-то облагородился: утвердился приятный запах здорового, свежего мужчины, который белья не занашивает, в баню ходит и вытирает себя мокрой губкой по воскресным дням. В переднем зале покушался было утвердиться на время запах служителя Петрушки. Но Петрушка скоро перемещен был на кухню, как оно и следовало»** [92,

т.7, с.29]. Для описания ольфактория это имеет большое значение: мы видим, что обособиться может не только «инструмент» восприятия запахов – нос, но и сами запахи. В приведенном выше описании запахи выступают синекдохой людей, сталкиваются, конфликтуют, побеждают и проигрывают.

Говоря о носе у Гоголя, отметим, что мы встречаем экспансию носа в описаниях различных людей: даже если перед нами мужик без носа вообще, именно эта характеристика доминирует в описании его внешности: *«У одного из восторжествовавших даже был в плоть сколот носос, по выражению бойцов, то есть весь размозжен нос, так что не оставалось его на лице и на полпальца»* [92, т.6, с.193]. Или жандарм-часовой: *«Пестрый шлагбаум принял какой-то неопределенный цвет; усы у стоявшего на часах солдата казались на лбу и гораздо выше глаз, а носа как будто не было вовсе»* [92, т.6, с.130].

Но порой нос становится единственным «выдающимся» «предметом» на лице: *«Иван Антонович, казалось, имел уже далеко за сорок лет; волос на нем был черный, густой; вся середина лица выступала у него вперед и пошла в нос, – словом, это было то лицо, которое называют в общежитье кувшинным рылом»* [92, т.6, с.143] или *«У Манилова от радости остались только нос да губы на лице, глаза совершенно исчезли»*. Интересна и такая деталь: две дамы, обсуждающие «казус Чичикова», неизбежно «цепляются» за обсуждение его внешности, которая тоже сведена к носу героя: *«Распустили слухи, что он хорош, а он совсем не хорош, совсем не хорош, и нос у него... самый неприятный нос»* [92, т.6, с.182].

В этом же эпизоде есть маленькая деталь – вышивка на подушке, которую подсовывает гостье хозяйка: *«Сказавши это, она запихнула ей за спину подушку, на которой был вышит шерстью рыцарь таким образом, как их всегда вышивают по канве: нос вышел лестницею, а губы четвероугольником»* [92, т.6, с.180].

Нос-лестница – это неожиданная метафора, раскрывающая скрытый смысл носа как инструмента анализа реальности: нос лестницей восходит к

мозгу, это путь к мировидению и мировоззрению. На подушке вышит рыцарь, нос которого похож на лестницу, а рот на четырехугольник («дверь»). Это своеобразный порог, который преодолевается в зависимости от того, что человек «чуёт» этим носом. Гоголевский ольфакторий определен физическими параметрами «инструмента» – и не случайно так часто нос героев «занят», «забит», то слизью, то табаком, то «отдушками». Нос не является каналом связи природы (Большого Мира) и человека.

С этим связана и тема искусственных благовоний. Так, в «Невском проспекте» находим «оду» усам: *«...усы, на которые излились восхитительнейшие духи и ароматы и которых умастили все драгоценнейшие и редчайшие сорта помад, усы, которые заворачиваются на ночь тонкою веленевою бумагою, усы, к которым дышит самая трогательная привязанность их посессоров и которым завидуют проходящие»* [92, т.3, с.12]. Четырежды употребленная превосходная степень избранных эпитетов создает «второе дно» этого описания – «чересчурность» оказывается «эстетической ловушкой», а искусственное «умаживание» усов в этом описании – насмешка над «посессором».

Обратимся к традиционной в отечественной словесности теме благоухания садов.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» в «Майской ночи» видим гиперболизацию благоухания садов и цветов: *«Какое-то странное, упоительное сияние примешалось к блеску месяца. Никогда еще не случилось ему видеть подобного. Серебряный туман пал на окрестность. Запах от цветущих яблонь и ночных цветов лился по всей земле. С изумлением глядел он в неподвижные воды пруда: старинный господский дом, опрокинувшись вниз, виден был в нем чист и в каком-то ясном величии»* [92, т.1, с.174]; *«Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон*

неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! Очаровательная ночь!» [92, т.1, с.159] («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Майская ночь»). «Океан благоуханий» соотносится с необъятным небесным сводом и формирует аллюзию к библейским текстам о первых днях творения.

В других произведениях мы видим героев, наслаждающихся красотой мира вокруг них (или, по крайней мере, замечающих эту красоту, попадающую в их кругозор): *«Или же, зажмурив вовсе глаза и приподняв голову кверху, к пространствам небесным, представлял он обонянью впитать запах полей, а слуху поражаться голосами воздушного певучего населения, когда оно отовсюду, от небес и от земли, соединяется в один звукосогласный хор, не перечая друг другу»* [92, т.6, с.21] («Мертвые души»); *«...пестрое пространство ее охватывалось последним ярким отблеском солнца и постепенно темнело, так что видно было, как тень перебежала по нем, и они становились темно-зелеными; испарения подымались гуще, каждый цветок, каждая травка испускала амбру, и вся степь курилась благовонием»* [92, т.2, с.59] («Тарас Бульба»); *«За ним душистая черемуха, целые ряды низеньких фруктовых деревьев, потопленных багрянцем вишен и яхонтовым морем слив, покрытых свинцовым матом»* [92, т.2, с.14] («Старосветские помещики»); *«Наконец Иван Федорович получил отставку с чином поручика, нанял за сорок рублей жида от Могилева до Гадяча и сел в кибитку в то самое время, когда деревья оделись молодыми, еще редкими листьями, вся земля ярко зазеленела свежесю зеленью и по всему полю пахло весною* [92, т.1, с.288] («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»).

В большинстве случаев эти описания выполняют функцию сюжетного контраста: каждый раз такое идиллическое описание предшествует какой-либо катастрофе.

Хотя подобное назначение «благоухания садов» мы могли встретить и в предшествующий период, именно Гоголь придает этой функции статус приема.

Если говорить о метафорах («пахнуть чем-то» в качестве прогноза), то следует отметить, что Гоголь достаточно активно использует такие «формулы».

Например, в повести «Рим» находим «двойное» ольфакторное включение: *«Живописные кружевные покрывала женщин, чуть волнуемые теплым широко; их твердые походки, звонкий говор в улицах; отворенные двери церквей, кадильный запах, несшийся оттуда, – всё это дуло на него чем-то далеким, минувшим. Он вспомнил, что уже много лет не был в церкви, потерявшей свое чистое высокое значение в тех умных землях Европы»* [92, т.3, с.230].

Здесь прямое ольфакторное указание (запах кадильного дыма) ведет за собой метафорическое «дуло на него минувшим». Именно запах церкви и вызывает ностальгический приступ. Подобный по самой конструкции фрагмент находим и в «Старосветских помещиках»: *«Я знаю, что многим очень не нравится этот звук; но я его очень люблю, и если мне случится иногда здесь услышать скрип дверей, тогда мне вдруг так и запахнет деревню, низенькой комнаткой, озаренной свечкой в старинном подсвечнике, ужином, уже стоящим на столе, майскою темною ночью, глядящею из сада, сквозь растворенное окно, на стол, уставленный приборами, соловьем, обдающим сад, дом и дальнюю реку своими раскатами, страхом и шорохом ветвей... и боже, какая длинная навеивается мне тогда вереница воспоминаний!»* [92, т.2, с.18].

Несомненно, что речь здесь идет не о запахах всего этого ряда ассоциаций, а о самом их появлении в сознании. Механизм построения ассоциативных цепочек по памяти, спровоцированной запахом, показан здесь полновесно.

Приведем другие примеры использования метафор «пахнет чем-то»: *«Едва только взойдешь на Невский проспект, как уже пахнет одним гуляньем. Хотя бы имел какое-нибудь нужное, необходимое дело, но, взошедши на него, верно, позабудешь о всяком деле»; «Менее заглядывайте в*

окна магазинов: безделушки, в них выставленные, прекрасны, но пахнут страшным количеством ассигнаций» [92, т.3, с.46] («Невский проспект»); «...или отпустит комплимент, который, конечно, выдуман не без остроумия, но от него ужасно пахнет книгою; если же скажет что-нибудь смешное, то сам несравненно больше смеется, чем та, которая его слушает» [92, т.6, с.169] («Мертвые души»).

Еще один пример устойчивого сочетания: *«Почему ж не пособить человеку в такой горе? Дед объявил напрямик, что скорее даст он отрезать оселедец с собственной головы, чем допустит черта понюхать собачьей мордой своей христианской души»* [92, т.1, с.184] («Пропавшая грамота»).

Именно проза Гоголя открывает в русской литературе «гастрономический ольфакторий»: запахи еды, кушаний, кухни. Мы встречали отдельные примеры «работы» таких ольфакторных включений в литературе гоголевского периода, однако Гоголь придал этой теме невиданный прежде размах. Размышления автора в «Мертвых душах» о «запретности» «низких» тем, связанных с простыми реалиями жизни, в светском дамском разговоре могут быть транслированы в плоскость определенной художественной задачи, которую ставит перед собой писатель. Гоголь пишет: *«Ни в каком случае нельзя было сказать: «этот стакан или эта тарелка воняет». И даже нельзя было сказать ничего такого, что бы подало намек на это, а говорили вместо того: «этот стакан нехорошо ведет себя» или что-нибудь вроде этого»* [92, т.6, с.159].

Здесь дурной запах заменен эвфемизмом, спрятан в словесную формулу, вообще исключая прямое упоминание о том, что речь идет о запахе. Но задача писателя – опозитизировать этот мир простого человеческого присутствия. И здесь запахи еды становятся своеобразным «мостиком» между высокими задачами «поэзии» (= литературы) и «низостью» предмета описания. Приведем конкретные примеры.

Прежде всего, запах съестного нередко «несется» к героям: *«Между тем в ятках начало мало-помалу шевелиться: жидовки стали побрякивать*

фляжками; дым покатило то там, то сям кольцами, и запах горячих сластен понесся по всему табору» [92, т.1, с.182] («Пропавшая грамота»); *«Между тем запах борща понесся чрез комнату и пощекотал приятно ноздри проголодавшимся гостям. Все повалили в столовую»* («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем») [92, т.2, с.270]; *«Заметив, что закуска была готова, полицеймейстер предложил гостям окончить вист после завтрака, и все пошли в ту комнату, откуда несшийся запах давно начинал приятным образом щекотать ноздри гостей и куда уже Собакевич давно заглядывал в дверь, наметив издали осетра, лежавшего в сторонке на большом блюде»* [92, т.6, с.150] («Мертвые души»).

Запах еды «разносится»: *«Говор приметно становился реже и глуше, и усталые языки перекупок, мужиков и цыган ленивее и медленнее поворачивались. Где-где начинал сверкать огонек, и благовонный пар от варившихся галушек разносился по утихавшим улицам»* [92, т.1, с.120] («Сорочинская ярмарка»); «валит»: *«Я терпеть не люблю капусты, запах которой валит из всех мелочных лавок в Мещанской; к тому же из-под ворот каждого дома несет такой ад, что я, заткнув нос, бежал во всю прыть. Да и подлые ремесленники напускают копоты и дыму из своих мастерских такое множество, что человеку благородному решительно невозможно здесь прогуливаться»* [92, т.3, с.200] («Записки сумасшедшего»); «разливается»: *«Чичиков схватился со стула с ловкостью почти военного человека, коромыслом подставил ей руку и повел ее парадно через две комнаты, в столовую, где уже на столе стояла суповая чашка и, лишенная крышки, разливала приятное благоуханье супа, напитанного свежей зеленью и первыми кореньями весны»* [92, т.7, с.70] («Мертвые души»).

Как видим, здесь сталкиваются фрагменты негативного и позитивного ольфактория: мир гоголевских произведений открыт запахам еды, какими бы они ни были. Остановим внимание на фигуре умолчания – когда о качестве

запаха можно только догадываться. Например: *«Философ Хома пришел в совершенное уныние от таких слов. Но вдруг нос его почувствовал запах сушеной рыбы. Он глянул на шаровары богослова, шедшего с ним рядом, и увидел, что из кармана его торчал преогромный рыбий хвост»* [92, т.2, с.185] («Вий»). Читатель не сомневается, что нос Хома учуял очень приятный для героя запах. То же самое можно сказать и об упоминаниях запаха горячего хлеба: *«Сколько вытерпит он перемен в течение одних суток! Начнем с самого раннего утра, когда весь Петербург пахнет горячими, только что выпеченными хлебами и наполнен старухами в изодранных платьях...»* [92, т.3, с.10] («Невский проспект»); *«цирюльник Иван Яковлевич проснулся довольно рано и услышал запах горячего хлеба»* [92, т.3, с.49] («Нос»); *«Запасов они не делали никаких и все, что попадалось, съедали тогда же; от них слышалась трубка и горелка иногда так далеко, что проходивший мимо ремесленник долго еще, остановившись, нюхал, как гончая собака, воздух»* [92, т.2, с.178] (Вий). Здесь важнее властное присутствие запаха вокруг героев, и нет сомнений, что обозначение источника запаха заменяет его описание.

Однако (как видели мы и в приведенных выше примерах) нередко запах еды получает четкую характеристику: *«Оканчивая писать, он потянул несколько к себе носом воздух и услышал завлекательный запах чего-то горячего в масле. «Прошу покорно закусить», сказала хозяйка. Чичиков оглянулся и увидел, что на столе стояли уже грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепешки со всякими припёками: припёкой с лучком, припёкой с маком, припёкой с творогом, припёкой со сняточками, и нивесть чего не было»* [92, с.57] («Мертвые души»); *«– Вот это, – говорила она, снимая пробку с графина, – водка, настоящая на деревий и шалфей. Если у кого болят лопатки или поясница, то очень помогает. Вот это на золототысячник: если в ушах звенит и по лицу лишаи делаются, то очень помогает. А вот эта – перегнанная на персиковые косточки; вот возьмите рюмку, какой прекрасный запах»* [92, т.2, с.26]

(«Старосветские помещики»); *«Шампанское у нас было такое, – что пред ним губернаторское? просто квас. Вообрази, не клико, а какое-то клико матрадура; это значит двойное клико. И еще достал одну бутылочку французского под названием: бонбон. Запах? – розетка и всё, что хочешь»* [92, т.6, с.65] («Мертвые души»).

Как мы уже отмечали, мир действий внутри ольфактория крайне ограничен – пахнуть, нюхать, обонять. У Гоголя явно превалирует второе действие. Его герои постоянно чувят и нюхают запахи, проявляя активную позицию в ольфакторном пространстве. Так, в «Тарасе Бульбе» находим несколько примеров: *«Тяжело ревнули широкими горлами чугунные пушки; дрогнула, далеко загудевши, земля, и вдвое больше затянуло дымом все поле. Почуяли запах пороха среди площадей и улиц в дальних и ближних городах»* [92, т.2, с.135]; *«– Я думаю, архимандрит не давал вам и понюхать горелки, – продолжал Тарас»; «Маленькая головка с усами уставила издали прямо на них узенькие глаза свои, понюхала воздух, как гончая собака, и, как серна, пропала, увидевши, что козаков было тринадцать человек»* [92, т.2, с.60].

Нередко процесс нюхания как будто высвобождается, абсолютизируется. В «Мертвых душах»: *««Да что ж затеял? из такового пустяка и затеять ничего нельзя».*

«Да зачем же они тебе?»

«Ох, какой любопытный! ему всякую дрянь хотелось бы пощупать рукой, да еще и понюхать!»

«Да к чему ж ты не хочешь сказать?»» [92, т.6, с.78].

Здесь «нюхать» означает высшую степень интереса к вещам и предметам – как способ проникания в суть этих вещей. В этом же романе находим, например, такую интерьерную зарисовку: *«...в углу, фарфоровые вызолоченные яички пред образами, висевшие на голубых и красных ленточках, окотившаяся недавно кошка, зеркало, показывавшее вместо двух четыре глаза, а вместо лица какую-то лепешку; наконец натыканные*

пучками душистые травы и гвоздики у образов, высохшие до такой степени, что желавший понюхать их только чихал и больше ничего» [92, т.6, с. 62]. Это «желание понюхать» все на свете чрезвычайно свойственно героям Гоголя. Неслучайно майор Ковалев в гневе, что он не в состоянии нюхать табак: *«– Я не понимаю, как вы находите место шуткам, – сказал он с сердцем, – разве вы не видите, что у меня именно нет того, чем бы я мог понюхать? Чтоб черт побрал ваш табак!»* [92, т.6, с.63].

Вообще «нюхать» «пустяки» – настойчивое повторение в ольфактории. Даже собачка в «Записках сумасшедшего», рассказывая о большом событии в доме, так указывает на свое отношение к «ленте на шее» хозяина дома: *«Все утро ходили к нему господа в мундирах и с чем-то поздравляли. За столом он был так весел, как я еще никогда не видала, отпускал анекдоты, а после обеда поднял меня к своей шее и сказал: «А посмотри, Меджи, что это такое». Я увидела какую-то ленточку. Я нюхала ее, но решительно не нашла никакого аромата; наконец потихоньку лизнула: соленое немного»* [92, т.3, с. 203].

Особенно чувствителен Гоголь к запахам помещений. Помимо целого ряда примеров, что уже приводились выше, мы укажем на случаи неожиданных благоуханий – например, запаха лестницы: *«Воздушная лестница с блестящими перилами, надушенная ароматами, неслась вверх»* [92, т.3, с.23] («Невский проспект»); *«Точно ли так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее, недосыгаемо огражденной стенами аристократического дома с благовонными чугунными лестницами, сияющей медью, красным деревом и коврами...»* [92, т.6, с.58] («Мертвые души»); *«Точно такой же звук раздался в пробужденных покоях дремавшего дома, и немедленно вслед за ним воспоследовало благоуханье одеколона, невидимо распространенное ловким встряхнутием носового батистового платка»* [92, т.7, с.28] («Мертвые души»).

Намного чаще помещение наполнено запахом неприятным. Вообще негативный ольфакторий у Гоголя достаточно ограничен, в своих

«страшных» повестях он избегает устойчивого в литературе этого периода выражения «запах серы», почти не встречается и запах могилы, «запах преисподней» (вот один из редких примеров («Шинель»): *«Лицо чиновника было бледно, как снег, и глядело совершенным мертвецом. Но ужас значительного лица превзошел все границы, когда он увидел, что рот мертвеца покривился и, пахнувши на него страшно могилую, произнес такие речи: «А! так вот ты наконец! наконец я тебя того, поймал за воротник!»»* [92, т.3, с.172].

Важной особенностью негативного ольфактория является двусмысленность таких описаний. Иногда негативное дается «от противного» (отсутствие ожидаемого негативного): *«...но заходите к нему и в будни, он вас всегда примет в балахоне из тонкого сукна, цвету застуженного картофельного киселя, за которое платил он в Полтаве чуть не по шести рублей за аршин. От сапог его, у нас никто не скажет на целом хуторе, чтобы слышен был запах дегтя; но всякому известно, что он чистил их самым лучшим смальцем, какого, думаю, с радостью иной мужик положил бы себе в кашу»* [92, т.1, с.105] («Вечера на хуторе близ Диканьки», Предисловие). Ожидаемый запах дегтя от сапог обозначен в этом тексте, а вот запах смальца – нет. С точки зрения ольфакторных эффектов, этот фрагмент содержит запах неприятный (и само выражение «запах дегтя» должно провоцировать работу ассоциаций – конечно, для читателей гоголевской поры, когда деготь был обязательной частью «рабочего пространства» человека, но с точки зрения смысла и содержания – указывает на отсутствие этого неприятного запаха).

Неприятный запах человеческого тела у Гоголя тоже неоднозначен. Если Петрушка – носитель естественного человеческого, устойчивого запаха – вызывает у Чичикова неудовольствие, а его присутствие требует «гвоздички» в носу чувствительного хозяина, то в самом описании этого запаха у Гоголя присутствует доброжелательность и очевидное одобрение, как мы уже видели во фрагментах, связанных с лакеем Чичикова. Этот запах

является знаком, «визитной карточкой» героя, запах всепроникающ, но – в рамках отношения автора – не является негативным, он просто есть: «...лакей Петрушка стал устроиваться в маленькой передней, очень темной конурке, куда уже успел притащить свою шинель и вместе с нею какой-то свой собственный запах, который был сообщен и принесенному вслед за тем мешку с разным лакейским туалетом»; «От Петрушки слышали только запах жилого покая, а от Селифана, что сполнял службу государскую, да служил прежде по таможне, и ничего более» [92, т.6, с.196].

«Рабочий запах» от человека крайне неприятен героине в «Ночи перед Рождеством», но читателем может рассматриваться как позитивная характеристика труженика: «Оксана отклонила свои щеки, находившиеся уже на неприметном расстоянии от губ кузнеца, и оттолкнула его.

– Чего тебе еще хочется? Ему когда мед, так и ложка нужна! Поди прочь, у тебя руки жестче железа. Да и сам ты пахнешь дымом. Я думаю, меня всю обмарал сажеею» [92, т.1, с.208].

Наиболее распространенный негативный эпитет в ольфактории Гоголя – «вонючий». Но и здесь мы видим неоднозначность отношения. ««Где же огромный древний Рим?»– и потом уже узнает его, когда мало-помалу из тесных переулков начинает выдвигаться древний Рим, где темной аркой, где мраморным карнизом, вделанным в стену, где порфировой потемневшей колонной, где фронтоном посреди вонючего рыбного рынка, где целым портиком перед нестаринной церковью, и наконец далеко, там, где оканчивается вовсе живущий город, громадно воздымается он среди тысячелетних плющей, алоэ и открытых равнин» [92, т.3, с.234] («Рим»).

Очевидно, что «вонючий рынок», посреди которого обнаруживаем фронтон старинного Рима, – деталь, скорее, точная, чем негативная. «Далее, ради бога, далее от фонаря! И скорее, сколько можно скорее, проходите мимо. Это счастье еще, если отделаетесь тем, что он зальет щегольской сюртук ваш вонючим своим маслом» [92, т.3, с.46] («Невский проспект»).

Обратим внимание на помещение в одну плоскость негативной ольфакторной детали («вонючее масло») и слова «счастье» – это означает только, что фонарь «способен на большие гадости», рядом с которыми испорченный сюртук – удача его владельца.

Однако есть и случаи однозначного употребления эпитета: *«Как ни глупы слова дурака, а иногда бывают они достаточны, чтобы смутить умного человека. Он стал чувствовать себя неловко, неладно: точь-в-точь как будто прекрасно вычищенным сапогом вступил вдруг в грязную, вонючую лужу, словом, нехорошо, совсем нехорошо!»* [92, т.6, с.173] («Мертвые души»).

Здесь «вонючая лужа» – прямое сравнение с ситуацией, в которой оказался герой. Однако и здесь Гоголь верен себе: в одной фразе сталкиваются крайняя негативность (грязная, вонючая лужа) и контрастный «прекрасно вычищенный сапог» – смысловые антагонисты. В повести «Нос» автор явно занимает позицию героя с «вонючими руками»: *«Иван Яковлевич был большой циник, и когда коллежский асессор Ковалев обыкновенно говорил ему во время бритья: «У тебя, Иван Яковлевич, вечно воняют руки!» – то Иван Яковлевич отвечал на это вопросом: «Отчего ж бы им вонять?» – «Не знаю, братец, только воняют», – говорил коллежский асессор, и Иван Яковлевич, понюхавши табаку, мылил ему за это и на щеке, и под носом, и за ухом, и под бородою – одним словом, где только ему была охота»* [92, т.3, с.109]. Руки Ивана Яковлевича могут вонять табаком (неслучайно здесь есть указание на это), могут циркульным мылом, но замечание клиента в данном случае выглядит как «придирка».

Когда Гоголь стремится описать помещение, действительно наполненное «вонючими запахами», он старательно избегает этого эпитета, подбирая иные средства создания ольфакторного образа. И в этих описаниях мы тоже видим «нелинейные» решения: *«Взбираясь по лестнице, ведущей к Петровичу, которая, надобно отдать справедливость, была вся умащена водой, помоями и проникнута насквозь тем спиртуозным запахом,*

который ест глаза и, как известно, присутствует неотлучно на всех черных лестницах петербургских домов, – взбираясь по лестнице, Акакий Акакиевич уже подумывал о том, сколько запросит Петрович» [92, т.3, с.148] («Шинель»). Здесь герой, погруженный в «спиртуозные запахи» черной лестницы, думает о том, сколько он отдаст денег обитателю этих трущоб. Деньги и помои поставлены на одну ступеньку, создана еще одна эквивалентность – именно в этом неприятном пространстве и будет создаваться красавица-шинель, здесь надо будет платить немалые деньги за ее пошив (и все это «пойдет прахом», вернется к «помойному» состоянию). Обратим внимание и на неожиданное «умащена... помоями» – разрушение устойчивого «умастить благовониями».

«Промозглый, сырой чулан, с запахом сапогов и онуч гарнизонных солдат, некрашеный стол, два скверных стула, с железной решеткой окно, дряхлая печь, сквозь щели которой только дымило, а тепла не давало, вот обиталище, где помещен был наш <герой>, уже было начинавший вкушать сладость жизни и привлекать вниманье соотечественников, в тонком новом фраке наваринского пламени и дыма» [92, т.6, с.109] («Мертвые души»). Здесь убогость помещения противопоставлена радостям жизни среди батистовых платков и тонких запахов одеколона, фиялок, гвоздичек – ольфакторный контраст как раз и усиливает впечатление от этого эпизода.

Вонючее пространство вполне может быть подано и одобрительно: *«Причем канцелярский и его помощник, инвалид, от дружных усилий дыханием уст своих распространили такой сильный запах, что комната присутствия превратилась было на время в питейный дом»* [92, т.2, с.109] («Повесть о том...»). Здесь автор, скорее, восхищается «мощью» двух выпивох (вспомним фрагмент в «Вие», где ремесленник замирает от восторга, принюхиваясь к распространенному в воздухе Хомой и товарищем его запаху горилки и табака).

Иногда Гоголь пользуется эвфемизмом: *«Комната, в которой местились все это общество, была маленькая, и воздух в ней был*

чрезвычайно густ; но коллежский асессор Ковалев не мог слышать запаха, потому что закрылся платком и потому что самый нос его находился бог знает в какие местах» [92, т.3, с.60] («Нос»). «Густой» запах – очевидная ширма «вони». Но и здесь, как видим, запах дан, а ощутить его некому.

В «Мертвых душах» находим почти дословное следование «указаниям» избегать низких описаний (во фрагменте о стакане, который «нехорошо себя ведет»): *«У иных были лица точно дурно выпеченный хлеб: щеку раздуло в одну сторону, подбородок покосило в другую, верхнюю губу взнесло пузырем, которая в прибавку к тому еще и треснула; словом, совсем некрасиво. Говорили они все как-то сурово, таким голосом, как бы собирались кого прибить; приносили частые жертвы Вакху, показав таким образом, что в славянской природе есть еще много остатков язычества; приходили даже подчас в присутствие, как говорится, нализавшись, отчего в присутствии было нехорошо, и воздух был вовсе не ароматический» [92, т.6, с.309].* Здесь сниженная лексика буквально пронизывает все описание – но перемежается лексикой «поэтической», что и создает основной комический эффект.

Но негативное может реализовываться и «обратным» путем – когда сквозь «внешний» аромат просвечивает истинная «ядовитая» сущность: *«Одна из них нарочно прошла мимо его, чтобы дать ему это заметить, и даже задела блондинку довольно небрежно толстым руло своего платья, а шарфом, который порхал вокруг плеч ее, распорядилась так, что он махнул концом своим ее по самому лицу; в то же самое время позади его из одних дамских уст изнеслось, вместе с запахом фиалок, довольно колкое и язвительное замечание. Но, или он не услышал в самом деле, или прикинулся, что не услышал, только это было нехорошо; ибо мнением дам нужно дорожить: в этом он и раскаялся, но уже после, стало быть поздно» [92, т.6, с.309].* Все «порхание» одежд, красота и аромат, дамское обаяние и шарм оказываются не более чем ширмой сущности – язвительности и

колкости, плохо скрытой ненависти к «сопернице» (= к любой «другой»). Дамские уста оказываются не только источником аромата «фиалок», но и настоящей злобы. В «Тарасе Бульбе» в эпизоде, связанном с «благовонными устами», тоже тонко просвечивает тревожный негативный смысл: *«Он слышал только, как чудные уста обдавали его благовонной теплотой своего дыханья, как слезы ее текли ручьями к нему на лицо и спустившиеся все с головы пахучие ее волосы опутали его всего своим темным и блистающим шелком... Полный не на земле вкушаемых чувств, Андрий поцеловал в сии благовонные уста, прильнувшие к щеке его, и не безответны были благовонные уста. Они отозвались тем же, и в сем обоюдном слиянном поцелуе ощутилось то, что один только раз в жизни дается чувствовать человеку»* [92, т.2, с.107]. Настойчивые повторы, когда фактически «благовонные уста» превращаются в синекдоху красавицы, вся она «сводится» к этим устам, аромату, нивелируют здесь характер, личность; остается, собственно, только мир чувств, освобожденный от разума, ответственности, долга.

При всей насыщенности описания позитивными (украшающими) деталями оно имеет «двойное дно». Мы можем наблюдать развитие этой «скрытой негативности» и в следующем фрагменте из этой повести: *«Теперь он такой важный рыцарь... Далибуг, я не узнал! И наплечники в золоте, и нарукавники в золоте, и зеркало в золоте, и шапка в золоте, и по поясу золото, и везде золото, и все золото. Так, как солнце взглянет весною, когда в огороде всякая птичка пищит и поет и травка пахнет, так и он весь сияет в золоте»*. В четырех строках текста слово «золото» встречается восемь раз, а сияние солнца «помещено» в весьма прозаическое пространство огорода, «где травка пахнет». «Благовонные уста» встречаем мы и в «Мертвых душах»: *«Так и Чичиков вдруг сделался чуждым всему, что ни происходило вокруг него. В это время из дамских благовонных уст к нему устремилось множество намеков и вопросов, проникнутых насквозь тонкостию и любезностию: «Позволено ли нам, бедным жителям земли,*

быть так дерзкими, чтобы спросить вас, о чем мечтаете?»» [92, т.6, с.167].

И здесь ироничный подтекст ощутим достаточно ярко.

Своеобразие ольфактория художественного мира Гоголя, таким образом, основано на нескольких важных моментах: во-первых, интерес к запахам, их значимость для автора и его героев, что приводит к активной ольфакторной позиции (нюхать, принюхиваться). Эта позиция позволяет Гоголю наполнить художественный мир произведений самыми разными «бытовыми» запахами – помещений, человека, отдельных предметов.

«Фильтрация» здесь, конечно, присутствует, в частности, Гоголь постоянно играет на ироническом контрасте действительности и «риторики», способности описывать запахи эфемистически, но прозрачно для читателя. Другая сторона ольфактория Гоголя – оценка запахов. Здесь писатель отказывается от линейной шкалы «зловоние – благовоние» и предлагает шкалу относительную – тот запах, который одному герою кажется неприятным, другому (или автору, или читателю) может казаться вполне приемлемым. Так создается персональность оценок запахов, признается право ольфактория поворачиваться к разным воспринимающим сознаниям разными сторонами.

Такой «подвижный» в оценочном смысле ольфакторий чрезвычайно гибок и сложен для однозначных характеристик. Однако сам принцип, наглядность такого подхода мы выявили в результате анализа многих примеров из произведений писателя. Здесь важно, что сомнению подвергается как однозначное отношение к негативным запахам (например, естественным запахам тела), так и позитивным (например, «благовонным устам»).

Ольфакторий Гоголя – всегда ловушка. И с этой точки зрения мы могли бы рассматривать и другие черты поэтики писателя – как парадокс и стремление отыскать «нестыковки» мироздания (вечный разлад мечты и действительности).

2.3. Запах идей: Герцен

Прозаическое наследие А. И. Герцена объемно. Ольфакторные включения мы обнаружили в ранней повести «Легенда» (1836), «Произведениях 1829–1841 гг.», «Долг прежде всего» (1851), «С того берега» (1851), «Произведениях 1851–1852 гг.», романе «Кто виноват?» и повести «Сорока-воровка», книге очерков «Скуки ради» (1869). Основной массив всех ольфакторных включений сосредоточен в романе «Былое и думы» (1852–68). Ольфакторная плотность – 0,33 (интенсивность выражения).

Совокупность ольфакторных фрагментов позволяет охарактеризовать ольфакторий прозы Герцена как мир идей в его ароматическом выражении. Это значит, что у Герцена важнейшим элементом художественного мира является не образ, не событие, но мысль, идея. И поэтому набор «ольфакторных инструментов» призван реализовывать эту главную черту. Е. К. Созина говорит о поэтике писателя: «...сеть мотивировок корреспондирует не с собственно «действительностью», а с ее картиной, складывающейся в сознании образованного, широко мыслящего, знакомого с научными данными антропологии и физиологии автора. В первую очередь на это указывает координата природы (натуры), она же исполняет роль отсылки знания о человеке к Логосу.

Вторая координата общего мнения (*common opinion*) способствовала соотнесению этой, научно и философски выверенной, картины мира со всеобщими представлениями людей («толпы» – реципиента дискурса натуральной школы, по Белинскому), поэтому в узком смысле она отсылает к Этосу новой риторики литературы и способствует формированию ее пафосного начала» [377, с.24].

По справедливому мнению Е. К. Созиной, Герцен представляет в своем художественном творчестве развернутое описание *проекции* мира, какой она могла бы сложиться в сознании хорошо образованного человека своего

времени. Для нас такой взгляд на наследие Герцена открывает перспективу анализа ольфакторных включений как части «умственного конструкта», образующего эту проекцию. Тогда, с одной стороны, мы получаем достаточный материал для определения основных параметров ольфактория Герцена, а с другой – выявляем художественный потенциал ольфактория, реализуемого в таких условиях.

Если говорить о поиске каркаса, основы писательской картины мира, представленной запахами, то на наш взгляд таким скрепляющим стержнем становится благоухание природы. Воссоздание ольфакторной темы цветущих садов, цветов решается у Герцена в соответствии с предшествующей литературной традицией: ольфакторные впечатления сопровождают пейзажные фрагменты и включены в широкую, пролонгированную пространственную картину часто панорамного типа, когда большое пространство полей, лугов, лесов дает ощущение того простора и той широты, которой так не хватало Герцену-узнику или Герцену-эмигранту.

Тема благоухания райских садов ярко реализована в ранней повести Герцена «Легенда»: *«Они сели на простой скамье, оттененной широкими листьями пальмы; каленый воздух наносил дивный запах алоэ и лимонных деревьев. Огромные цветы магнолии, прощаясь с солнцем, хвастались своими красивыми венчиками. Ручные антилопы спокойно щипали траву, пунцовые ориксы и зеленые голуби перелетали с ветки на ветку. Старик, казалось, помолодел и таким образом продолжал свой разговор»* [87, т.1, с.93].

Пышность красок и великолепие, экзотические деревья и прирученные дикие животные, прощание магнолий с солнцем и их демонстративная красота – все это воссоздает «райскую» атмосферу, напоминая древнерусские описания садов (аллюзия на пушкинское «Недвижим теплый воздух, ночь лимоном И лавром пахнет»). Определение «дивный» (запах) не выходит за рамки обычных указаний на благоухание, однако указание на запах не только

лимонного дерева, но и алоэ носит, скорее, характер экзотический (подчеркнуть невообразимую «прекрасность» места).

Ольфакторные фрагменты, воссоздающие запах в произведениях у Герцена часто имеют целью представить слепок, отпечаток, обобщающий разноплановые и разновременные авторские впечатления: *«Месяц светил всем лицом своим, и небольшой ветер освежал прохладю и обливал запахом воздушных жасминов; это была одна из тех пяти или шести ночей, когда можно в Москве быть на воздухе, не проклиная ее северной широты»* [87, т.1, с.121] (Первая встреча). Всего пять или шесть дней в году, во всей Москве – характерная деталь герценовского категорического обобщения. Само же ольфакторное включение в этом эпизоде интересно: запах имеет плотность и фактуру, ветер обливает запахом воздушных жасминов – так создается лирическая прозрачная, овевающая, обволакивающая картина летней ночи.

Еще фрагмент из «Былого и дум» представляет традиционное ольфакторное описание летней ночи: *«Ночь была горячая, темная, пропитанная запахом широко. Мне было необычайно хорошо, так, как не бывало давно; я опять почувствовал, что я еще молод и силен силами в груди, что у меня есть друзья и верования, что я полон любовью – как тринадцать лет перед тем»* [87, т.10, с.272].

Здесь запах становится причиной новых ощущений, чувства молодости и полноценности жизни. Такое отношение к запаху мы видим и в другом отрывке из этого произведения: *«Это был первый теплый вечер 1864. Море, совершенно покойное, лениво шая, колыхалось; кой-где сверкал, исчезая, фосфорический свет; я с наслаждением вдыхал влажно-йодистый запах морских испарений, который люблю, как запах сена; издали раздавалась бальная музыка из какого-то клуба или казино, все было светло и празднично»* [87, т.11, с.158]. Запах моря сопоставлен здесь с запахом сена – яркими ольфакторными явлениями, которые для автора оказываются одинаково «праздничными», радостными.

«Райскими» чертами в произведениях Герцена расцвечены самые простые описания *родного* пространства, которое щемяще дорого автору. Родное становится экзотическим (потому что утрачено), идеализируется и возвышается до темы утраченного рая.

Так, идиллический ольфакторий создается в следующем фрагменте из «Былого и дум»: *«День был жаркий, из сада пахло деревьями и цветами, дети играли перед домом, звонко смеясь. Богатство, довольство, простор, солнце и тень, цветы и зелень... а в тюрьме-то узко, душно, темно»* [87, т.8, с.175]. Здесь наполненный солнцем, цветущей зеленью, детским смехом усадебный пейзаж с его простором и довольством противопоставляется узкому душному пространству тюрьмы. Сознание автора и его ольфакторная память легко достраивает и восстанавливает запахи, тогда определенный пейзаж может нести в себе «узнавание» утраченной родины.

Демонстрируя значимость ольфакторных включений, следует привести еще один фрагмент «Былого и дум», где Герцен изображает сцену уже не ольфакторной галлюцинации и миража, но обретение именно того запаха родины, который он тщетно пытался восстановить за границей: *«...по другую сторону тянулась селом и пропадала во ржи пыльная, тонкая тесемка проселочной дороги, выходившей через майковскую фабрику на Можайку. Дубравный покой и дубравный шум, непрерывное жужжание мух, пчел, шмелей... и запах... этот травяно-лесной запах, насыщенный растительными испарениями, листом, а не цветами... которого я так жадно искал и в Италии, и в Англии, и весной, и жарким летом и почти никогда не находил. Иногда будто пахнёт им, после скошенного сена, при широко, перед грозой...»* [87, т.11, с.102].

Особенно значима здесь упорная работа писателя над ольфакторным фрагментом: он перебирает слова, подбирает описания, ищет точное слово – на глазах у читателя, не унося это в черновики. Запах «листа», а «не цветов» – деталь очень точная и одновременно тонкая, это ольфакторный нюанс,

который в таком виде мы встречаем в литературе впервые именно у Герцена. Вообще поиск запаха родины важен автору: *«Не знаю отчего, но эта роща напоминает мне всегда наш русский лес... идешь и думаешь... **вот сейчас пахнет дымком от овинов, вот сейчас откроется село... с другой стороны, должно быть, господская усадьба**»* [87, т.6, с.87] («С того берега»).

Герцен стремится к обобщениям своего личного опыта «вдыхания» ароматов природы. Приведем пример. Вонь парижских улиц, заявляет Герцен, – прямая дорога к самоубийству, а запах травы в садах – способ продлить чью-то жизнь: *«Какое варварство, что часть этого сада уничтожают; ведь в таком городе, как Париж, такие сады – прибежище, лодки спасения для утопающих. Иной, без сада, **походит по узким переулкам, вонючим, неприятным**, да прямо и пойдет в Сену; а тут по дороге сад, воробьи летают, **деревья шумят, трава пахнет**, ну, бедняк и не пойдет топиться»* [87, т.20, с.462] («Скуки ради»).

Обращение к читателю, попытка создать универсальную, архетипическую картину существующего – еще один прием Герцена: *«Свежий, светлый рассвет на дворе, ветер осаживает в одну сторону туман, **запах травы, леса, звуки и крики... все наше, земное... и вы, успокоенные, пьете всеми легкими утренний воздух**»* [87, т.11, с.498] («Былое и думы»).

Утренний запах, наряду со светом, воздухом, звуками позволяет Герцену воссоздать гармоническую модель «всего нашего земного».

Можно было бы сказать, что ольфакторий, связанный с цветением, садами, лесами, травой, носит исключительно идиллический, позитивный характер. Однако Герцен, следуя диалектической доктрине, склонен как пересматривать свои взгляды, критикуя собственные ранние идеи, так и рассматривать явления в их единстве и противоположности. Поэтому следующий пример показывает, что цветение не только символ жизни, но и символ смерти тоже: *«**Она лежала вся в цветах** – сторы были опущены – я сидел на стуле, на том же обычном стуле возле кровати – кругом было тихо*

– только море шипело под окном – флер, казалось, приподнимался от слабого, очень слабого дыхания... Кротко застыли скорби и тревога – словно страдание окончилось бесследно, их стерла беззаботная ясность памятника, не знающего, что он представляет. И я все смотрел – смотрел всю ночь – ну, а как в самом деле она проснется? Она не проснулась. Это не сон – это смерть. Итак, это правда!..

...На полу, по лестнице было брошено множество красно-желтого гераниума. Запах этот и теперь потрясает меня, как гальванический удар... и я вспоминаю все подробности, каждую минуту – и вижу комнату, обтянутую белым, с завешенными зеркалами; возле нее, также в цветах, желтое тело младенца, уснувшего не просыпаясь, и ее холодный, страшно холодный лоб...» [87, т.10, с.303].

Торжество и величие смерти и страдания, соединение и переплетение жизни и смерти подчеркивается ольфакторными включениями. Картина остановившейся жизни до минуты восстанавливаемая в сознании автора, запах гераниума в памяти рассказчика обладает такой же силой воздействия через годы.

Уже в этой части ольфактория Герцена ощущается его внимание не столько к «натуральным» запахам мира, сколько к возможностям через ольфакторные детали выразить идеи, мысли. В этом есть стремление через внутреннее выразить внешнее, через конкретное – абстрактное. Поэтому неудивительно, что наиболее яркой чертой герценовского ольфактория оказывается его метафоричность. В «Елене» находим привычный уже (аллюзивно связанный с лермонтовским «Героем нашего времени») образ-метафору: *«Вот забавно – они виноваты, а я прав! Они виноваты, указавши мне прелестный цветок, а я, сорвавший его для того, чтоб упиться на минуту его благоуханием, я прав. Будто цель жизни этого цветка – рассеять мою тоску, мою обиженную гордость» [87, т.1, с.152].*

Реальные запахи еды, человеческого тела, разных предметов, окружающих человека, нужны Герцену лишь пунктирно, например, для

создания образа: *«Он уже плохо видел, нетвердо ступал, неясно слышал; но все еще с некоторым зачесывал седые волосы a la Titus, подтягивал мундир, прыскался духами, красил усы, волочился за барышнями»* («Долг прежде всего»). Здесь «прысканье духами» – ироничная деталь, нужная, скорее, для подчеркивания несвойственного возрасту поведения, нежели как реальная часть ольфактория. Другой развернутый пример:

«Карл Иванович, пребезобразнейший из смертных, был страшный волокита, считал себя Ловласом, одевался с претензией и носил завитую золотисто-белокурую накладку. Все это, разумеется, давно было взвешено и оценено моим отцом.

– У Буйс, на Кузнецкой Мост, – отрывисто отвечал Карл Иванович, несколько пикированный, и ставил одну ногу на другую, как человек, готовый постоять за себя.

– Как называется этот запах?

– Нахтфиолен [ночная фиалка], – отвечал Карл Иванович.

– Он вас обманывает, violette [фиалка] – это запах нежный, c'est un parfum [это благоухание], а это какой-то крепкий, противный, тела бальзамируют чем-то таким; куда нервы стали у меня слабы, мне даже тошно сделалось, велите-ка мне дать одеколонь.

Карл Иванович сам бросался за склянкой.

– Да нет, вы уже позовите кого-нибудь, а то вы еще ближе подойдете, мне сделается дурно, я упаду.

Карл Иванович, рассчитывавший на действие своей помады на девичью, глубоко огорчился.

Опрыскавши комнату одеколоном, отец мой придумывал комиссии...» [87, т.8, с.96] («Былое и думы»).

Здесь «ольфакторная атака», предпринятая отцом автора, является именно средством морального давления на «врага»: доказать, что то, чем он гордится, – не благоухание, но «зловоние». Здесь все оценки запахов, сравнения, попытки дать их описания – «ловушки», «фальшивки». У отца нет

никакого намерения давать какое бы то ни было непредвзятое описание, он стремится опорочить запах помады Карла Ивановича – и читатель оказывается в миражном ольфактории – некоем конструкте, сфабрикованном героями для достижения своих целей.

Еще несколько примеров использования ольфакторных указаний для создания образа: «...**записку, с сильным запахом бараньего тулуна, приобретенным на груди кучера, принесшего ее**» [87, т.4, с.143] («Кто виноват?»); «...**постоянно и сильно пахнувшая каким-то пластырем**» [86, т.8, с.103] («Былое и думы»); «**Как теперь вижу красное платье, цвету давленной брусники, на жене директора гимназии; это платье пятьдесят раз мелькало передо мною в разных временах года, в разных обстоятельствах жизни, в разных танцах; даже мне памятен особый, померанцевый запах от него, вроде кюрасо**» [87, т.1, с.294] («Патриархальные нравы города Малинова»).

Ироничны почти все ольфакторные описания, связанные с едой и напитками. Например: «...**на огромном блюде страшной величины кулич, за которым он посылал десятского в уездный город; кулич этот издавал запах конопляного масла**» [87, т.4, с.109] («Кто виноват?»). Запах конопляного масла – указание на «низкопробный» вкус кулича. Он огромен – но невкусен, и в данном случае эта «несъедобность» маркирована именно указанием на запах.

Из всего многообразия разных «съедобных запахов» выбирается запах лимбургского сыра – редкостно яркий неприятный запах. Упоминания о нем встретились в разных произведениях. Так, в «Патриархальных нравах города Малинова» обнаруживаем: «**«Есть, пожалуй, рыба славная». – «Дай рыбу!» Он принес через полчаса кусок рыбы с запахом лимбургского сыра; я люблю, чтоб каждая вещь пахла сама собою, и потому не мог в рот взять рыбы**» [87, т.1, с.288]. Фактически ольфакторное указание на запах лимбургского сыра – эвфемизм, обозначающий факт несвежести, тухлости продукта. В другом случае находим пространный ольфакторный эпизод,

разворачивающий впечатления от запаха лимбургского сыра (в том же комическом ключе): «– Вы, верно, опять режете гнилых собак или кроликов? – спросил Хоецкий у Фогта. – *Quel chien de métier!* [Что за собачье ремесло!]

– Нет.

– *Помилуйте, у вас такой запах в комнате, как в катакомбах в Неаполе.*

– *Я и сам чувствую, но не могу понять, это из угла... верно, мертвая крыса под полом – страшная вонь... – И он снял шинель Матьё, лежавшую на стуле. Оказалось, что запах идет из шинели.*

– *Что за чума у вас в шинели?* – спросил его Фогт.

– *Ничего нет.*

– *Ах, это, верно, я, – заметила, краснея, Дульцинея, – я ему положила на дорогу фунт лимбургского сыра в карман, un peu trop fait [немного передержанного].*

– *Поздравляю ваших соседей в дилижансе, – кричал Фогт, хохоча, как он один в свете умеет хохотать»* [87, т.10, с.218] («Былое и думы»).

Никаких описаний ароматов съестного здесь нет, совершенно иной, чем у Гоголя, подход к бытовому пространству и бытовым запахам. Сыр – почти единственный «герой» съедобного ольфактория: «...в которой не проходил дым сигар, запах жженки и других... я хотел сказать – яств и питий, но остановился, потому что из съестных припасов, кроме сыру, редко что было» [87, т.8, с.42] («Былое и думы»).

Но вот запах спиртных напитков оказывается более значимым – это всегда деталь, указывающая на пропитанность не только и не столько отдельных помещений, людей винными парами, водочной стихией, но всего отечества: «...несмотря на то что от него пахло точно из растворенной двери питейного дома» [87, т.4, с.196]; «Старик, пропахнувший простым вином...» [87, т.4, с.149] (Кто виноват?); «Вечером камердинер давал пир, от которого вся дворня двое суток пахла водкой, и, точно, он расходов не пожалел» [87, т.4, с.20]; «Отец мой замечал это и ограничивался легкими

околичнословиями, например, **советом закусывать черным хлебом с солью, чтоб не пахло водкой**» [87, т.8, с.97] («Былое и думы»); **«Отец мой, прощаясь со мной, сказал мне, что ему кажется, будто бы от меня пахнет вином.**

– Это, верно, оттого, – сказал я, – что суп был с мадерой.

– *Au madère*; это зять Платона Богдановича, верно, так завел; *cela sent les casernes de la garde* [с мадерой... это пахнет гвардейскими казармами]» [87, т.8, с.158]; **«он брал рюмку двумя пальцами за донышко, описывал ею медленные круги, плескал несколько капель, нюхал их на воздухе и всякий раз был изумлен замечательно превосходным запахом коньяка»** [87, т.11, с.188]; **«Человек лет за сорок, с небритым подбородком, испитым лицом, в засаленном сертуке, весь – снаружи и внутри – нечистый и замаранный, с небольшими плутовскими глазами и с тем особенным запахом русских пьяниц, составленным из вечно поддерживаемого перегорелого сивушного букета с оттенком лука и гвоздики для прикрытия»** [87, т.11, с.318] («Былое и думы»).

«Перегорелый сивушный букет» становится ольфакторным символом родины – она пахнет не только сеном и «листом», но и наносит запахом «русских пьяниц». Не случайно в романе «Кто виноват?» находим такое описание: **«наружностью разительно похожий на французский, но отличавшийся от него скверным запахом»** [87, т.4, с.120]. Здесь «русскость» ассоциируется с «неприятным запахом» (детализированном в «перегорелом сивушном букете»).

Тема неприятных запахов, привычно наполняющих окружающее пространство, актуальна в описаниях интерьеров: **«Комната... грязна, неудобна... и время от времени наполнялась запахом подожженного масла, переплетаясь с постоянной табачной атмосферой»** [87, т.4, с.116] («Кто виноват?»); **«Она отдавала внаймы довольно удобную и светлую мансарду. Ходить в нее надобно было через какой-то чердак, в котором вечно висело сырое белье и пахло щелоком, – но на войне как на войне, – в**

самой комнате было недурно» [87, т.20, с.467-468]; «В омнибусе, очень сальном и пропитанном особым, но скверным запахом, который распускался в весь букет в сырую погоду, были отмежеваны местечки для тощих и почти беспозвоночных французов» [87, т.20, с.446] («Скуки ради»).

Отметим, что в ольфактории Герцена встречаем не столь распространенный в отечественной литературе «религиозный ольфакторий». У Герцена тоже это крайне редкие случаи, однако, каждый раз запах ладана, например, маркирует эпизоды грустные, торжественные: *«В этой гостиной, на этом диване я ждал ее, прислушиваясь к стону больного и к брани пьяного слуги. Теперь все было так черно... Мрачно и смутно вспоминались мне, в похоронной обстановке, в запахе ладана – слова, минуты, на которых я все же не мог не останавливаться без нежности» [87, т.8, с.343]; «Отец мой был снова в забытьи, но несколько слов, сказанные протяжно, и еще больше запах ладана разбудили его, он перекрестился; священник подошел, мы отступили»; «На дворе, в сенях меня встретили слуги, мужчины и женщины, прося покровительства и защиты (почему, я сейчас объясню); в зале пахло ладаном» [87, т.9, с.178] («Былое и думы»).*

Другой фрагмент «Былого и дум» помогает нам обнаружить трансформацию темы посмертного благоухания:

«– Знаете ли вы, что человек, всегда питающийся растительной пищей, до того очищает свое тело, что оно совсем не пахнет после смерти?»

– Это очень приятно, – возразил я ему, – но мне-то от этого какая же польза? я не буду нюхать сам себя после смерти.

Струве даже не улыбнулся, но сказал мне с спокойным убеждением:

– Вы еще будете иначе говорить!» [87, т.10, с.64].

Ирония героя не поддерживается его собеседником, благодаря чему задается «двойное дно» этого фрагмента. С одной стороны, тема благоухания тела после смерти получает весьма прозаическое и далекое от божественных откровений обоснование: растительная пища (непрерывный пост) и есть

причина тому (многие герои древнерусских текстов, чьи тела издавали благоухание после смерти, были монахами, отшельниками, скорее всего, питавшимися исключительно постной пищей).

Также прозаично-ироничен ответ героя – с точки зрения атеистической, наличие или отсутствие запаха после смерти – вопрос безосновательный. Однако реплика собеседника переводит тему из ироничной плоскости в более серьезный регистр.

Для ольфактория Герцена абсолютным центром становится метафоризация. Здесь выражение «пахнуть чем-то» в качестве прогноза или характеристики разворачивается в полноценный художественный прием. При этом мы встретим и уже знакомое «пахнет порохом» (*«военные статьи в французских газетах запахи еще сильнее порохом»* [87, т.11, с.108]), и совершенно неожиданный «академический чеснок» (*«Их язык попахивал академическим «чесноком» и первыми трагедиями Шиллера»* [87, т.10, с.505]).

«Романтические» метафоры, встречавшиеся нам и ранее, играют в общем ольфакторном массиве незначительную роль: *«На что растению этот яркий, пышный венчик, на что этот упоительный запах, который пройдет совсем ненужно?»* [87, т.6, с.32] («С того берега»); *«...цветок, еще благоуханный, склонялся, вянул; спасти его нельзя было; как мне жаль было эту девушку!..»* [87, т.6, с.223] («Сорока-воровка»).

Намного важнее поиск ольфакторного пояснения какой-либо конкретной мысли (особенно ярко вербализуется в «Былом и думах»): *«...времени для России, еще неясного, но все-таки другого; зачем не дала она ему подышать новым воздухом, которым повеяло у нас и который не так крепко пахнет застенком и казармами!»* [87, т.9, с.129]; *«Живой человек рвется на воздух, которым еще не дышала тьма тем, в котором не пахнет обглодками жизни и не слышно нестройного дребезжания, сального, гнилого запаха и непрерывного стука»* [87, т.10, с.111]; *«Несмотря на доктринерский протест нескольких аттических умов*

орлеанской партии, *пахнувших Англией на ружейный выстрел*». Даже в случае вполне конкретного указания на запах: «*В Англии скучно жить: вечный парламент с своими готическими затеями, вечные новости из Ост-Индии, вечный голод в Ирландии, вечная сырая погода, вечный запах каменного угля и вечные обвинения во всем этом первого министра*» [87, т.1, с.78] («Гофман»).

Герцену нужно ольфакторное указание для воссоздания духовной, моральной атмосферы, и каменный уголь в приведенном примере – не только точное обозначение главной ольфакторной ноты лондонской жизни (мы встречали указание на яркий запах каменного угля в Англии, поражающий путешественников), но именно метафора окаменелой, застывшей, омертвевшей жизни этой страны (отсюда и доминирующая оценка – «скука»).

Прошлое в ольфакторной картине предстает в виде могильного запаха – для Герцена свойственно усматривать в любых ностальгических обращениях к историческому прошлому именно разновидность некрофилии: «*Прочно ли все это? Небо не без туч, временами веет холодный ветер из могильных склепов, нанося запах трупа, запах прошедшего*» [87, т.10, с.18] («Былое и думы»); «*Одним словом, XVIII век... грандиозен своей мишурностью. Все это, прибавим, сломано, криво, почернело, облито дождями, съедено молью, веет запахом тления; все это прошедшее, все это живет в памяти тех, которые помнят век Потемкина*» [87, т.1, с.318] («Патриархальные нравы города Малинова»).

С этой темой перекликаются и другие ольфакторные включения: «...от всех этих сентенций вроде «*Salus populi suprema lex, pereat mundus et fiat justitia*», от которых страшно пахнет жженым телом, кровью, инквизицией, пыткой и вообще торжеством порядка» [87, т.6, с.140] («С того берега»); «*Он всюду бросался; постучался даже в католическую церковь, но живая душа его отпрянула от мрачного полусвета, от сырого,*

могильного, тюремного запаха ее безотрадных склепов» [87, т.9, с.116] («Былое и думы»).

В этих примерах заметна работа автора с ольфакторной образностью: запах становится универсальным способом описания *идей*, в которые человек погружен, как в атмосферу – абсолютно, безусловно, везде, где бы ни оказался. Поэтому, например, именно идеи католической церкви сравниваются со склепом и тюрьмой – и герой «отпрянул» от церкви, как мог бы отшатнуться от источника неприятного запаха.

Но идеи также могут предстать и в виде метафоры ароматного цветка: *«Фатализм, переходя из церкви в школу, утратил весь свой смысл, даже тот смысл правдоподобия, который мы требуем в сказке. Из яркого, пахучего, опьяняющего азиатского цветка доктринеры высушили бледное сено для гербарiums»* [87, т.11, с.248] («Былое и думы»); *«Достоинств Женевы кто не знает. Каподистрия в те веселые времена, когда Европа танцевала свою историю на конгрессах и вся пахла flour d'orang'em и белыми лилиями, сравнивал Женеву с ладанкой, в которой бережется кабардинская струя, напоминающая что-то Европе своим запахом... Каподистрия был правей покойного императора Павла I»* [87, т.20, с.473] («Скуки ради»).

Противопоставление Женевы остальной Европе сделано здесь именно с помощью ольфакторных образов: «легкомысленному» и «светскому» запаху лилий и флердоранжа противопоставлена ладанка с «кабардинской струей» – редким ароматическим препаратом, вырабатываемым железами оленей, используемом с древних времен в аптекарской практике.

Как мы уже отмечали, Герцену свойственен поиск дуальностей, вполне совмещающихся в одном поле, – это позволяет ему показать многомерность мира идей, их неоднозначность, объемность.

Так сталкиваются и противоположные оценки «аромата родины». Мы уже приводили примеры ностальгического отношения к запахам, напоминающим пространство детства. Но говорили и о запахе сивушного

перегара, маркирующего отечественное пространство «со стороны», по контрасту к символическим запахам других стран и народов. Включая в «Былое и думы» некоторые отсылки к «народному ольфакторию», Герцен подчеркивает его резкость, грубость: *«Пусть, мол, барин не трогает кутьи, коли не хочет, чтоб от рук воняло»*. [87, т.10, с.110]; *«Клопы на том только основании и могут жить счастливо, что они не догадываются о своем запахе»* [87, т.11, с.279]. С этим связана и ольфакторная оценка родины: *«...комом отечественной грязи с таким народным запахом передней, с такой постной отрыжкой православной семинарии и с таким нахальством холопа, защищенного от палки»*. Но в то же время мы найдем и такую сентенцию: *«Россия государство совершенно новое – неконченное здание, где все еще пахнет свежей известью, где все работает и вырабатывается, где ничто еще не достигло цели»* [87, т.7, с.308] («Русский народ и социализм»).

Важно, что ольфакторный «словарь» Герцена отличается от привычных значений, он во многом окказионален по смыслам. Например, фраза *«люди для мундира, для шитья, представляющие лучи власти, ее аромат»* [87, т.10, с.49] («Былое и думы») позволяет судить о таком значении слова «аромат» как «внешний вид», «видимость», «кажимость» («аромат власти» – это никак не ее суть, но лишь «вид»). Еще более концентрированно-метафорический пример звучит так: *«История умеет извлекать ароматические вещества из дурно пахнущих трав; вам незачем ни заглядывать в ее кастрюлю, ни шевелить это гнилое сено – его выкинут, и останется только аромат»* [87, т.12, с.479].

Вместе с тем для Герцена запахи – отнюдь не поверхностный «знак» предмета. В «Былом и думах» есть такое развернутое рассуждение: *«Да, ты прав, Боткин – и гораздо больше Платона, – ты, поучавший некогда нас не в садах и портиках (у нас слишком холодно без крыши), а за дружеской трапезой, что человек равно может найти «пантеистическое» наслаждение, созерцая пляску волн морских и дев испанских, слушая*

песни Шуберта и запах индейки с трюфлями. Внимая твоим мудрым словам, я в первый раз оценил демократическую глубину нашего языка, приравнивающего запах к звуку» [87, т.9, с.114].

Несмотря на ироничный тон данного отрывка, Герцен утверждает важную для нас идею – это синкретическая концепция наслаждения, когда запах, не просто возвышенный запах, но запах еды (правда, очень гурманской еды) наряду с другими эстетически воздействующими на человека видами природы и искусства, может дать равноценное «пантеистическое» наслаждение. Больше того, Герцен делает лингвистическое наблюдение о демократической глубине русского языка, приравнивающего запах к звуку, указывающего на возможность «слышать» запахи (синестезия). В одном ряду с этой мыслью и идея совпадения запаха и смысла: «...она на каждой точке достигает всего, чего может достигнуть, идет донельзя, до запаха, до наслаждения, до мысли» [87, т.6, с.31] («С того берега»).

Обзор герценовского ольфактория позволяет построить модель его художественного мира. Здесь нет места изучению запахов, их поиску и коллекционированию. Автор живет с набором готовых «образцов», которые он использует совершенно по иному назначению, чем традиционное. Здесь ольфакторий выполняет функции нравственных, философских оценок действительности, прошлого и настоящего, а сама способность человека «слышать» запахи нужна автору как опора для понимания и дешифровки его метафор. Запах оказывается одновременно и внешней, и внутренней характеристикой объектов, одно и то же философское явление маркируется разными (противоположными!) запахами, что расшатывает привычную ольфакторную «вертикаль» (зловоние – благовоние). Ольфакторные включения предстают в виде запахов «второго уровня» – не реальных «ароматов» пространства, окружающего человека, но запахов идей, представлений, отвлеченных предметов, разумеется, соотнесенных с запахами «первого уровня».

2.4. Запах бедности и богатства: Григорович

Прозаическое наследие Д. В. Григоровича традиционно делят на два периода: произведения, написанные в 40-е гг. XIX в. – период торжества «натуральной школы», – и позднейшие романы, повести, очерки, относящиеся к 1850–80-м гг., до 1883 г. включительно, времени написания «Гуттаперчевого мальчика». Больше всего ольфакторных включений отмечено нами в крупных прозаических произведениях писателя: романах «Рыбаки» 1853 г., «Переселенцы» 1855 г., «Два генерала» 1864 г. В повестях и рассказах Григоровича ольфакторные включения равномерно присутствуют во всех произведениях (кроме таких немногих текстов, как «Театральная карета», «Карьерист», «Капельмейстер Сусликов» и «Пахарь»). Ольфакторная плотность – 0,87.

Стремясь отразить стихию народной жизни в ее деталях и ее размахе, Григорович использует приемы нравоописания и реалистического бытописания, исходя из этого, в ольфактории писателя доминируют «простые» запахи помещений, еды, часто присутствует указание на запах спиртных напитков (не самих по себе, а в описании помещений или персонажей), бытовых предметов, наполняющих крестьянский быт: табак, дёготь, лучина, смола – и дворянский быт: духи, ароматизаторы, помада и т. п. Изображая по возможности объективно и реалистически верно картины народной жизни, Григорович при этом идеализирует и «масштабирует» образ самого народа. На ольфакторном уровне это выражается в том, что Григорович подчеркивает обыкновенность и универсальность разных крестьянских типов. Ольфакторий имеет две яркие стороны: собственно крестьянский быт (подчеркнуто грубая, простая, без изысков жизнь) и мир окружающей природы – простор, наполненный радостными звуками, запахами, красками.

Совокупность ольфакторных фрагментов позволяет понять ольфакторное пространство прозы Григоровича: это четкое противопоставление запахов замкнутого пространства помещений (в основном низких изб крестьян, комнат городских квартир, казенных помещений с их не зашкаливающей, не удручающей, хоть и неприятной, но не отвратительной ольфакторной составляющей) запахам природным (самые частотные ольфакторные характеристики связаны именно с природными картинами), но тоже не изобильным, не буйным, а простым и понятным, таким как запах листьев, деревьев, цветов. Особенно выделяет Григорович запах земли.

Негативные запахи в прозе Григоровича в количественном отношении всех ольфакторных включений составляют менее одного процента. Есть реалистические описания «низких» предметов. Но запахи эти не носят обобщающий характер и не транслируются на всю окружающую действительность.

Григорович, как отмечает исследователь А. А. Тимакова, «попытался изобразить жизнь народа, так сказать, «изнутри», как самораскрывающуюся сферу в наиболее характерных, натурально проявляющихся качествах. Автор в таком типе повествования выступает не как «созерцатель» (хотя бы и талантливый), а как лицо, находящееся в центре изображаемых событий, ведущее свой «репортаж» непосредственно из «зоны» народной жизни» [399, с.24].

Тема природных запахов и запахов цветов составляет большую часть всех ольфакторных включений прозы Григоровича.

«При своей склонности к живописи Григорович отводит очень много места пейзажу – особенно из хорошо ему знакомой приокской полосы. Пейзажи Григоровича, который считался в свое время великим мастером в этой области, содержат очень много деталей, но мало связаны с действием» [178, с.3].

Анализ природного ольфактория Григоровича подтверждает эту мысль М. Клевенского. Пейзаж, в том числе ольфакторный пейзаж, самоценен для автора и обращает нас к древнерусской благовонной идиллии, связанной с темой «эдема». Если есть рай на земле, то он осуществлен и воплощен в природе, но заключен не в экзотическом и обильном цветении, а в самых нехитрых запахах, запахах, которые легко не почуять, таких как запах почек, земли, лопуха, травы, прошлогодних листьев.

«Птичка покидает гнездо, едва почувствует свои силы, и летит далеко в небо, купаясь в синеве его, или спускается в кущу пахучей липовой рощи, оглашая громким чиликаньем песчаный берег близ журчащей речки; точно так же и герой наш оставляет родной чердак» [98, т.1, с.65] («Петербургские шарманщики»).

Данный фрагмент воспроизводит известную, начиная с древнерусского периода тему «райских кущ». Однако «кущи» эти просты и приближены к обыденности: цветущие липы, ясный солнечный день, песчаный берег и ласковая река. Единственный случай «экзотического рая» встречаем в «Неудавшейся жизни»; фрагмент этот особенно интересен тем, что для восхищенного героя, передающего свои ощущения от посещения далеких стран, экзотический сад ассоциируется с «фабрикой духов» – пространством индустриальным, нацеленным на производство искусственных ароматов: *«– Стоим, да просто плачем (он провел всей пятерней от глаз до подбородка) – черт знает, что делается, – не выдержать! А тут вдруг ветер с берега, просто фабрика духов, – весь воздух пахнет померанцами да лимонами; ведь там они круглый год в цвету, – чудо!.. А макароны-то, ребята, макароны!»* [98, т.1, с.339]. Интересно, что восхищение запахами «эдема» соседствует с густаторными восторгами (весьма прозаические «макароны» также контрастируют с описанием «эдема»).

Обращаясь к теме «благоухания садов», Григорович выходит за рамки традиции. С одной стороны, это не сады в прямом понимании слова, но «божий сад» – вся природа вокруг людей. Описывая эти просторы,

Григорович ищет точные эпитеты и ольфакторные детали: *«Мириады душистых цветов и растений разливают в вечернем воздухе свое благоухание. В знойный полдень пестрое цветное море как словно зыблется и переливается из края в край, хотя ветер не трогает ни одним стебельком»* [98, т.1, с.521] («Рыбаки»); *«Листья окончательно распустились, и зелень блистала повсюду; у опушек рощ часто попадались фиалки и ландыши; бледно-розовые и белые колокольчики повилики, которая, с первым дуновением весеннего ветра, быстро переплетает старое жнивье, начинали пестрить поля и разливали в недвижном воздухе тонкий миндальный запах»* [98, т.2, с.19] («Пахарь»). Мы видим пристальное внимание к каждой былинке, появляются особые названия полевых цветов, не фигурировавшие у других авторов.

Особенно значимо в ольфактории Григоровича смешение запаха земли и зелени: *«Солнце заметно уже склонилось к западу, так что тропинка, ручьи и весь левый скат окутывались тенью; со всем тем было, однако ж, очень жарко; правая сторона долины, облитая косыми лучами солнца, сообщала, казалось, теплоту самым тенистым частям противоположного берега; тонкий запах шиповника, кашки, медуницы и других полевых цветов, смешиваясь с запахом сырой почвы и тонких лужаек, окаймляющих ручьи, разливался в воздухе с приближением вечера»* [98, т.1, с.460-461] («Смедовская долина»).

Тонкий запах полевых цветов сам по себе не вполне достаточен для создания гармонической ольфакторной картины. Только когда к запахам цветов добавляется запах земли и травы – идеальный пейзаж можно считать завершенным. Почва, сырая земля здесь вполне «социальны» – это поле деятельности крестьянина, его союзник, неотъемлемая часть жизни. Запах земли у Григоровича разрастается до мифологического обобщения, это аллюзия к теме Матери – сырой земли из фольклорных произведений: *«По мере того, как я подвигался вперед, ветер делался заметнее. Иногда меня обдавало теплом, как из жерла раскаленной печки, и вместе с этим сильнее*

приносился тучный запах земли, которым так легко, однако ж, дышится» [98, т.2, с.19-20] («Пахарь»). Создаются величественные, масштабные полотна, где пейзаж лишь средство передачи глубоких бытийных смыслов: *«Струи воздуха, пробежавшие перед закатом, не трогали теперь ни одной веткой. Запах вечерней росистой мглы, смешанный с запахом почек, молодых отпрысков, и запахом прошлогоднего листа, проникал, казалось, каждый атом воздуха и медленно курился над садом. Самое полное, самое невозмутимое безмолвие распространялось не только вокруг, но даже далеко по всей окрестности»* [98, т.2, с.20].

Запах мглы и листвы – новой и старой – именно проникает «каждый атом воздуха». Здесь распространение природного запаха в пространстве приравнено к «благому духу» – всепроникающему, всенаполняющему. Торжественность картины подчеркивается усилителями «самое», описанием стояния, неподвижности всего происходящего.

Смешивание запахов земли и зелени (тепла) – устойчивая пейзажная черта в произведениях Григоровича: *«...на проталинках не видно было покуда ни жаворонка, ни грача – первого возвестника тепла, первой хлебной птицы; землей еще не пахло...»* («Рыбаки»); *«И вот я снова в полях, снова на просторе, снова дышу воздухом, пахнувшим землею и зеленью!»* [98, т.2, с.8-9] («Пахарь»); *«Солнце горит так же ярко, в воздухе столько же блеска, тени на обнаженных холмах так же легки и прозрачны! Недостает только воркования весенних ручейков, запаха земли и песни жаворонка, чтоб подкупить вас совершенно»* [98, т.3, с.86] («Кошка и мышка»); *«Легкий ветерок, срывающийся иногда с озер, окруженных купаами ольхи, орешника и ветлы, разливал в воздухе запах сырой лесистой почвы»* («Рыбаки»).

Особенно вдохновляют Григоровича картины ранней весны. Так, в «Рыбаках» находим следующие фрагменты: *«Хоть на деревьях не было еще листвы, только что начинали завязываться почки, покрытые клейким, пахучим лаком; хотя луга, устланные илом, представляли еще темноватую*

однообразную» [98, т.2, с.256]; «Все возвещало весну: и темно-лазоревый цвет неба, и песни птиц, **и запах почек**, и мягкая, проникающая теплота воздуха, даже огромные глыбы льда» [98, т.2, с.257]; «Тусклый, серенький день. Свод неба как будто опустился, прилег в раздумье над молчаливой землей. **Если б не теплота воздуха, не запах молодой, только что распустившейся зелени, можно было подумать, что весна неожиданно сменилась осенью**» [98, т.2, с.337]; «На песчаных отмелях, выдающихся иногда из середины реки, отмелях, усеянных мелкими, белыми как сахар раковинами, **покрытых кое-где широкими пахучими листьями лопуха, трещат целые полчища коростелей, чибезов, куликов**» [98, т.2, с.518].

Интересны поиски определений при описании запахов, например: «В серой, сквозящей глубине рожи мелькают одни голые стволы и перекрещиваются во все стороны почерневшие обнаженные ветви. **Вместо прохлады отовсюду несет сыростью и крепким запахом опавших листьев, которые наполняют глубину кустарников и густо устилают дорогу**» [98, т.2, с. 206] («Пахатник и бархатник»). Запах опавших листьев назван здесь «крепким», как настоявшееся вино. Аллюзию дополняет конструкция замены: «вместо прохлады» – «сырость» и «запах листьев».

Для произведений Григоровича фактически не свойственна тема усадебной жизни в тех традициях, что были заложены в предшествующей литературе. Здесь мы встречаем неоднозначные, иронические ольфакторные ноты: «**Вот это мне нравится!** – смеясь, перебила Белицына. – Неужели ты думаешь, что я приехала в деревню для того только, **чтоб рвать незабудки и нюхать ландыши?** Извините-с, я также намерена заниматься делами...»; «– Уф, – оказал он, бросаясь в кресло между женою и Мери. Сад между тем покрывался тенью. Кусты и деревья начали отделяться черными массами на газонах, которые серебрила роса, **запах сирени сделался ощутительнее и наполнял террасу**» [98, т.3, с.281] («Переселенцы»). Запах ландыша здесь ассоциируется с непростительной ленью, социальным бездействием, а

красота сада и запах сирени снижается описанием героя, «бросившегося» в кресло.

Но в основном красота божьего мира у Григоровича – фон убогой жизни крестьян, чернорабочих, простого люда вообще. Благоухание полей и лугов невозможно «социализировать», отобрать у одних и отдать другим, оно равно «разливается» в пространстве. *«Все спешили на отдых: трудовой день кончился. Восклицания, песни неслись со всех концов необъятного лугового простора. Влажный вечерний воздух, проникнутый запахом сена, был недвижим; слабейший звук не пропал для слуха»* [98, т.2, с.267] («Рыбаки»). Упоминание «проникнутый запахом сена» устанавливает социальный характер данного фрагмента – кем воспринимается этот запах. «Все спешили» создает ощущение массового явления, «необъятный луговой простор» – пространства, которое эти «все» покидают, отправляясь на отдых. Повествователь, который так строит высказывание, создает идиллическую картину крестьянского труда на фоне открытого пространства гармонической природы, где люди ощущают себя комфортно и радостно. Такое ощущение противопоставлено скованности и убогости внутреннего пространства крестьянских изб.

Суть самого художественного приема такого описания – в усилении контраста: *«С жадностью вдыхала Акулина в расширяющуюся грудь свою пахучие струи воздуха, приносимые с поля; всматривалась она тогда в зеленеющий луг, забрызганный пестрыми цветами, в эту рощу, где беззаботно, счастливо даже просиживала она когда-то по целым дням, с красной утренней зари до минуты, когда последние бледные лучи заходящего солнца исчезали за сельским погостом. Но непродолжительны были такие минуты: как раз грубый голос Карна возвращал ее к горькой действительности. Скрепя сердце подходила она к воротам»* [98, т.1, с.96] («Деревня»).

Здесь вполне уместно будет перейти к собственно жизни за этими «воротами» – к тем помещениям, где обитают герои Григоровича. В той же

повести «Деревня» находим эпизод, связывающий мир природы и человеческого жилья, и в то же время показывающий трагический разрыв: *«К вечеру или обеду вернутся веселые толпы на дом, натащат полную избу венков да молодых ветвей; **разольется по всей избе запах свежей зелени...** Сколько грусти ложилось тогда на душу сиротки, сколько тайных, никому не известных страданий теснило ее, бедную!..»* [98, т.1, с.96] («Деревня»).

Но вообще интерьер у Григоровича – вполне в духе натуральной школы, и традиционные запахи петербургских лестниц (мы встречали подобное описание у Гоголя): *«Наружность такого рода строений облеплена обыкновенно галереей, на которую с трудом взбираешься по шаткой лестнице, украшенной по углам (у каждой двери) кадкою, на поверхности которой плавают яичные скорлупы, рыбий пузырь и несколько угольев; вообще лестницы эти, **не считая уже спиртуозного запаха (общей принадлежности всех петербургских черных лестниц)**, показывают совершенное неуважение хозяев к тем, которым суждено спускаться и подниматься по ним»* [98, т.1, с.58] («Петербургские шарманщики»). Характеристика запаха «спиртуозный» в дополнении к общей атмосфере черных лестниц, является деталью, которая завершает неприглядный визуальный ряд.

Вообще негативные запахи Григорович использует только для характеристики помещений: *«Совершенная тишина царствовала повсюду; в избе было темно, хоть глаз выколи; **острый запах дыма свидетельствовал, что лучина незадолго угасла.** Когда фонарь осветил жилище Феклы, взоры помещицы встретили прежде всего одни голые бревенчатые стены и угол закопченной высокой печки»* [98, т.1, с.255] («Бобыль»). Ольфакторные характеристики крестьянского быта связаны с изображением пространства изб простого народа. В данном примере ольфакторная характеристика следует за аудиальной «совершенная тишина царствовала повсюду» и опережает визуальную, являя предощущение, а не как в предыдущем примере – завершающий штрих в общей атмосфере неустроенности.

Григоровичу важно не только бытописать, но так же давать оценку происходящему: *«Земляной пол, вырытый в вязкой почве лощины, распространял кислый запах, хватавший за горло; при свете лучины в углах и на потолке выказывались беловатые селитряные пятна»* [98, т.3, с.201] («Переселенцы»); *«кадка с помоями издает из-под печки особенно неприятный запах; дым, висясь из коротеньких деревянных трубок (необходимой принадлежности русских работников), наполняет освобожденное от хлама пространство»* [98, т.1, с.59] («Петербургские шарманщики»). Указание на предмет запаха – кадка с помоями – само по себе отталкивающее, но характеристика запаха достаточно спокойная: не смрад, не вонь, а «особенно неприятный».

Вот яркий пример, где запах конкретных предметов обобщается, «сгущается» до символического «запаха нищеты»: *«С стесненным сердцем поднялся я за ним на крылечко. В сенях меня обдало запахом утюга, мыла, жареной рыбы. В перекосившихся дверях мелькнула женская фигура, с засученными по локоть рукавами, и почти в то же время чьи-то два глаза сверкнули в скважине. Мы вошли в крошечную, душную комнатку, с кривым потолком, усеянным дочерна мухами. Ободранный диван, два стула и над ними пыльная ландкарта лепились криво и косо вдоль стен грязно-молочного цвета. От всего этого за версту пахло нищетой»* [98, т.1, с.400-401] («Неудавшаяся жизнь»).

Интерьеры у Григоровича практически всегда маркированы неприятными запахами. Таково описание цирка в «Гуттаперчевом мальчишке»: *«...остальное все: опустевшие ряды кресел, амфитеатр, верхние галереи – уходили в темноту, местами неопределенно чернея, местами пропадая в туманной мгле, крепко пропитанной кисло-сладким запахом конюшни, амьака, сырого песку и опилок»* [98, т.2, с.233]; *«Эдвардс вошел в крошечную низкую комнату, расположенную под первой галереей для зрителей; нестерпимо было в ней от духоты и жары; к*

конюшенному воздуху, разогретому газом, присоединился запах табачного дыма, помады и пива» [98, т.2, с.239].

Даже «приличные помещения» обозначены неприятными ольфакторными определениями: *«Войдя в нее и окинув глазами стены, только что оклеенными новыми обоями и даже издававшие кислый запах клея, Софья Алексеевна ограничилась тем лишь, что обменялась с подругой выразительным пожатием руки» («Два генерала»).*

Григорович размышляет о контрасте между потребностями людей, их «натурой» и теми условиями обитания, которые сами они себе выбирают: *«Простор этих широких натур уживался, однако ж, очень хорошо в крошечных, затхлых, грязных и душных комнатах, где крепко пахло тулупом, где нередко случалось находить в углу блин, завалявшийся с прошлой масленицы» («Два генерала»).* Здесь обнаруживаем мы горькую иронию, но одновременно и обобщение: люди, которым дан не только «внешний», природный простор, но и «широкая душа», живут в затхлых безвоздушных помещениях, а значит, так ли уж широки их души?

Редко мы находим позитивное ольфакторное описание помещения: *«Свет, наполняющий спальню, дробится в граненых цветных флаконах, скользит по резной слоновой кости и черепахе и выставляет блестящую полировку серебряных крышечек на хрустальных коробках, наполненных порошками, помадой и духами, которые успели уже распространить тонкий аромат свой по всей комнате. Против зеркала в больших старинных золоченых креслах с овальной спинкой, обтянутой голубым штофом, сидит Александра Константиновна» [98, т.3, с.287-288] («Переселенцы»).* Но комната здесь наполнена запахами искусственными, дополняющими атмосферу старинности, архаичности интерьера. Так создается скрытая ирония этого описания. Подобный прием наблюдаем и в описании светских красавиц: *«Из экипажей поминутно выходили воздушные, как сифиды, дамы, которые быстро исчезали в дверях, распространяя в воздухе тонкий, благоухающий запах фиалки, ess-bouquet и гелиотропа»*

[98, т.2, с.230] («Пахатник и бархатник»). Здесь человеческое замещено эфемерным – и упомянутые природные запахи «сняты» самой ситуацией невнятности, неясности их носительниц. Открытую иронию по отношению к запаху духов обнаруживаем в «Рыбаках»: «– **Фу ты пррропасть, как пахнет! точно духами пишет, а не чернилами! И облатка голубая... Модница, нечего сказать... Читай, Антон Антоныч.** В «Лотерейном бале» ольфакторное указание напоминает гоголевский стиль: «*После обычных приветствий и лобызаний дамы отправились в гостиную, где запах звездичной сделался еще более ощутителен.*»

Позитивное описание воздуха помещения связано с темой творчества: «– *Чудо! Чудо!*– восклицал юноша, не зная, куда обратить глаза, – *чудо! Я даже с наслаждением вдыхаю в себя этот воздух.*

– ***Пропитанный терпентином и красками! – смеясь присовокупил Борисов, – еще бы! Запах этот должен быть точно так же мил истинному художнику, как запах пороха настоящему воину, какому-нибудь кавказскому солдату!***» [98, т.1, с.360] («Неудавшаяся жизнь»).

Небольшая часть ольфактория связана с запахами еды. Если у Гоголя практически впервые кушанья обретают право на самостоятельный художественный статус в текстах (и, соответственно, их запахи тоже), то Григорович в целом к запахам кулинарным равнодушен. Простонародная еда – щи и пироги – упоминается «между прочим», как и запахи этих нехитрых блюд: «*Ничто уже, по-видимому, не радовало теперь старика – не радовал даже запах горячих щей, которые дымились на столе; он отказался от обеда и молча улегся на печку*» («Рыбаки»); «*Знамо, касатка, живой человек живое и думает!.. Эх, щами-то как знатно попахивает! – насмешиливо заключил он громко, обнюхивая воздух*» [98, т.3, с.248] («Переселенцы»); «*Эк, нажарили! – промолвил он, повертывая за перегородку, – словно в бане, право, в бане!.. Только что вот дух другой: пирогами попахивает!..*» [98, т.3, с.118] («Кошка и мышка»). В «Свистулькине» находим упоминание блюд дворянской кухни: «*Пломбьер: сливочное мороженое с плодами*

внутри, пахнет ромом»; «Лотхен, отвыкнувшая от запаха печеного хлеба и жженого миндаля, начала с некоторых пор жаловаться на головную боль». Завершая обзор «густаторного» ольфактория, укажем на использование выражения «слышать запах»: *«Усевшись со своим неизбежным спутником, который открыл рот, как только услышал запах еды, – Дуня придвинулась к чашке; ложка девочки ни разу не коснулась ее губ без того, чтобы сначала не попасть в рот брата»* [98, т.2, с.172] («Пахатник и бархатник»). Отметим в связи этим и словосочетание «чуют запах»: *«Действительно ли чуял Фуфаев запах вина, но только его не могли разуверить касательно отсутствия кабака»; «Э! э, э... – задрезжал вдруг тоненьким козлячим голоском Фуфаев, – да у тебя, земляк, никак винцо?.. Фу, фу, эх, знатно, духовито как попахивает! Нет, земляк, так в честной компании не водится... Режь да ешь, ломай, да и мне давай – слышал ты это?»* [98, т.3, с.455] («Переселенцы»).

Мир запахов у Григоровича чрезвычайно избирательный. Мы находим ольфакторную поговорку в «Рыбаках» («Дедушка Кондратий, придерживаясь, вероятно, старой поговорки, которая гласит: *«От хозяина должно пахнуть ветром, от хозяйки – дымом»*, исключительно занимался наружными стенами и кровлей своей лачуги, внутреннее устройство отдавал в полное распоряжение своей дочери»); традиционные указания на нюхание табака («*«Хотя молодой человек в моем присутствии обнаруживал очевидное отвращение к дыму Жуковского табаку и курил одни благовонные папиросы»*; «...господин в парусине, в котором самый близорукий из его знакомых давно бы узнал Сергея Львовича Люлюкова, соседнего помещика, *сладко понюхал из лукутинской табакерки с изображением саней и тройки»* – «Два генерала»); указание на запах дегтя («*иногда верст тридцать, сорок приходится ехать лесом, ничего не встречая, кроме исполинских елей, ничего не обоняя, кроме запаха смолы и дыма, который медленно тянется между стволами, когда в стороне где-нибудь гонят деготь»* – [98, т.3, с.575] «Переселенцы»); запах трута («*В*

сгущенном воздухе пронесся запах горящего трута»; «опять Степка присел к земле с шапкой и опять пронесся запах горящего, тлеющего трута. Оба проворно прыгнули в канаву и стали подбираться к амбару» [98, т.3, с.539] «Переселенцы»). Все эти ольфакторные фрагменты носят во многом ситуативный, случайный характер, не меняя сути ольфактория, ограниченного художественными задачами.

Главная из этих задач – проведение ольфакторной границы между миром бедных и богатых: *«Ольга Ивановна касательно убеждения о необходимости слияния с народом для передачи ему просвещения; в первые пять дней, как она поступила к Люлюковым, она действительно привела в свою комнату сына Петра Кондратьевича; непоколебимым желанием ее было просветить его ум и сделать из него со временем, очень даже скоро, замечательного гражданина; но жар ее простыл на втором уроке и дело кончилось пшиком; она решительно не могла вынести запаха конопляного масла на голове питомца и также не могла вынести всегда босых его ног с пальцами, вывороченными точно какую-то машиной, нарочно для того изобретенною» («Два генерала»).* Иронично изображает Григорович стремление «интеллигентки», решившей осчастливить «народ» просвещением, и невозможность осуществления ее просветительских идей, которые наткнулись на непреодолимый барьер: неприятный запах волос крестьянина, а также вид его босых ног.

Этот эпизод помогает нам перейти к обобщению. Ольфакторий Григоровича представляет собой систему границ, разделяющих пространство в разных плоскостях, уровнях. Это, прежде всего, разделение на мир природы и мир человеческого жилища. Здесь ольфакторная граница выстроена между простором и теснотой, воздухом и духотой, благовонием и зловонием. Богатые интерьеры, не часто отмеченные ольфакторными характеристиками, тоже противопоставляются миру природы, поскольку ароматы, наполняющие эти комнаты, искусственны, замкнуты в хрустальные флакончики-тюрьмы, здесь не может быть места ветру, запаху зелени и

земли. Ольфакторий природных просторов достаточно подробен, детализован, Григорович ищет точные слова, описывающие эти запахи, саму атмосферу больших природных пространств – луга, леса, реки.

Это «крестьянский» взгляд на мир природы, где у трав, птиц есть свои имена, все можно рассмотреть подробно, детально, не в духе «романтического» обобщенного описания «роскошеств природы», но так, как мог бы это видеть простой человек, ежедневно погруженный в этот мир. Герои Григоровича чувствуют красоту природы, они способны вдыхать ароматы «земли и зелени», и для них эти запахи значимы так же, как и для автора. В то же время описание быта простого народа маркировано запахами негативными, резкими, которые сам он определяет как «запах нищеты». Ольфакторная граница делит мир жилища человека на богатый и бедный, она социальна. Точно также и запахи человека представлены по разные стороны этой границы – невыносимый запах конопляного масла от волос крестьянина и запах гелиотропов и фиалок от «воздушных» светских красавиц. Такой предстает перед нами модель ольфактория произведений Григоровича.

Таким образом, анализ конкретных художественных миров первой половины XIX века – несмотря на своеобразие каждого автора – позволяет обнаружить ряд закономерностей в развитии ольфактория.

Во-первых, очевидна связь с традицией, восходящей к истокам отечественной словесности. Оппозиция «благовоние – зловоние» присутствует в каждом авторском ольфактории.

Во-вторых, расширение ольфактория предстает как нелинейный процесс: на примере четырех художественных миров мы видим, как задача расширения возможностей литературы в описании многообразия мира, его концепировании решается каждым художником по-своему: для Лермонтова важно воздействие прекрасных запахов на героя, романтическое переживание благовония и упоения ароматами, Гоголь внимателен к предметному миру, источающему запахи, и сосредоточен на их «коллекционировании», Герцен обращается к ольфакторным впечатлениям

как метафорам умственных состояний, а Григорович расширяет ольфакторий за счет наделения позитивными значениями нейтральных и повседневных запахов, маркируя их эмоциональную значимость (и тем самым возвышая над повседневностью). Таким образом, изменяется само понятие «предмета» (источника) запаха.

В-третьих, намечается тенденция к преодолению эстетических запретов, когда в сферу ольфактория попадают предметы и источники, ранее недопустимые в литературе (здесь особенно значимы эстетические решения Гоголя, допускающего такие включения «с оглядкой» на табу и превращающего игру с этим табу в художественный прием).

Отдельно следует сказать об инструментах, арсенал которых также расширяется. Использование ольфакторных метафор, включение сферы запахов, их восприятия героями в число характеристик персонажей, их состояний все частотнее, а следовательно, можно говорить о формировании новых устойчивых приемов как определенного вызова другим художественным мирам. Переозначивание устойчивых ольфакторных оценок (оппортунность ольфакторных впечатлений) обнаруживается в каждом из этих художественных миров. Такое переозначивание возможно только при переходе традиции в шаблон, требующий пересмотра и деавтоматизации.

ГЛАВА III. РАЗВИТИЕ ОЛЬФАКТОРНОЙ ПОЭТИКИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

Следуя логике рассмотрения персональных художественных миров, мы включаем в третью главу параграфы, посвященные трем авторам второй половины XIX века (И. А. Гончаров, Ф. М. Достоевский, Н. С. Лесков), чье творчество выделяется на фоне основного литературного ряда эпохи высокой ольфакторной плотностью, количеством ольфакторных фрагментов, а также эстетическими особенностями построения ольфактория, способствующими общей эволюции этой части поэтики художественной литературы (Приложение №2, таблицы №№ 2.5, 2.6, 2.7).

3.1. Субъект в мире запахов: Гончаров

Ольфакторные включения присутствуют во всех основных художественных произведениях писателя (повестях «Лихая болезнь», «Счастливая ошибка», очерке «Иван Савич Поджабрин», романах «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв», «Фрегат «Паллада»»). По совокупности ольфакторных фрагментов можно представить ольфакторную картину И. А. Гончарова: это мир довольства и комфорта. Гончаров, пожалуй, единственный автор великолепие ольфактория которого не омрачают негативные запахи (исключение составляют многочисленные фрагменты из «Фрегата «Паллады», где Гончаров сетует на запах вездесущего растительного масла от китайской кухни и еще несколько указаний на возможно неприятный запах, но характеристика запаху не дается, и сознание героев не занимает). Особое значение имеет поиск каркаса, основы ольфактория писателя, представленного «в запахах». Ольфакторная плотность – 1, характер распределения ольфакторной плотности отражен через показатели – 22,2 и 30.

Диапазон обонятельного модуса перцепции в романах Гончарова очень широк – это ольфакторный рай на земле: природные запахи (и воздух, и земля, и трава, и вода) сливаются в патетическую симфонию, им вторят запахи внутреннего пространства домов, комнат, запахи шкафов и кладовок, кухни с запахами продуктов, готовящейся еды, только что испеченных блюд. В эту идиллическую картину хорошо вписывается еще одно гедонистическое ольфакторное удовольствие – женщина, благоухающая и прекрасная как цветок. Ароматы сопровождают все важные периоды жизни героев: детства, взросления, влюбленности, увядания, смерти. Дополнена или обрамлена ольфакторная модель Гончарова искусственным запахом духов. Этот уровень тоже достаточно гармоничен. Мир ароматических метафор Гончарова связан с романтическими воспоминаниями и ностальгическими представлениями.

Еще Добролюбов заметил «полноту поэтического мирозерцания» романиста, его способность «охватить полный образ предмета, отчеканить, изваять его». Это пристрастие Гончарова к деталям критик объясняет его стремлением проследить явление до конца, найти его причины, установить его связи со всеми окружающими явлениями, возвести образ в тип, придать ему родовое и общее значение [110, т.2, с.8].

Так и ольфакторный мир Гончарова представлен детально, полно и широко. Многие повторяющиеся ольфакторные детали, встречаясь много раз (цветущая сирень), обращаются в лейтмотив и перерастают в символ.

Запахи в романах Гончарова – значимый сюжетобразующий фактор, один из способов семантической детализации. Авторский ольфакторий участвует в создании образов, тем, лейтмотивов. К аспектам ольфакторной образности в романах относится создание дополнительных характеристик, включенных в общую систему персонажей. По мнению Я. М. Платека, в мире «Обломова» «музыка, как развернутый образный элемент, приходит на помощь слову в кульминационные, узловые моменты повествования» [318, с.97], обеспечивая движение текста в целом. Можно сказать, что такую же роль выполняют в тексте романов и запахи.

Значимо, что творчество Гончарова представляет собой яркий фрагмент постромантического периода эстетического креативизма.

Н. В. Калинина справедливо замечает: «В то же время (и это составляет важное отличие гончаровской эстетической модели от предшествующей эпохи романтизма), гипертрофированная чувствительность главных героев «Обломова» дана им не для того, чтобы вознестись при помощи высокого музыкального наслаждения «от мира сего», а затем, чтобы саму музыку возвысить до «просто жизни»» [159].

Именно поэтому в ольфакторных построениях Гончарова обнаруживается это движение к «просто жизни», которая и есть главное счастье, полноценный источник всего прекрасного, что только может воспринимать человек: *«Но лето, лето особенно упоительно в том краю. Там надо искать свежего сухого воздуха, напоенного – не лимоном и не лавром, а просто запахом полыни, сосны и черемухи; там искать ясных дней, слегка жгучих, но не палящих лучей солнца и почти в течение трех месяцев безоблачного неба»* [96, т.4, с.100] («Обломов»). Подмена романтического (и экзотического) «лавра и лимона» запахом вполне прозаических, обычных сосны и полыни и составляет суть эстетического поворота, совершенного Гончаровым.

С точки зрения самой ольфакторной «фактуры», Гончаров избегает поиска слов для описания самого запаха. Его больше интересует реакция на запах, а еще точнее – отношение к запаху его героев. В эпизоде из «Сна Обломова» слова молитвы, запах сирени и прохлада сада сливаются для маленького мальчика в единый призыв «гулять» – бродить за пределами дома с обожаемой маменькой: *«Там, став на колени и обняв его одной рукой, подсказывала она ему слова молитвы. Мальчик рассеянно повторял их, глядя в окно, откуда лилась в комнату прохлада и запах сирени.*

– Мы, маменька, сегодня пойдем гулять? – вдруг спрашивал он среди молитвы.

– *Пойдем, душенька, – торопливо говорила она, не отводя от иконы глаз и спеша договорить святыя слова*» [96, т.4, с.106]. Каков этот запах – нам не сообщается (предполагается, что каждый читатель знает этот запах). Но автору и не важны указания на воздействие этого запаха (вдыхание его, обоняние этого запаха). Запах «льется» через открытое окно – и мальчик, окунаясь в эти волны, ощущает потребность пойти туда, к источнику запаха, к веткам сирени, деревьям.

Тема «райских садов» у Гончарова индивидуализируется, превращается в тему «своего сада», который, по Вольтеру, и надо возделывать всю жизнь: *«Наконец, на четвертый или пятый день после разговора с ней, он встал часов в пять утра. Солнце еще было на дальнем горизонте, из сада несло здоровою свежестью, цветы разливали сильный запах, роса блистала на траве. Он наскоро оделся и пошел в сад*» [96, т.7, с.352] («Обрыв»). «Сильный» запах, «здоровая» свежесть – указатели ярких, живительных перемен, ждущих героя. Возможно, запах оттого и «сильный», что он актуализируется в эту минуту чувствами героя: *«Вот две бабочки, вертясь друг около друга в воздухе, опрометью, как в вальсе, мчатся около древесных стволов. Трава сильно пахнет; из нее раздается неумолкаемый треск*» [96, т.4, с.255] («Обломов»).

«Райский» сад, который мы находим в одном из фрагментов «Фрегата «Паллада»», уже не является чем-то поразительным, удивляющим: это, скорее, награда за долгий безрадостный переход: *«...после угрюмого, серо-свинцового неба и такого же моря, заплескали голубые волны, засияли синие небеса, как мы жадно бросились к берегу погреться горячим дыханием земли, как упивались за версту повеявшим с берега благоуханием цветов. Радостно вскочили мы на цветущий берег, под олеандры*» [96, т.2, с.15]. «Радостно вскочили» – снижающая торжественность момента деталь. В другом месте этого же произведения читаем: *«Я, бывало, с большой недоверчивостью читал в путешествиях о каких-то необыкновенных запахах, которые доносятся, с берега за версту, до носов мореплавателей.*

Я думал, что эти запахи присутствовали в носовых платках путешественников, франтов эпохи Людовиков XIV и XV, когда прыскались духами до обморока. Но вот в самом деле мы еще далеко были от берега, а на нас повеяло теплым, пахучим воздухом, смесью ананасов, гвоздики, как мне казалось, и еще чего-то. Кто-то из нас, опытный в деле запахов, решил, что пахнет гелиотропом. Вместе с запахом доносились звуки церковного колокола, потом музыки. А декорация гор всё поминутно менялась» [96, т.2, с.87-88]. Здесь «райские кущи» оказываются предметом исследовательского интереса; рассказчик удивлен, что казавшиеся ему ранее «романтическими штампами» и традиционными преувеличениями фразы о «запахе за версту» – чистая правда. Сам исследовательский интерес здесь выступает в качестве прозаизирующего фактора – нет искреннего восхищения, есть удивление скептически настроенного человека. В том же произведении находим прямо противоположное ольфакторное описание: *«Я недолго ждал своих; как я думал, так и вышло: их не пустили, и мы отправились другой дорогой домой, опять мимо полей и огородов. В некоторых местах поливали ведрами навоза поля; мы бежали, что стало сил, от этой пахучей идиллии»* [96, т.2, с.425].

Вообще во «Фрегате...» мы встречаем частые указания на внимание рассказчика к запахам природы: *«Меня опять поразил, как на Яве и в Сингапуре, сильный, приторный и пряный запах тропических лесов, охватила теплая влажность ароматических испарений»* [96, т.2, с.494]; *«Я любовался тем, что вижу, и дивился не тропической растительности, не теплоте, мягкому и пахучему воздуху – это всё было и в других местах, а этой стройности, прибранности леса»* [96, т.2, с.495-496]; *«Солнце печет иногда до утомления, как у нас бывает перед грозой. Теплота здесь напитана разными запахами»* [96, т.2, с.522]; *«Фосфорный блеск был так силен в воде, что весла черпали как будто растопленное серебро, в воздухе разливался запах морской влажности»* [96, т.2, с.240].

Природными запахами пронизан и корабль – «временный дом» рассказчика: *«Зима, зима, а палубу то и дело поливают водой, но дерево быстро сохнет и издает сильный запах; смола, канат тоже, железо, медь – и те под этими лучами пахнут»* [96, т.2, с.105].

Но повествователь не идеализирует «чужое пространство»: *«Пасмурно; дождь моросит; в воздухе влажно, пахнет немного болотом. Предчувствуешь насморк»* [96, т.2, с.395]. Здесь запах болота сочетается с весьма сниженным указанием на «предчувствие насморка», и показывает степень скептичности повествователя по отношению к «красотам» дальних стран, проблематичности их «райской красоты».

Но настоящий «эдем» – в сердце, и благоухание цветов в этико-эстетической «программе» Гончарова занимает не последнее место.

Наиболее ярким примером такого «цветочного» ольфактория следует признать весь сюжет с веткой сирени в романе «Обломов». Это полноценный ольфакторный сюжет, имеющий свои точки завязки, развития, кульминации и развязки.

«← Мне отчего-то больно, неловко, жжжет меня, – прошептал Обломов, не глядя на нее.

Она молчала, сорвала ветку сирени и нюхала ее, закрыв лицо и нос.

– Понюхайте, как хорошо пахнет! – сказала она и закрыла нос и ему.

– А вот ландыши! Постойте, я нарву, – говорил он, нагибаясь к траве, – те лучше пахнут: полями, рощей; природы больше. А сирень все около домов растет, ветки так и лезут в окна, запах приторный. Вон еще роса на ландышах не высохла.

Он поднес ей несколько ландышей.

– А резеду вы любите? – спросила она.

– Нет: сильно очень пахнет; ни резеды, ни роз не люблю. Да я вообще не очень люблю цветов; в поле еще так, а в комнате – сколько возни с ними... сор...» [96, т.4, с.208].

Здесь ветка сирени и ее запах становятся «Галеотом» влюбленной пары, заменяя первый поцелуй: Ольга закрывает себе «лицо и нос» (плеоназм), а затем эту же ветку прижимает к лицу Обломова. Этот контакт нарушается ольфакторным диалогом – какой запах нравится героям. Обломов здесь поясняет, что его прельщают простые запахи полей, рощ, а яркие запахи садовых цветов раздражают (как и цветы в вазах). Запах сирени он называет «приторным», и с этой точки зрения сам выбор символа их любви («ветка сирени») уже оказывается неоднозначным. Ольга «лезет» в жизнь Обломова, как ветки сирени «лезут в окна». В их отношениях (при всей их глубине и «рафинированности») нет столь желанной Обломову простоты, естественности, спонтанности («полей и рощ»).

Развитие темы запаха сирени «притупляет» эту двойственность, размыкает ее: *«Он старался заглянуть ей в лицо, узнать, что она; но она нюхала ландыши и сирени и не знала сама, что она... что ей сказать, что сделать. «Ради бога, не подумайте, чтоб я хотел... Я сам через минуту бог знает, что дал бы, чтоб воротить неосторожное слово...» Она шла, потупя голову и нюхая цветы»* [96, т.4, с.209].

Ветка сирени превращается для Обломова и Ольги в знак их любви, это уже не запах буквально, а знак запаха: *«Пока между нами любовь появилась в виде легкого, улыбающегося видения, пока она звучала в Casta diva, носилась в запахе сиреневой ветки, в невысказанном участии, в стыдливом взгляде, я не доверял ей, принимая ее за игру воображения и шепот самолюбия»* [96, т.4, с.250].

Наконец, в финале мы обнаруживаем удивительное соседство – на могиле Обломова растет и сирень, и полынь из его сна: *«Что же стало с Обломовым? Где он? Где? – На ближайшем кладбище под скромной урной покоится тело его, между кустов, в затишье. Ветви сирени, посаженные дружеской рукой, дремлют над могилой да безмятежно пахнет полынь. Кажется, сам ангел тишины охраняет сон его»* [96, т.4, с.485]. С ольфакторной точки зрения, здесь доминирует запах горькой полыни – она

пахнет «безмятежно», свободно, а сирень присутствует здесь без запаха, именно как знак («дружбы», не «любви»).

«Цветочная» тема, переключаясь с темой «своего сада», иначе реализована в «Обрыве»: *«Райский взял фуражку и собрался идти в сад. Марфенька вызвалась показать ему все хозяйство: и свой садик, и большой сад, и огород, цветник, беседки... И сад, казалось ему, хорош оттого, что она тут. Марфенька реяла около него, осматривала клумбы, поднимала головку то у того, то у другого цветка.*

– Вот этот розан вчера еще почкой был, а теперь посмотрите, как распустился, – говорила она, с торжеством показывая ему цветок.

– Как ты сама! – сказал он.

– Ну, уж хороша роза!

– Ты лучше ее!

– Понюхайте, как она пахнет!

Он нюхал цветок и шел за ней.

– А вот эти маргаритки надо полить и пионы тоже! – говорила она опять, и уже была в другом углу сада, черпала воду из бочки и с грациозным усилием несла лейку, поливала кусты и зорко осматривала, не надо ли полить другие.

– А в Петербурге еще и сирени не зацвели, – сказал он.

– Ужели? А у нас уж отцвели, теперь акации начинают цвести. Для меня праздник, когда липы зацветут, – какой запах!» [96, т.7, с.175].

Марфенька погружена в мир цветов – для нее это настоящее царство, где она – «и царь, и плотник», она счастлива видеть плоды своего труда, и она не ленится трудиться в своем саду. Для Райского это место – только «рама» Марфеньки, и все его «дежурные» комплименты выглядят жалкими и пошлыми в этом пространстве. Марфенька ждет цветения лип, чтобы насладиться их запахом. Райский не может поддержать эту тему и переводит разговор.

Вообще в «Обрыве» тема цветов, их благоухания оказывается значимой: *«Татьяна Марковна любила видеть открытое место перед глазами, чтоб не походило на трущобу, чтоб было солнышко да пахло цветами»*; *«Послушай, Верочка, какой сон! Слушайте, говорят вам, Николай Андреич, что вы не посидите!.. На дворе будто ночь лунная, светлая, так пахнет цветами, птицы поют...»* [96, т.7, с.59].

Букеты срезанных цветов также становятся значимой художественной деталью: *«Софья не заботится поднять ее; она рассеянно берет цветок из вазы, не замечая, что прочие цветы раскинулись прихотливо и некоторые выпали. Она нюхает цветок и, погруженная в себя, рассеянно ощипывает листья губами и тихо идет, не сознавая почти, что делает, к роялю, садится боком, небрежно, на табурет и одной рукой берет задумчивые аккорды и все думает, думает...»* [96, т.7, с.127].

Букет – месь Райского Вере – превращается в знак любви. Райский, потребовав у садовника сделать померанцевый букет (который делается только для невест – флердоранж), планирует указать Вере на то, что ему известно о ее связи с Марком, это своеобразная издевка: *«Он, как святыню, обеими руками, держал букет померанцевых цветов, глядя на него с наслаждением, а сам все оглядывался через цветник – к темной аллее, а ее все нет! Совсем рассвело. Пошел мелкий дождь, стало грязно. «Не послать ли им два зонтика?» – думал он с безотрадной улыбкой, лаская букет и нюхая его»* [96, т.7, с.626].

В сцене встречи с сестрой утром *«Вера, чувствуя, что не одолеет себя, поспешила взять букет и подала ей.*

– Какой роскошный букет! – сказала Марфенька, тая от восторга и нюхая цветы» [96, т.7, с.633]. Прикалывание бутоньерки померанцевых цветов к платью Марфеньки и разговор сестер разворачиваются в этой атмосфере аромата флердоранжа, задающего тему предчувствия любви, счастья, семейной жизни и открыто контрастирующего с тем, что переживает в этот момент Вера.

Внимание к цветам, их запахам позволяет Гончарову передать идею контраста природы и цивилизации, мира людей и мира простора: *«Взирать на лазурь неба, дышать ароматами цветов, глядеться в водный ток, блуждать по злаку полей... Короче, наслаждаться природою в полном смысле этого слова. За городом воздух чище, цветы ароматней; там грудь колеблется каким-то неведомым восторгом; там небесный свод не огуманен пылью, восходящею тучами от душных городских стен и смрадных улиц; там кровообращение правильнее, мысль свободнее, душа светлее, сердце чище...»* [96, т.1, с.43] («Лихая болеть») В этом фрагменте загородная жизнь и мир города противопоставлены на ольфакторном уровне: аромат цветов и «смраду улиц».

В «Обыкновенной истории» есть похожее противопоставление: *«Тогда Александр опрокидывался на спинку стула и уносился мысленно в место злачно, в место покойно, где нет ни бумаг, ни чернил, ни странных лиц, ни вицмундиров, где царствуют спокойствие, нега и прохлада, где в изящно убранной зале благоухают цветы, раздаются звуки фортепиано, в клетке прыгает попугай, а в саду качают ветвями березы и кусты сирени. И царицей всего этого – она...»* [96, т.1, с.251].

Здесь кроется одна из важнейших в творчестве Гончарова мысль о «затмении настоящего» суею и пустой тратой времени в жизни обычного городского человека, делающего карьеру, наполняющего свое существование ложными тщеславными смыслами: *«Что особенного тогда носится в этом теплом воздухе? Какая тайна пробегает по цветам, деревьям, по траве и веет неизъяснимой негой на душу? Зачем в ней тогда рождаются иные мысли, иные чувства, нежели в шуме, среди людей? А какая обстановка для любви в этом сне природы, в этом сумраке, в безмолвных деревьях, благоухающих цветах и уединении! Как могущественно все настраивало ум к мечтам, сердце к тем редким ощущениям, которые во всегдашней, правильной и строгой жизни кажутся такими бесполезными, неуместными и смешными отступлениями»* [96, т.1, с.261] («Обыкновенная история»).

«Правильная и строгая» жизнь оказывается неправильной и бессмысленной с точки зрения истинных чувств и мыслей, которые родиться могут только «в этом теплом воздухе», среди трав, цветов и садов. Мысль о тонких ощущениях, ведущих к утонченным и точным мыслям, идеям, восходящая к Платону, получает здесь новое развитие. Именно с этих рассуждений начинается роман «Обломов», когда герой, анализируя существование своих собеседников, восклицает мысленно: *«А жить-то, жить-то когда?»* [96, т.4, с.56]. В самой постановке вопросов («Зачем в ней тогда...») мы можем усмотреть авторскую позицию: только мир полей, рощ, лугов соответствует настоящему душевному настрою человека. Только среди благоухания природы может он постичь смысл своего существования.

Именно с этой позицией связана метафорическая часть ольфактория Гончарова. Так, Обломов смотрит на героиню как на чудесный цветок: *«Боже мой, какая она хорошенькая! Бывают же такие на свете! – думал он, глядя на нее почти испуганными глазами. – Эта белизна, эти глаза, где, как в пучине, темно и вместе блестит что-то... душа, должно быть! Улыбку можно читать, как книгу; за улыбкой эти зубы и вся голова... как она нежно покоится на плечах, точно зыблется, как цветок, дышит ароматом»* [96, т.4, с.198] (взгляд Штольца на Ольгу несколько суше и точнее, хотя также включает очарование и восхищение, но не столь поэтизированное: *«Штолец тоже любовался ею бескорыстно, как чудесным созданием, с благоухающею свежестью ума и чувств. Она была в глазах его только прелестный, подающий большие надежды ребенок»* [96, т.4, с.189]).

В «Обыкновенной истории» мы находим развернутый вариант этого взгляда: *«– Один покажет вам, – говорил он, – цветок и заставит наслаждаться его запахом и красотой, а другой укажет только ядовитый сок в его чашечке... тогда для вас пропадут и красота, и благоухание. Он заставит вас сожалеть о том, зачем там этот сок, и вы забудете, что есть и благоухание...»* [96, т.1, с.402]. «Сквозь» эту метафору

мысль Обломова об аромате цветка можно прочитывать как тревожное предчувствие: там, в глубине глаз, таится «что-то» – может быть, душа, а может быть, и «ядовитый сок». Герой пройдет путь от вдыхания аромата и наслаждения красотой до концентрации на этом самом «ядовитом соке», что заставит забыть о «благоухании». Не случайно Обломову приходит в голову такая мысль: *«Хорошо, если б и страсти так кончались, а то после них остаются: дым, смрад, а счастья нет! Воспоминания – один только стыд и рвание волос»* [96, т.4, с.204]. Здесь на смену «благоуханию любви» приходит «смрад воспоминаний». Эти ольфакторные метафоры в развитии и на контрасте позволяют автору передать нюансы отношения героя к событиям.

Вообще «благоухание» у Гончарова нередко маркирует отвлеченные понятия – это, скорее, иллюзия, некоторое «заблуждение души», далекое воспоминание: *«Все теперь заслонилось в его глазах счастьем: контора, тележка отца, замшевые перчатки, замасленные счета – вся деловая жизнь. В его памяти воскресла только благоухающая комната его матери, варьяции Герца, княжеская галерея, голубые глаза, каштановые волосы под пудрой – и все это покрывал какой-то нежный голос Ольги: он в уме слышал ее пение»* [96, т.4, с.422]; *«...что этот коротенький эпизод нашей жизни мне оставит навсегда такое чистое, благоуханное воспоминание, что одного его довольно будет, чтоб не погрузиться в прежний сон души, а вам, не принеся вреда, послужит руководством в будущей, нормальной любви. Прощайте, ангел, улетайте скорее»* [96, т.4, с.252]. («Обломов»).

Под «ароматом» часто понимается обман, иллюзия: *«Стыдно мне было до сих пор скрывать эти цветы, носиться в аромате любви, точно мальчику, искать свиданий, ходить при луне, подслушивать биение девического сердца, ловить трепет ее мечты... Боже! Он покраснел до ушей»* [96, т.4, с.276]; *«Погруженная в забытье, она устремила мысленный взгляд в какую-то тихую, голубую ночь, с кротким сиянием, с теплом и*

ароматом. Грёза счастья распростерла широкие крылья и плыла медленно, как облако в небе, над ее головой...» [96, т.4, с.209]. («Обломов»). Иногда значение иллюзорности, даже фальши эксплицируется: «...граф Милари был у ней раз шесть, всегда при других, пел, слушал ее игру, **и разговор никогда не выходил из пределов обыкновенной учтивости, едва заметного благоухания тонкой и покорной лести**» [96, т.7, с.144] («Обрыв»).

В «Обрыве» мысль об иллюзорности получит еще более явное объяснение: «**И те и правы, у кого нет жала в мозгу, кто близорук, у кого туго обоняние, кто идет, как в тумане, не теряя иллюзий!**» [96, т.7, с.285].

Если логически продолжать ряд – благоухание вовсе не благоуханно. Ощущать «аромат любви» может лишь человек с «тугим обонянием» – Гончаров, как и Герцен, использует выражение «слышать запахи» (можно быть «тугим на ухо», глухим; «туго обоняние» – это значит, «обонятельная глухота», неспособность различать запахи, жизнь в мире ольфакторных иллюзий). С этим связано так же ироничное замечание в «Обыкновенной истории»: «– **Да еще такие мечтатели, как ты: водят носом по ветру, не пахнет ли откуда-нибудь неизменной дружбой да любовью**» [96, т.1, с.220].

Гончаров использует понятие «аромат жизни» («**весь аромат ее жизни – до встречи с Марком, ее спокойствие до рокового вечера**» [96, т.7, с. 680] – «Обрыв»); «аромат души» («**иногда даже с помощью некоторой утраты нравственного аромата души, свежести мысли и волос**» – [96, т.4, с.227] «Обломов»), но во всех случаях мы видим смысловой оттенок «невинность», «незнание», врожденная нравственность, неизменно утрачиваемая со временем (вечная «обыкновенная история»).

Гончаров обращается к ольфакторной поэтике при описании женской красоты. Здесь «запах женщины» предстает в виде особой ауры, некоей общей атмосферы, окутывающей ее и делающей женщину таинственной и особенно желанной. Даже в комическом эпизоде «Обыкновенной истории»

есть указание на значимость этой ауры: *«Он рассматривал то волосы, то колечко; волосы понюхал, а колечко взвесил на руке. Потом взял бумажку со стола, завернул в нее оба знака, сжал все это в компактный комок и – бац в окно»* [96, т.1, с.213]. Герой нюхает прядь волос, пытаясь уловить эту ушедшую в прошлое ауру. В светской повести «Счастливая ошибка» благоухание волос – скорее, романтический штамп: *«Наконец он наклонил несколько голову, хотел коснуться устами пылавшей щеки ее, но она отвернулась, и роскошные, благоуханные кудри осенили лицо молодого человека...»* [96, с.97].

В «Обломове» (помимо уже приведенных выше фрагментов, связанных с ароматом любви) обнаруживаем такое описание этой ауры: *«Тихонько он упивался ее ароматом, но явно иногда приставал к хору циников»* [96, т.4, с.272]. В «Обрыве» этот мотив получает свое дальнейшее развитие: *«Он будто осмелел. От нее веяло на него теплом и нежным запахом каких-то цветов»* [96, т.7, с.197]; *«она стояла или сидела перед ним, чувствовал веющий от нее на него жар и запах каких-то цветов»* [96, т.7, с.227].

Интересно, что в ольфактории Гончарова запах женщины сознательно идеализируется – даже вопреки здравому смыслу: *«Но вот на нем лежит ее перчатка, вывороченная наизнанку, – крошечная и пахнет амброй. Воображение никак не хочет приписать этого запаха французским духам, а непременно ручке, которая носит ее»* [96, т.1, с.83] («Счастливая ошибка»). Здесь аура важнее «прозаических подробностей», и французские духи (реальный источник запаха) вымещаются воображением как ненужная «правда».

Но вообще духи фигурируют в произведениях писателя обычно как ироничная (или крипто-ироничная) деталь. Если в «Обрыве» упоминание об одеколоне является деталью, показывающей психологическое состояние героини (*«она подошла к горке, взяла флакон, налила несколько капель одеколону на руку и задумчиво понюхала, потом оправилась у зеркала и*

вышла в гостиную» [96, т.1, с.36]), то в «Иване Савиче Поджабрине» это комический эпизод: «– Я вот, как живу на свете, не знаю, что такое покупать помаду, духи, булавки, мыло: всё у барыни беру. **Раз она и узнала по запаху: «Ты, говорит, никак моей помадой изволишь мазаться?»** Вот я ей говорю... так и говорю, право, я ведь ей не уступлю... она слово, а я два... «кроме вашей помады нешто и на свете нет!»

– «А где ж ты взяла?» – говорит она. – «Где? Подарили», – **а сама прячусь, чтоб она не разнюхала»** [96, т.1, с.137]. Там же обнаруживаем пространственный ольфакторный фрагмент:

«– Да-с! – сказал он и **вытащил из кармана платок. Запах распространился по всей комнате, так что даже из-за дверей выглянула старуха.**

– **Где вы покупаете духи? Какие славные!** – сказала Анна Павловна, **вдыхая носом запах. – Это блаженство – утопаешь в неге!**

– В английском магазине.

– А что стоят?

– Десять рублей, то есть три целковых по-нынешнему.

– **Стало быть, десять с полтиной?** – примолвила она, – как дороги здесь в мире все удовольствия!

– **Зато прекрепкие: вымоют платок, всё еще пахнет. Позволите прислать на пробу скляночку?»** [96, т.1, с.122-123] («Иван Савич Поджабрин»)

Этот эпизод близок гоголевскому «Ревизору», где жена городничего мечтает об «амбре» в своих столичных апартаментах. Судя по описанию запаха («даже из дверей выглянула старуха») он не столько «славный», сколько чрезмерный (это подтверждает и рассказ героя о «крепости» духов).

Иронично и описание надушенного платка в «Обломове»: «**Вошел молодой человек лет двадцати пяти, блестящий здоровьем, с смеющимися щеками, губами и глазами... Он вынул тончайший батистовый платок, вдохнул ароматы Востока, потом небрежно провел им по лицу, по**

глянцевитой шляпе и обмахнул лакированные сапоги» [96, т.4, с.18].
Использованный здесь прием градации (комическое усиливается благодаря «путешествию» платка сверху вниз: лицо – шляпа в руках – сапоги) низводит «ароматы Востока» до уровня сапожной ваксы, тем самым дезавуируя благоухание.

Способность самих героев реагировать на разные запахи представлена в романах Гончарова достаточно широко. Если женщина благоухает, ее ароматом можно «упиваться», а множество персонажей второго ряда обладают совершенно прозаическим запахом, тем не менее, отмечаемым в тексте: *«одеты так всегда дурно, хуже лакея на вид; иногда еще от них вином пахнет»* [96, т.1, с.361] («Обыкновенная история»); *«От него сильно пахло водкой. «Что вам надо?» – спросил я»* [96, т.2, с.201] («Фрегат «Паллада»»).

Во всех этих примерах запах вина (водки) представляет собой деталь негативного описания. Здесь нет обобщений, подобных герценовским, когда неприятный запах становится обозначением целой страны. Но появляется возможность анализа авторской позиции: утонченного сознания, распознающего эти запахи и страдающего от них. Когда же этот запах ощущают сами любители выпить, он предстает в ином свете – запах вина и спиртного вообще означает праздник, удовольствие, радость: *«– Ах, да! у дядюшки. Много было гостей? Пили шампанское? Я даже отсюда слышу, как пахнет шампанским»* [96, т.1, с.188] («Обыкновенная история»); *«– Что за наливка! какой аромат пошел! Этаким, матушка, у нас и по губернии-то не найдешь! – сказал он с выражением большого удовольствия»* [96, т.1, с.261] («Обыкновенная история»).

«Оскорбление» запахом – особая тема, связанная с изображением людей. Например, в «Обрыве»: *«Петрушка и новый, только что из деревни взятый в лакеи Степка, не умеющий стоять прямо на ногах, одеты были в старые, не по росту каждому, ливрейные фраки, от которых несло затхлостью кладовой»* [96, т.7, с.363]; *«Татьяна Марковна, частью из*

жалости, частью оттого, что от них в комнате было и тесно, и душно, и «пахло севрюгой», как тихонько выразилась она Марфеньке, не выпустила их в сад» [96, т.7, с.364].

Городское пространство крайне неприятно для утонченного повествователя: *«Смотрел на искривленные, бесконечные, идущие между плетнями, переулки, на пустые, без домов, улицы, с громкими надписями: «Московская улица», «Астраханская улица», «Саратовская улица», с базарами, где навалены груды лок, соленой и сушеной рыбы, кадки дегтю и калачи; на зияющие ворота постоялых дворов, с далеко разносящимся запахом навоза, и на бренчащие по улице дрожки. Было за полдень давно... Это не город, а кладбище, как все эти города» [96, т.7, с.182] («Обрыв»).*

Обратим внимание, что, например, в перечне «пахнувших» предметов есть калачи (приятный запах свежей выпечки), но ольфакторную «победу» одерживает запах навоза, по неприятности вполне сочетающийся с запахом дегтя. Указание на то, что это город-«кладбище», оказывается решающим – здесь запах навоза метафорически перетекает в запах тления, разложения.

Тема неприятных запахов развивается и в описаниях интерьеров. Мы видели ряд примеров, где речь шла о благоухании комнат – такие случаи чаще связаны с воспоминаниями, с идеализацией счастливого прошлого, которое уже миновало, либо с мечтами о том, чего нет на самом деле. Реальные запахи помещений зачастую негативны: *«– Дался вам этот Екатерингоф, право! – с досадой отозвался Обломов. – Не сидится вам здесь? Холодно, что ли, в комнате или пахнет нехорошо, что вы так и смотрите вон? – Нет, мне у вас всегда хорошо; я доволен, – сказал Алексеев» [96, т.4, с.33] («Обломов»).* В другом эпизоде этого же романа: *«И куда это они ушли, эти мужики? – думал он и углубился более в художественное рассмотрение этого обстоятельства. – Поди, чай, ночью ушли, по сырости, без хлеба. Где же они уснут? Неужели в лесу? Ведь не сидится же! В избе хоть и скверно пахнет, да тепло, по крайней мере...» [96, т.4, с.95] («Обломов»).* Запах жилого помещения действительно

«подается» как негативный, но, тем не менее, он означает присутствие человека; в противном случае возникает еще более неприятный («метафизически») запах пустоты: *«Заехали потом к старой княгине, жившей в большом темном доме. Там жилым пахло только в одном уголке, где она гнездилась, а другие двадцать комнат походили на покои в старом бабушкином доме»* [96, т.7, с.81]; *«– Пойдемте, братец, отсюда: здесь пустотой пахнет, – сказала Марфенька, – как ей не страшно одной: я бы умерла! А она еще не любит, когда к ней сюда придешь. Бесстрашная такая! Пожалуй, на кладбище одна ночью пойдет»* [96, т.7, с.233] («Обрыв»).

Гончаров не детализирует запахи помещений; ему важнее указать на то, что запах есть, и он неприятен: *«Наконец он решился войти в один из деревянных домиков. На крыльце его обдал такой крепкий запах, что он засовался в затруднении, которую из трех бывших там дверей отворить поскорее»* [96, т.7, с.185] («Обрыв»); *«В комнатах пахло сыростью: видно, в них не часто бывали путешественники. По стенам даже ползали не знакомые нам насекомые, не родные клопы и тараканы, а какие-то длинные жуки со множеством ног»* [96, т.2, с.177]; *«Некуда было деться от запаха; мы не рады были, что зашли. Ноги у нас ползли по влажной, глинистой почве. На нас бросились лаять собаки, а на них бросилась старая китаянка унимать... Но, несмотря на запах, на жалкую бедность, на грязь, нельзя было не заметить ума, порядка, отчетливости, даже в мелочах полевого и деревенского хозяйства»* [96, т.2, с.422].

«В одном из эпизодов «Фрегата...» дается развернутый диалог, в котором обсуждается распространившийся по гостинице запах: *«Так, но знаете ли, что оно подтверждает? что вчера отвратительно пахло серой...»* – *«Что вы: ахти!»* – встrepенувшись, заговорил он и, чтоб скрыть смущение, взял всю яичницу к себе в тарелку. *«А вы слышали этот запах?»* – приставал крикун, обращаясь к полковнику и поглядывая на нас» [96, т.2, с.234] («Фрегат «Паллада»»)). «Слышать запах» – уже привычная формула,

спрашивать об этом – проверять «тугость обоняния». Запах серы здесь вовсе не отсылка к inferнальной теме (мы встречали не раз в литературе 1820–1830-х годов), а лишь бытовая деталь.

Особая часть ольфактория Гончарова – запахи еды, кушаний, приправ. Здесь автор заставляет читателя внимательно принюхиваться и тщательно распознавать запахи. Во «Фрегате «Паллада»» тема запахов еды обусловлена (и это, как мы видели, традиционно в травелогах) стремлением детально передать черты быта и жизни других народов. Здесь «принюхивание» – разновидность вынужденной ориентации в новом, незнакомом пространстве, способ предохранения от опасностей, приближающий путешественника к животному, активизирующий его биологические механизмы. *«Всего более мутил меня запах проклятого растительного масла, употребляемого китайцами в пищу; запах этот преследовал меня с Явы: там я почувал его в первый раз в китайской лавчонке и с той минуты возненавидел. В Сингапуре и в Гонконге он смешивался с запахом чеснока и сандалового дерева и был еще противнее; в Японии я три месяца его не чувствовал, а теперь вот опять! Оглядываюсь, чтоб узнать, откуда пахнет, – и ничего не вижу: на лавке валяется только дождевая кожаная куртка, вероятно хозяйская. Я отворил все шкафчики, поставцы: там чашки, чай – больше ничего нет, а так разит!»* [96, т.2, с.402]; *«Шкипер надел свою дождевую куртку, и – вдруг около него разлился запах противного масла. Ах, если б я прежде знал, что это от куртки!..»* [96, т.2, с.404]; *«Я проснулся потом от сильной духоты и запаху масла. Ах, хоть бы минуту дохнуть свежим воздухом!»* [96, т.2, с.406].

Поиск источника неприятного запаха (с целью устранить его), ощущение дурноты от запаха масла, попытка бегства от этого запаха – все это показывает степень ольфакторной агрессии. Не случайно и в описании иных стран автор фиксирует внимание на этом запахе. С одной стороны, сам рассказчик не раз проявляет собственную «рафинированность», «утонченность» (*«...откажешься ехать на вечер в конец города под*

предлогом «далеко ехать», боишься пропустить урочный час лечь спать; жалуешься, если от супа пахнет дымом, или жаркое перегорело, или вода не блестит, как хрусталь...» [96, т.2, с.8]), с другой – он погружен в новый, чужой мир, где от запахов никуда не спрячешься, остается их распознавать, классифицировать, упорядочивать: «Тут на дверях висела связка каких-то незнакомых мне плодов, с виду похожих на огурцы средней величины. Кожа, как на бобах – на иных зеленая, на других желтая. «Что это такое?» – спросил я. «Бананы», – говорят. «Бананы! тропический плод! Дайте, дайте сюда!». Мне подали всю связку. Я оторвал один и очистил – кожа слезает почти от прикосновения; попробовал – не понравилось мне: пресно, отчасти сладко, но вяло и приторно, вкус мучнистый, похоже немного и на картофель, и на дыню, только не так сладко, как дыня, и без аромата или с своим собственным, каким-то грубоватым букетом. Это скорее овощ, нежели плод, и между плодами он – parveni» [96, т.2, с.92]. Такие описания вполне могли бы быть частью ботанических описаний этих экзотических плодов.

Но неизбежно при описании «чужой» кухни путешественник «сбивается» на критический тон; он пытается быть объективным, но это не очень получается. Особенно ярко это проявляется во фрагментах, связанных с ароматом чая. С одной стороны, рассказчик ожидает отведать в Китае (на родине чая) невероятно ароматных и вкусных чайных напитков, ожидание это оказывается обманутым: *«После обеда подали чай с каким-то оригинальным запахом; гляжу: на дне звездичная головка – какое варварство, и еще в стране чая!.. Здесь есть всякий чай, какой только родится в Китае. Всё дело в слове «хороший». Мы называем «хорошим» нежные, душистые цветочные чаи. Не для всякого носа и языка доступен аромат и букет этого чая: он слишком тонок. Эти чаи называются здесь некое (рекое flower)» [96, т.2, с.410].*

Принцип сравнения с привычной едой помогает рассказчику дать описание простонародной жизни: *«Потом целыми грудями лежат, как у нас*

какой-нибудь картофель, мандарины, род мелких, но очень сладких и пахучих апельсинов» [96, т.2, с.418]. Особенно важен момент столкновения совершенно не сочетаемых запахов: *«По палубе носился запах чеснока, редьки и апельсинов»* [96, т.2, с.446]. Ольфакторная агрессия в чужой стране бывает невыносима: *«Каких соусов нет тут! всё это варится, жарится, печется, кипит, трещит и теплым, пахучим паром разносится повсюду. Напрасно стали бы вы заглушать запах чем-нибудь: ни пачули, ни сами «четыре разбойника» не помогут; особенно два противные запаха преследуют: отвратительного растительного масла, кажется кунжутного, и чесноку»* [96, т.2, с.418].

Подводя итог своему густаторному опыту, путешественник прибегает к иронии: *«Но китайская простонародная кухня обилием блюд, видом, вонью и затейливостью перецеголяла нашу. Чего тут нет? Жаль, что нельзя разглядеть всего: «С души рвет»»* [96, т.2, с.417]. Здесь «вонь» и «затейливость» оказываются рядом, а выражение «с души рвет» недвусмысленно намекает на «перебор» и неприемлемость всех этих разнообразных изысков.

«Обнюхивание еды» и «принюхивание» к запахам кухни упоминается у Гончарова неоднократно. В этом вдыхании «низких» запахов «варева» обычно подчеркивается некоторая комичность: *«Готовится ли его любимое блюдо, она смотрит на кастрюлю, поднимет крышку, понюхает, отведаст, потом схватит кастрюлю сама и держит на огне»* [96, т.4, с.380] («Обломов»); *«Егорка, узнав, что никто ужинать не будет, открыл крышку соусника, понюхал и пальцами вытащил какую-то «штучку» – «попробовать», как объяснил он заставшему его Якову, которого также пригласил отведать»* [96, т.7, с.472] («Обрыв»). Также комично выглядит лечение от угара в «Обломове»: *«Но угар случался частенько. Тогда все валяются вповалку по постелям; слышится оханье, стоны; один обложит голову огурцами и повяжется полотенцем, другой положит клюквы в уши и нюхает хрен, третий в одной рубашке уйдет на*

мороз, четвертый просто валяется без чувств на полу» [96, т.4, с.133]. Весь «пищевой код» этого фрагмента «настроен» на комический тон, и вдыхание острого запаха хрена – «сильный» ольфакторный ход, позволяющий представить «подручное» средство приведения в чувство после угара.

Но когда речь идет об аромате сладостей, пряностей, распространяющемся в помещении, комические ноты смягчаются: *«Она отворила шкаф, откуда пахнуло запахом сластей»* [96, т.7, с.232]; *«Тут и чашки на виду, пахнет корицей, кофе и другими пряностями – словом, хозяйством; камин должен быть очень тепел. Не похоже на трактир, а скорее на укромный домик какой-нибудь бедной тетки, которую вы решились посетить в глуши»* [96, т.2, с.175] («Фрегат «Паллада»). Тем не менее, и здесь есть место юмору: *«– Я нарочно сложил все в один угол, чтоб под рукой было, а ты разбросала все по разным местам? – А чтоб чай не пахнул мылом, – кротко заметила она»* [96, т.4, с.214] (диалог Захара и Анисьи); *«Потом целые полки загромождены были пачками, склянками, коробочками с домашними лекарствами, с травами, примочками, пластырями, спиртами, камфарой, с порошками, с куреньями; тут же было мыло, снадобья для чищенья кружесв, выведения пятен и прочее, и прочее – все, что найдешь в любом доме всякой провинции, у всякой домовитой хозяйки. Когда Агафья Матвеевна внезапно отворит дверь шкафа, исполненного всех этих принадлежностей, то сама не устоит против букета всех наркотических запахов и на первых порах на минуту отвортит лицо в сторону»* [96, т.4, с.470] («Обломов»). Это своеобразное гоголевское «амбре» навыворот – не специальные «отдушки» для помещения, но бытовая деталь – шкафчик «домовитой хозяйки», вовсе не стремящейся создать особый аромат помещения, но случайно, спонтанно его творящей.

Вообще активная позиция воспринимающего сознания важна для Гончарова. Тема «принюхивания» становится значимой: герои постоянно «прислушиваются» к запахам. Это может быть вполне комический эпизод:

«Послушай-ка! не пахнет ли здесь как будто дымом? – Нет-с! – сказал Авдей, поворачивая нос во все стороны, – не пахнет. – Ну как не пахнет? слышишь? – Нет-с, не слышу – не пахнет. – Наладил одно: не пахнет! Если я говорю пахнет, так, стало быть, пахнет. – Не пахнет... – сказал Авдей, нюхнув еще. – Да именно пахнет: это, должно быть, сверху прошло! Узнай-ка поди. Долго ли до пожара? Да нет, стой! я сам узнаю. Он отправился вверх...– Я пришел спросить... У меня, извольте видеть, вдруг запахло дымом... Так столбом и ходит по комнатам. Я думал, не от вас ли...»

Барышня и кухарка подняли носы кверху и стали нюхать во все стороны. С ними для компании нюхал и Иван Савич.

– В самом деле пахнет! – сказала встревоженная барышня, – уж не пожар ли? поди-ка сбегай к верхним жильцам» [96, т.1, с.155] («Иван Савич Поджабрин»). Здесь изображен момент коллективного «принюхивания» к запаху опасности, комичный уже самим этим фактом («нюхать для компании»). Или в «Обрыве»: *«Но с полудня Татьяна Марковна так изменилась, так во всех подозрительно всматривалась, во все вслушивалась, что Райский сравнивал ее с конем, который беспечно жевал свой овес, уходя в него мордой по уши, и вдруг услышал шорох или почуял запах какого-то неизвестного и невидимого врага. Он поднял уши и голову, красиво оборотил ее назад и неподвижно слушает, широко открыв глаза и сильно дохнув ноздрями» [96, т.7, с.644].* Здесь стремление героини разобраться в происходящем уподоблено поведению животного, которое чует опасность. Это ощущение опасности через запах показано как результат естественности, близости к «натуре» и вписанности в природное пространство героев романа. Обратим внимание на то, что в этом сравнении Татьяны Марковны с конем нет ничего обидного для героини (в отличие, например, от подобного сравнения в «Войне и мире», где беременная княгиня Лиза уподоблена старой боевой лошади). Даже физиологическая подробность («сильно дохнув ноздрями») не снижает позитивности этого сравнения.

Иногда принюхивание имеет совершенно бытовую основу. Но в других случаях это действие становится синонимом «вникания в суть»: *«Райский еще «серьезнее» занялся хождением в окрестности, проникал опять в старые здания, глядел, щупал, нюхал камни, читал надписи, но не разобрал и двух страниц данных профессором хроник»* [96, т.7, с.87] («Обрыв»); *«Когда он подрос, отец сажал его с собой на рессорную тележку, давал возжси и велел везти на фабрику, потом в поля, потом в город, к купцам, в присутственные места, потом посмотреть какую-нибудь глину, которую возьмет на палец, понюхает, иногда лизнет, и сыну даст понюхать, и объяснит, какая она, на что годится. Не то так отправятся посмотреть, как добывают поташ или деготь, топят сало»* [96, т.4, с.154] («Обломов»).

Поташ, деготь, сало – остро пахнущие предметы, неприятные с ольфакторной точки зрения. Выбирая весь этот «негативный» ряд, Гончаров подчеркивает небрежность подлинного «работяги», каковым и был отец Штольца. Здесь путешествие в мир «не-ароматов» становится частью социализации и инициации самого Штольца, его приобщения к миру труда, деятельности.

Во «Фрегате...» мы обнаруживаем ольфакторного «оборотня» – повествователь исследует запах камфарного дерева, который ассоциируется с аптекой и болью: *«Мы выехали по свежей утренней прохладе и проезжали по дороге между фермами, как между дачами, по зеленым холмам. Я забыл сказать, что накануне у одной дачи нам указали камфарное дерево. Мы вышли и нарвали себе несколько веток, с листьями и плодами, величиной с крупную горошину, от которых вдруг в экипаж разлился запах, напоминающий зубную боль и подушечки»* [96, т.2, с.187]. Это запах-состояние, где «натуральный» источник запаха не так уж и важен – важнее факт «припоминания» ситуации, связанной с этим запахом («зубная боль»).

Мы можем увидеть тот же прием (сопоставления воздуха дальних стран и родного) в совершенно серьезном, «документальном» ключе: *«На Мадере я чувствовал ту же свежесть и прохладу волжского воздуха,*

который пьешь, как чистойшую ключевую воду, да, сверх того, он будто растворен... мадерой, скажете вы? Нет, тонкими ароматами этой удивительной почвы, питающей северные деревья и цветы рядом с тропическими, на каждом клочке земли в несколько сажен, и не отравляющей воздуха никаким ядовитым дыханием жаркого пояса. В этом состоит особенность и знаменитость острова» [96, т.2, с.94] («Фрегат «Паллада»»).

Отсутствие запахов может рассматриваться как изъян: *«В камине лежало множество сухих цветов, из породы иммортелей, как мне сказали. Они лежат, не изменяясь по многу лет: через десять лет так же сухи, ярки цветом и так же ничем не пахнут, как и несорванные» [96, т.2, с.132]; «Горячо, но можно продержат несколько секунд; брали воду в рот: ни вкуса, ни запаха» [96, т.2, с.220].*

Во всем прозаическом наследии Гончарова редко встречается устойчивый ольфакторный мотив смрада как знака ада: *«Смысл его слов был тот: «Помни, я все сказал тебе вперед, и если ты, после сказанного, протянешь руку ко мне – ты моя: но ты и будешь виновата, а не я...»*

– Это логично! – сказал он почти вслух – и вдруг будто около него поднялся из земли смрад и чад. Он соскочил с плетня на дорогу, не оглядываясь, как тогда...» [96, т.7, с.729] («Обрыв»).

«Будто» поднялся смрад – знак адского преступления героя перед Верой, несомненно, это символический момент, и «смрад» здесь – одновременно негативный и пафосный маркер предчувствий Марка о том обрыве, у которого он стоит, пытаясь себя убедить, что перескочит безопасно через это препятствие.

Наконец, во «Фрегате «Паллада»» находим любопытное размышление о метафорическом значении запахов: *«Надеть ли поэзию, как праздничный кафтан, на современную идею или по-прежнему скитаться с ней в родимых полях и лесах, смотреть на луну, нюхать розы, слушать соловьев или, наконец, идти с нею сюда, под эти жаркие небеса? Научите» [96, т.2, с.101].*

Интересно, что «соловьи и розы» здесь олицетворяют «артистическое направление» поэзии (в противовес гражданской «идее» в творчестве, литературе), и роза оказывается не объектом созерцательного восхищения, но именно обонятельного удовольствия, источником чудесного благоухания, «затмевающего» «современную идею».

Рассмотрение ольфактория Гончарова позволяет нам обнаружить основные фильтры, используемые автором: это, прежде всего, сосредоточение на запахах природы, где «дворянско-усадебные» ароматы цветов занимают большое место; большее, чем у других авторов. «Цветочный» характер обоняемого мира Гончарова контрастирует с миром запахов простых и грубых.

Однако это не столько социальные запахи (как видели мы у Григоровича, «запах нищеты»), сколько запахи крепкого «натурального хозяйства», в конечном счете, другая сторона природного ольфактория. Этот запах может восприниматься как неприятный и как вполне приемлемый. Именно ольфакторные границы формируют отношение к «чужому» – так, все «китайское» помечено именно «тошнотворным» запахом, который окончательно формирует представление обо всей нации. Важная черта ольфактория – активный характер воспринимающего запах субъекта.

Запахи не «плывут», «обволакивают», «разливаются» (хотя и такие случаи мы можем обнаружить), но оказываются некоей субстанцией, требующей извлечения (принюхивания).

Герои Гончарова ведут себя в пространстве запахов «биологически», они готовы к восприятию запахов, ищут запахи, стараются их интерпретировать. Так ольфакторная картина из «фона» становится героем – персонажи романов обмениваются ольфакторными впечатлениями, запах становится темой диалогов и размышлений. Именно с этим связан и «второй уровень» ольфактория – его метафорическое значение.

Запахи становятся символами ауры и характера, а обоняние – характеристикой человека, причем тот, кто имеет развитое и прихотливое

обоняние, и есть скептик, глубокий «реалист», не собирающийся пользоваться розовыми очками. Так запахи превращаются в сигнификат – они означают внятность, простоту, прозу жизни (даже если речь идет о благоухании и других возвышенных ароматах).

Таким образом, мы можем говорить о том, что отношение к запахам может выступать в качестве значимого основания национально-культурной идентичности, определяя естественность обонятельной среды человека, маркируя границу «своего» и «чужого». Смысловое поле ольфакторной картины (как инварианта философско-культурной картины мира) может формироваться в подтексте, а может и быть эксплицитным. В данном случае следует говорить о работе читателя – автор может нанизывать ольфакторные впечатления, чтобы заставить читателя задуматься над ними, открыть для себя спрятанную авторскую мысль, а может прямо предложить ему ольфакторную философию, выражаемую с помощью аллегорий, символов, уподоблений, сравнений. В определенном смысле можно предположить, что сложившийся тематический репертуар запахов может быть успешно рассмотрен с точки зрения определенных доминант, маркирующих «обоняние эпохи».

3.2. Нравственное зловоние: Достоевский

В представлении исследователей пространство текстов Ф. М. Достоевского маркировано в основном отрицательными запахами [135, с.164] распивочных, дворов и лестниц – эти запахи впечатывается в память, потому что составляют основу лейтмотива. Как пишет о «Преступлении и наказании» Х. Риндисбахер, автор монографии, посвященной запахам в художественной литературе, «упоминания о жаре, вони и духоте подобны колоннам, поставленным на одинаковом расстоянии в тексте, которые никогда не дают забыть эту атмосферу» [485, p.128].

Внимание достоевсковедов неизменно привлекает вопрос о «тлетворном духе» в романе «Братья Карамазовы». В письме Достоевского к Н. А. Любимову от 16 сентября 1879 г. он поясняет этот эпизод романа так: «Подобный переполох, какой изображен у меня в монастыре, был раз на Афоне и рассказан вкратце и с трогательною наивностью в „Странствовании инока Парфения“» [113, т. 30, с. 63-64]. В работе А. А. Михайловой (2011) приводится обобщающий анализ всего проблемно-дискуссионного поля осмысления концепта «тлетворный дух» в творчестве Достоевского, в связи с чем нам представляется избыточной дополнительная конкретизация данных положений, способная привести лишь к воспроизведению указанных работ [275].

Однако нам важно указать на то, что полный свод ольфакторных фрагментов в произведениях Достоевского позволяет увидеть большую мозаичность и сложность ольфактория его художественного мира (Приложение №2, таблица №2.6). И то же время отметим, что ольфакторная плотность в этом художественном мире не столь велика – 0,63.

Здесь есть место и благоуханию садов, и природным запахам, какие можно встретить и у других авторов. Редкие случаи благоухания садов находим в романе «Униженные и оскорбленные»: *«Дверь на балкон отворялась. Зеленый садик, освещенный заходящим солнцем, был весь на виду. Из него пахло свежей зеленью и только что распустившеюся сиренью. Нелли сидела в своем кресле, ласково на всех нас поглядывала и прислушивалась к нашему разговору»* [114, т.4, с.323]. «Свежая зелень» и сирень – устойчивые элементы традиционного усадебного ольфактория, их вполне можно считать «обязательным минимумом» маркирования пространства сада в усадьбе. Для самого сюжета они становятся именно «рэперами» («колоннами», по словам Риндисбахера), задача которых – указывать на пространство подобно декорации происходящего. Больше усадебных запахов мы ни в одном произведении не встретим – для событий, которые разворачиваются там, ольфакторий не важен, сознание

повествователя (автора) «пропускает» эти обстоятельства, они не оказывают воздействия на героев.

Но природные запахи в более широком смысле мы встречаем нередко, и каждый раз в тех фрагментах, где «включаются» ольфакторные впечатления, создается дополнительная тревожность. Такова ольфакторная «идиллия» в «Маленьком герое»: *«Косари ушли уже далеко: их едва было видно с нашего берега. За ними неотвязчиво ползли бесконечные борозды скошенной травы, и изредка чуть шевелившийся ветерок веял на нас ее благовонной испариной. Кругом стоял неумолкаемый концерт тех, которые «не жнут и не сеют», а своевольны, как воздух, рассеаемый их резвыми крыльями. Казалось, что в это мгновение каждый цветок, последняя былинка, курясь жертвенным ароматом, говорила создавшему ее: «Отец! я блаженна и счастлива!..»»* [114, т.2, с.387]. И «благовонная испарина», и «курение» «жертвенным ароматом» – восходят к романтической традиции, эксплицируют стилистически-возвышенные обозначения ольфакторных впечатлений, задача которых, как кажется, подчеркнуть прекрасность пространства, где разворачивается действие. Однако в слове «испарина» (напоминающем болезненное состояние человека) и тем более в «жертвенном аромате» реализуется тема смерти, она создает напряжение между «казалось» и «оказалось». Запах так прекрасен потому, что это запах умирающей (скошенной) травы, и автор неустанно подчеркивает это обстоятельство.

Запахи цветов в «Маленьком герое» представляется еще более неоднозначными. Каждый раз, когда герой ощущает запах, речь идет о цветах, сорванных для букета или уже стоящих в букетах: *«...я случайно набрел на целое семейство анютиных глазок, вблизи которых, на мое счастье, ароматный фиалковый запах обличал в сочной, густой траве притаившийся цветок, еще весь обсыпанный блестящими каплями росы. Букет был готов»* [114, т.2, с.388]. Это равнозначно тому, что цветок был сорван, вырван из этой идиллии в «искусственно» созданное «временное»

пристанище умирающих ароматов, предназначенных для убажания красавицы. Сам герой чувствителен к ароматам природы: *«Я пробирался туда, где гуще зелень, где смолистее запах деревьев и куда веселее заглядывал солнечный луч, радуясь, что удалось там и сям пронизать мгlistую густоту листьев. Было прекрасное утро»*. Но тем не менее ароматы «мертвого» природного мира вытесняют живые запахи: *«То верховая езда по окрестностям, целыми партиями, то прогулки в бор или по реке; пикники, обеды в поле; ужины на большой террасе дома, обставленной тремя рядами драгоценных цветов, заливавших ароматами свежий ночной воздух, при блестящем освещении, от которого наши дамы, и без того почти все до одной хорошенькие, казались еще прелестнее»* [114, т.2, с.357].

В этих особенностях ольфакторных фрагментов «Маленького героя» [115, т.2, с.123-126] можно усмотреть и особенности ольфактория Достоевского в целом. Прекрасные запахи природы, цветов, всякое благоухание здесь отнесены к сфере умирания – либо к сфере воспоминаний о навсегда утраченном прошлом, либо к сюжетным поворотам, предвещающим трагедию, утрату, либо непосредственно к сюжетам смерти. Так, например, тревожность можно усмотреть в, казалось бы, совершенно позитивном пейзаже «Сна смешного человека»: *«Высокие, прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета, а бесчисленные листочки их, я убежден в том, приветствовали меня тихим, ласковым своим шумом и как бы выговаривали какие-то слова любви. Мурава горела яркими ароматными цветами. Птички стадами перелетали в воздухе...»* [114, т.14, с.129]. В диалоге героев романа «Подросток» усматриваются ноты ностальгии: *«Но ничего нет прелестнее, Татьяна Павловна, как иногда невзначай, между детских воспоминаний, вообразить себя мгновениями в лесу, в кустарнике, когда сам рвешь орехи... Дни уже почти осенние, но ясные, иногда так свежо, затаишься в глуши, забредешь в лес, пахнет листьями... Я вижу что-то симпатическое в вашем взгляде, Аркадий*

*Макарович? – Первые годы детства моего прошли тоже в деревне» [114, т.8, с.239]. «Благоуханные» дни наступают под Пасху перед самой смертью брата Зосимы. О прекрасных ароматах рассуждают герои «Бедных людей», находясь в то же время в беспросветном смраде своего убогого существования: **«Встал я сегодня таким ясным соколом – любо-весело! Что это какое утро сегодня хорошее, маточка! У нас растворили окошко; солнышко светит, птички чирикают, воздух дышит весенними ароматами, и вся природа оживает»** – ну, и остальное там всё было тоже соответственное; всё в порядке, по-весеннему» [114, т.1, с.32]; **«И право, я сейчас же по письму угадала, что у вас что-нибудь да не так – и рай, и весна, и благоухания летают, и птички чирикают. Что это, я думаю, уж нет ли тут и стихов? Ведь, право, одних стихов и недостает в письме вашем, Макар Алексеевич!»**; **«...Что солнышко проглянуло да небо полазоревело! от этого, что ли? Да и что за ароматы такие...»** [114, т.1, с.37].*

Указание «Воздух «лавром и лимоном пахнет»» в легенде о Великом инквизиторе тоже проникнуто тревогой. Эта пушкинская цитата представляет собой указание на особое, экзотически-чудесное пространство, она встречалась у разных авторов. Но в контексте истории Ивана она оказывается в напряженном конфликте с происходящим: **«Проходит день, настает темная, горячая и «бездыханная» севильская ночь. Воздух «лавром и лимоном пахнет». Среди глубокого мрака вдруг отворяется железная дверь тюрьмы, и сам старик великий инквизитор со светильником в руке медленно входит в тюрьму»** [114, т.9, с.281] («Братья Карамазовы»).

Но особенно страшно выглядит большой «природный» ольфакторный фрагмент в «Преступлении и наказании», где вообще природе нет места, все заполнено пылью городского «обиталища». Это фрагмент сна-бреда Свидригайлова: **«Он особенно заметил в банках с водой, на окнах, букеты белых и нежных нарцисов, склоняющихся на своих ярко-зеленых, тучных и длинных стеблях с сильным ароматным запахом. Ему даже отойти от**

них не хотелось, но он поднялся по лестнице и вошел в большую, высокую залу, и опять и тут везде, у окон, около растворенных дверей на террасу, на самой террасе, везде были цветы. **Полы были усыпаны свежеею накошенной душистою травой, окна были отворены, свежий, легкий, прохладный воздух проникал в комнату, птички чирикали под окнами, а посреди залы, на покрытых белыми атласными пеленами столах, стоял гроб**» [114, т.5, с.480]. Здесь контраст достигает своего апогея, а умирающая (скошенная) трава и умирающие же (срезанные) цветы в банках с водой предвещают смерть в ее самом страшном обликии – смерть невинной девушки (символ смерти жизни вообще, философское понимание смерти как безнадежности существования, что особенно значимо в напряженных нравственных плутаниях Свидригайлова).

«Ароматический воздух» в «Неточке Незвановой» также представлен совершенно негативно: *«Как будто море света хлынуло на меня, и глаза мои, привыкшие к темноте, были в первое мгновение ослеплены до боли. Ароматический воздух, как горячий ветер, пахнул мне в лицо. Бездна людей ходили взад и вперед; казалось, все с радостными, веселыми лицами»* [114, т.2, с. 269]. Свет здесь причиняет боль, а ароматы обжигают (что тоже равнозначно неприятным ощущениям).

Так, мы видим, что природные ароматы в творчестве Достоевского – при их объективной позитивности, приятности, «благоуханности» – оказываются знаками тревожного и печального развития событий: *«– А то как же? Небось таскать с собой станет такое сокровище? Да на что она ему? оберет ее да и посадит где-нибудь под куст, на дороге – и был таков, а она и сиди себе под кустом да нюхай цветочки!»* [114, т.3, с.145] («Село Степанчиково и его обитатели»). Привычные элементы усадебного пространства оказываются неприятными: *«...сказать сей горе, чтобы не то чтобы в море (потому что до моря отсюда далеко-с), но даже хоть в речку нашу вонючую съехала, вот что у нас за садом»* [114, т.9, с.148] («Братья Карамазовы»).

Эти примеры показывают, что позитивная ольфакторная картина складывается в детстве, то есть в большинстве случаев относится к «прошлому». Настоящее, напротив, помечено негативными запахами. Так пространственные характеристики оказываются связаны с категорией времени. «Приятный» запах есть где-то в ином «измерении». В «Униженных и оскорбленных» герой отмечает *«приблизалась весна; так бы и ожил, кажется, думал я, вырвавшись из этой скорлупы на свет божий, дохнув запахом свежих полей и лесов: а я так давно не видал их!..»* [114, т.4, с.51].

Однако вся эта конструкция выражена сослагательно, предполагает не абсолютность, а условность достижения цели. Герою «грезится» мир «покоя» (свежий воздух), но выход в это «благословенное пространство» закрыт.

В пейзажных описаниях у Достоевского наблюдаются случаи «аносмии» – отсутствия обонятельных реакций. Источать запах может бесчисленное количество предметов, однако лишь немногие запахи нужны автору для реализации его художественных задач.

Использование минус-приёма строится на отрицании известной доминанты: *«тут не было ни духоты, ни вони, ни распивочных»* [114, т.5, с.51] однако, «что было» автор не уточняет, это не важно. Раскольников, оказавшись на островах, особенно пристально рассматривает цветы, но об их запахе ничего не сообщается. Та же ситуация прослеживается в рассказе Нелли о цветах для матушки, в огромном пассаже с описанием различных цветов не приводится ни одно упоминание запаха: *«и белые цветы большие были, и нарциссы были, а я их больше всех цветов люблю, и розы были, такие славные розы, и много-много было цветов. Мы их все развесили в гирляндах и в горшках расставили»* [114, т.4, с.431].

Отсутствуют одоризмы и в пейзажных описаниях, связанных со Свидригайловым (кроме его бреда о девочке-самоубийце). Множество пейзажей в «Братьях Карамазовых», «Бесах» внеольфакторны. Создается впечатление, что Достоевский не замечает позитивные запахи, сводит их к минимуму. Он кодифицирует запахи-раздражители, резко и однозначно

отмечающие «грязное и агрессивное пространство».

Запахи оказываются специфическими ориентирами в пространстве художественного мира Достоевского. Они не только указывают на определенные элементы пространства, но и граничат друг с другом, соприкасаются и наслаиваются один на другой. Духота улицы многократно усиливается в духоте помещений, вонь из распивочных продолжается в вони на лестницах и отвратительном запахе кухни. Пейзаж не составляет по отношению к этому миру контраста, поскольку его положительная ольфакторность либо связана с темой смерти, либо отнесена в прошлое, либо перенесена в мир мечты.

Психология восприятия запахов построена по принципу не «ориентир по запаху», а «бегство от запаха», но бегство оказывается невозможным. Остается одно – «пропахнуть» и «привыкнуть», как убеждает Макар Девушкин.

Такой же напряженный ольфакторий наблюдаем мы и в изображении города. Здесь можно было бы говорить об ограничении пространства города следующими точками: распивочные, вонючие дворы, сточная вода каналов. Но следует упомянуть о той общей атмосфере, которую не «привяжешь» к конкретному месту, она существует всегда априори, и, примешиваясь ко всем остальным запахам, искажает их или добавляет специфические доминанты: *«На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу, – всё это разом неприятно потрясло и без того уже расстроенные нервы юноши. Нестерпимая же вонь из распивочных, которых в этой части города особенное множество, и пьяные, поминутно попадавшие, несмотря на буднее время, довершили отвратительный и грустный колорит картины»* [114, т.5, с.6]; *«С жадностью дохнул он этого вонючего, пыльного, зараженного городом воздуха»* [114, т.5, с.120]; *«...как-то особенно душно было в воздухе...пахло известью, пылью, стоячею водой»* [114, т.5, с.212].

Достоевский неустанно подчеркивает этот общий невыносимый «дух» города: *«На улице опять жара стояла невыносимая; хоть бы капля дождя во все эти дни. Опять пыль, кирпич и известка, **опять вонь из лавочек и распивочных, опять поминутно пьяные, чухонцы-разносчики и полуразвалившиеся извозчики**»* [114, т.5, с.91]; *«Около харчевен в нижних этажах, на грязных и вонючих дворах домов Сенной площади, а наиболее у распивочных, толпилось много разного и всякого сорта промышленников и лохмотников»* [114, т.5, с.61].

Редко, но сквозь этот непригодный для существования ольфакторий «просвечивает» собственно воздух, которым все же можно дышать: *«Было часов восемь, солнце заходило. Духота стояла прежняя; но с жадностьюдохнул он этого вонючего, пыльного, зараженного городом воздуха»* [114, т.5, с.148] («Преступление и наказание»); *«Сердце усиленно и веско билось – я слышал каждый удар. И все так мне было мило, все так легко. Проходя мимо гауптвахты на Сенной, мне ужасно захотелось подойти к часовому и поцеловаться с ним. **Была оттепель, площадь почернела и запахла, но мне очень нравилась и площадь**»* [114, т.8, с.577] («Подросток»).

В последнем примере не уточняется, как именно запахла площадь, но это очевидно – указание на страшную вонь Сенной площади встречается у Достоевского неоднократно.

Мир запахов города – это удивительно замкнутый мир, другие запахи, кроме вышеперечисленных, туда не проникают. Запах города можно назвать определяющим для всего пространственного мира Достоевского. Не случайно Свидригайлов, вернувшийся в Петербург после семилетнего отсутствия, воспринимает город как единое ольфакторное поле – запах клоак: *«Народ пьянствует, молодежь образованная от бездействия перегорает ... а все остальное развратничает. **Так пахнул на меня этот город с первых часов знакомым запахом**»* [114, т.5, с.370]. При этом сам этот отвратительный запах перерастает в нравственную «грязнотцу»: *«Попал я на один танцевальный так называемый вечер – клоак страшный (а я люблю*

клоаки именно с грязнотцой), ну, разумеется, канкан, каких нету и каких в мое время и не было» [114, т.5, с.455-456].

Не только Петербург наделяется негативной ольфакторной аурой; то же можно обнаружить и в провинциальных городах – местах действия других произведений Достоевского. Например, Скотопригоньевск маркирован так: *«Переулок же выходил на мостки через нашу вонючую и длинную лужу, которую у нас принято называть иногда речкой»* [114, т.8, с.370].

В «Преступлении и наказании» находим фрагмент, позволяющий судить о «тотальной» зловонной безвоздушности городского пространства вообще: *«Тут заинтересовало его вдруг: почему именно, во всех больших городах, человек не то что по одной необходимости, но как-то особенно склонен жить и селиться именно в таких частях города, где нет ни садов, ни фонтанов, где грязь и вонь, и всякая гадость»* [114, т.5, с.73] («Преступление и наказание»). Даже беседка, казалось бы, обеспечивающая близость природе, имеет неприятную ольфакторную характеристику: *«Но все уже истлело, пол сгнил, все половицы шатались, от дерева пахло сыростью»* [114, т.9, с.118] («Братья Карамазовы»).

Логично, что если в городе нечем дышать, то внутри домов и квартир можно задохнуться, причем герои не пытаются спастись за закрытыми дверями от городской «чумы»: *«В комнате было душно, но окна она не отворила; с лестницы несло вонью, но дверь на лестницу была не затворена; из внутренних помещений, сквозь непритворенную дверь, неслись волны табачного дыма»* [114, т.5, с.22].

Определяющим по отношению к запаху выступает слово «душно», таким образом вводится символика «воздуха» [175, с.66], о чем в литературоведении было немало сказано. Внутренние помещения в ольфакторном плане можно разделить на лестницы и сами комнаты. Переходное пространство лестницы, пропитанное запахами, подтверждает мысль о «нечистоте» обоих «внешних» по отношению к лестнице

пространств – комнаты и улицы: *«лоханки стоят со всякою нечистью, с грязью, с сором, с яичною скорлупою да с рыбьими пузырями; запах дурной»* [114, т.1, с.41] («Бедные люди»); *«из дурного дома... Грязь такая была кругом... скорлупа, сор... пахло... мерзко было»* [114, т.4, с.518] («Записки из подполья»); *«Опять тот же сор, те же скорлупы на винтообразной лестнице, опять двери квартир отворены настежь, опять те же кухни, из которых несет чад и вонь. Раскольников с тех пор здесь не был»* [114, т.5, с.499] («Преступление и наказание»).

Комната – это место «конечного бегства», «дом», откуда идти уже некуда, где человек должен обрести подобие комфорта. Это подобие достигается за счет привычки к дурному запаху: *«Я уже описывал вам расположение комнат; оно, нечего сказать, удобно, это правда, но как-то в них душно, то есть не то чтобы оно пахло дурно, а так, если можно выразиться, немного гнилой остро-усласенный запах какой-то. На первый раз впечатление невыгодное, но это все ничего; стоит только минуты две побыть у нас, так пройдет, и не почувствуешь, как все пройдет, потому что и сам как-то дурно пропахнешь, и платье пропахнет, и руки пропахнут, и все пропахнет, – ну, и привыкнешь»* [114, т.1, с.22] («Бедные люди»).

Духота комнат сочетается с уточнениями запахов: *«В комнате было душно, свечка горела тускло, на дворе шумел ветер, где-то в углу скребла мышь, да и во всей комнате будто пахло мышами и чем-то кожаным»* [114, т.5, с.478] («Преступление и наказание»). Мыши и «что-то кожаное» в сочетании с отсутствием свежего воздуха, а также визуальной картиной тусклого пламени свечи, аудиальным указанием на противные звуки скребущейся в углу мыши и ненавидимый героем шум деревьев в ночном дождливом пространстве создают общую безотрадную атмосферу, предвещающую решение Свидригайлова.

Помещения, избираемые людьми для повседневного обитания, больше напоминают «ольфакторные гробы»: *«Весь свадебный день и весь вечер*

старик ругался скверными словами и пьянствовал. Вся семья по случаю свадьбы приютилась в задних комнатах и стеснилась там до смрада» [114, т.4, с.378] («Скверный анекдот»).

«Стеснилась до смрада» – это выражение крайней степени неудобства, невозможности существования, в этой фразе усматривается какой-то намек на превращение комнаты в нужник, «зловонную конуру» из речи Ивана: *«Не стоит она слезинки хотя бы одного только того замученного ребенка, который бил себя кулачком в грудь и молился в зловонной конуре своей неискупленными слезками своими к «боженьке»!»* [114, т.9, с.275] («Братья Карамазовы»).

О таком же грязном пространстве говорит и Лужин, прагматически указывая на дешевизну таких комнат: *«Скверность ужаснейшая: грязь, вонь, да и подозрительное место; штуки случались; да и черт знает кто не живет!.. Я и сам-то заходил по скандальному случаю. Дешево, впрочем»* [114, т.5, с.140] («Преступление и наказание»).

Даже в эпизоде, где герой, казалось бы, расхваливает свое жилище, мы чувствуем негативный подтекст: *«– Увы, мне нет развития! Все погубил! Верите ли, Николай Всеволодович, здесь впервые очнулся от постыдных пристрастий – ни рюмки, ни капли! Имею угол и шесть дней ощущаю благоденствие совести. Даже стены пахнут смолой, напоминая природу. А что я был, чем я был?»* [114, т.7, с.249] («Бесы»). Угол, пахнущий смолой, – несомненно, указание на крайнюю бедность места обитания (необструганные доски), а не на «близость к природе».

Замечание Канта о том, что «запах пищи есть ее предвкушение, а запах любимых блюд очень привлекает голодного, в то время как сытого он отвращает от них» [161, с.187] меньше всего подходит к героям Достоевского. «Сытые» герои (Федор Павлович Карамазов, Версилов и сам Аркадий) не переносят запах приготовления пищи: *«...хотя кухня была и в доме; не любил он кухонного запаха, и кушанье приносили через двор зимой и летом»* [114, т.9, с.105] («Братья Карамазовы»); *«...кухарка Лукерья,*

и когда стряпала, то чадила пригорелым маслом на всю квартиру немилосердно. Бывали минуты, когда Версиков громко проклинал свою жизнь и участь из-за этого кухонного чада, и в этом одном я ему вполне сочувствовал; я тоже ненавижу эти запахи, хотя они и не проникали ко мне» [114, т.8, с.232] («Подросток»).

Единственный, пожалуй, случай во всем художественном творчестве Достоевского, когда запах пищи доставляет герою удовольствие, описан в «Бесах»: *«Он поднял, голову, и сладостный запах горячих блинов, над которыми старалась у печки хозяйка, защекотал его обоняние. Улыбаясь ребячьей улыбкой, он потянулся к хозяйке и вдруг залепетал:– Это что ж? Это блины?»* [114, т.7, с.485]. Но и здесь, надо сказать, позитивного нет – это «Последнее странствование Степана Трофимовича», почти возвращение в детство, и радость от запаха блинов – его последняя радость в жизни.

В других случаях кухня и пища явно негативны, касается это пищи домашней или «общепита»: *«– Да тут свежие устрицы, видишь, написано. Тут так скверно пахнет...»* [114, т.8, с.569]; *«Ах, как скверно пахнет, сыром пахнет! экая гадость...»* [114, т.8, с.355]; *«Кухня у нас большая, обширная, светлая, правда, по утрам чадно немного, когда рыбу или говядину жарят... в кухне у нас на веревках всегда белье висит старое; а так как моя комната недалеко, то есть почти примыкает к кухне, то запах от белья меня беспокоит немного»* [114, т.1, с.22-23]; *«Стояли крошеные огурцы, черные сухари и резанная кусочками рыба; все это очень дурно пахло. Было душно, так что было даже нестерпимо сидеть, и все до того было пропитано винным запахом, что, кажется, от одного этого воздуха можно было в пять минут сделаться пьяным»* [114, т.5, с.12].

Вообще «ароматы» публичных мест неприятны. Если в «Преступлении и наказании» указано напрямую только на запах сигар, то описание остального предметного ряда создает ощущение общей спертости воздуха и его крайней негативности: *«...запах сигар в какой-то подвальной табачной*

лавочке, распивочная, черная лестница, совсем темная, вся залитая помоями и засыпанная яичными скорлупами, а откуда-то доносится воскресный звон колоколов...» [114, т.5, с.258].

Особенно следует сказать о запахах человеческого тела и о запахе человека у Достоевского. В общих чертах запах этот негативен: *«Александр Александрович превосходнейшей души человек, а Настасья, говорит, Петровна, это исчадие ада. Ну, отвечаю, это как кто кого обожает, а ты и мала куча да вонюча. – А тебя, говорит, надо в повиновении держать. – Ах ты, черная ты, говорю ей, шпага, ну и кого ты учить пришла? – Я, говорит она, воздух чистый впускаю, а ты нечистый. Ну и все-то так! А и что им мой воздух дался? От мертвых и того хуже пахнет. Я, говорю, воздуху вашего не порчу, а башмаки закажу и уйду» [114, т.9, с.227] («Братья Карамазовы»).*

Весь этот ольфакторно-метафорический диалог позволяет увидеть главный принцип изображения запаха человека – постоянного соотношения запаха живого с запахом мертвого. Когда критерием становится трупный запах, все, что может «произвести» человек живой, оказывается выносимым. Но сам факт применения такого «критерия» показателен.

Особенно ярко ольфакторная метафора смерти представлена в «Братьях Карамазовых». Здесь само обстоятельство смерти старца Зосимы – его тело «провоняло» – становится центром не столько сюжетных, сколько философских, экзистенциальных размышлений и споров. Для героев это событие – повод к шуткам: *«У него горе. Чину не дали, – пробасил Ракитин. – Какого чину? – Старец его пропах. – Как пропах? Вздор ты какой-нибудь мелешь, скверность какую-нибудь хочешь сказать» «– Да неужель ты только оттого, что твой старик провонял? Да неужели же ты верил серьезно, что он чудеса отмачивать начнет?» [114, т.9, с.290] («Братья Карамазовы»).*

Явная переключка с легендой о Великом Инквизиторе не раз подчеркивалась литературоведами – ожидание чуда уже есть проявление

несвободы, «стадности», неспособности подняться на тот уровень самосознания, к которому – если можно так выразиться – призывал Христос: *«...ожидание тления и тлетворного духа от тела такого почившего есть сущая нелепость, достойна даже сожаления»* [114, т.9, с.368].

Но с другой стороны, сама древнерусская традиция указывать на благоухание от тел святых (рассмотрена нами подробно на материале древнерусской литературы) оказывается у Достоевского предметом философской рефлексии: *«А некие так даже вспоминали действительно, что от телес их осязалось явственно благоухание»*; *«Враги же старчества, яко новшества, гордо подняли голову. «От покойного старца Варсонофия не только духу не было, но точилось благоухание», злорадно напоминали они»*. Все это оказывается основой грозных нападок отца Ферапонта: *«– Поганесль, а не свят. В кресла не сяду и не восхоищу себе аки идолу поклонения! – загремел отец Ферапонт. – Ныне людие веру святую губят. Покойник, святой-то ваш, – обернулся он к толпе, указывая перстом на гроб, – чертей отвергал. Пурганцу от чертей давал. Вот они и развелись у вас как пауки по углам. А днесь и сам провонял. В сем указание господне великое видим»* [114, т.9, с.374] («Братья Карамазовы»). Это «вещественное» доказательство не-святости (дурной запах тления) становится главным аргументом отца Ферапонта – и одновременно продолжением темы «чуда». Задача Достоевского здесь – создать тяжелое испытание герою, выходом из которого должно быть просветление и понимание того, что сокрыто от обывательского взгляда: благоухание мощей есть лишь «уловка» для слабого и по сути своей глубоко неверующего сознания. Вера выше и глубже любых таких «уловок».

Еще один ольфакторный узел – всевозможные духи и «отдушки», упоминаемые в текстах Достоевского, они создают картину, близкую к карикатуре, насмешке. Однако в «Петербургских сновидениях в стихах и в прозе» духи упоминаются в позитивном контексте: *«Прибавлю только, что если б все были – ну хоть только богаты, то было бы крайне однообразно, к*

тому же бедность развивает человека, учит его иногда добродетели... не правда ли? **Если б на свете везде пахло духами, то мы бы и не ценили запаха духов**» [114, т.3, с.495]. Тем не менее, это, по-видимому, единственный случай такого позитивного упоминания. В остальных случаях духи представляют собой неуклюжие попытки «улучшить» обычную «вонь»: **«Рубашку голландскую на меня напялили, запонки натыкали, туфли, халат китайский, волосы расчесала мне сама и распомадила: бергамот-с; духами какими-то попрыскать хотела: крем-брюле, да уж тут я не вытерпел, восстал, супружескую власть показал... – Вовсе не бергамот, а самая лучшая французская помада, из фарфоровой расписной баночки! – подхватила, вся вспыхнув, Александра Семеновна»** [114, т.4, с.202] («Униженные и оскорбленные»). Когда в тексте упоминаются духи, то обязательно присутствует какой-нибудь элемент, выставляющий «отдушки» в нелепом виде: **«Пришел я домой, – как в чаду хожу! в кармане только один целковый рубль оставался, а до жалованья еще добрых дней десять. Так как бы вы думали, маточка? На другой день, прежде чем на службу идти, завернул я к парфюмеру-французу, купил у него духов каких-то да мыла благовонного на весь капитал – уж и сам не знаю, зачем я тогда купил всего этого? Да и не обедал дома, а всё мимо ее окон ходил»** [114, т.1, с.88] («Бедные люди»). Здесь покупка духов («каких-то») и мыла (хоть бы и «благовонного») выставлена в пренебрежительно-сентиментальном виде. Герой сам осознает нелепость, глупость своего поступка. В «Романе в девяти письмах» духи – источник головной боли: **«...заклучил (злодей!) о необыкновенной страсти моей к танцевальным собраниям и, подхватив меня под руку, хотел было уже насильно тащить в танцкласс, говоря, что в Соединенном обществе тесно ему, развернуться негде молодецкой душе и что от пачули с резедою у него голова разболелась»** [114, т.1, с.295] («Роман в девяти письмах»). Так искусственные средства создания особого аромата «исключаются» из позитивных эпизодов и однозначно оказываются в числе негативных ольфакторных фрагментов.

У Достоевского мы находим примеры позитивного описания запаха женской телесности, однако, они неизбежно сопровождаются снижающими их объективный смысл указаниями: «– *Вам ужасно хочется, чтоб я сходил к какой-нибудь здешней Жозефине и пришел, вам донести. Незачем; я и сам еще тринадцати лет видел женскую наготу, всю; с тех пор и почувствовал омерзение. – Серьезно? Но, cher enfant, от красивой свежей женщины яблоком пахнет, какое ж тут омерзение!*» [114, т.8, с.166] («Подросток»); «*Александра Егоровна, яблочко наше наливное, – продолжал он, обходя стол и пробираясь к Сашеньке, – позвольте ваше платице поцеловать; от вас, барышня, яблочком пахнет и всякими деликатностями*» [114, т.3, с.61] («Село Степанчиково и его обитатели»); «*...цвет волос черный, как тушь, и волос ужасно много, достало бы на две куафюры. Глаза черные, белки глаз желтоватые, взгляд нахальный, зубы белейшие, губы всегда напомажены; от нее пахнет мускусом. Одевается она эффектно, богато, с шиком, но с большим вкусом*» [114, т.4, с.601] («Игрок»).

Даже в «Маленьком герое», где все повествование возвышенно-романтично, указание на прекрасный запах дано настолько привычным, устойчивым оборотом, что возникает мысль о криптопародии (термин Р. Г. Назирова): «*Смех не сходил с ее губ, свежих, как свежа утренняя роза, только что успевшая раскрыть, с первым лучом солнца, свою алую, ароматную почку, на которой еще не обсохли холодные крупные капли росы*» [114, т.2, с.359].

Надушенные духами мужчины у Достоевского однозначно оказываются героями отрицательными. В определенном смысле можно уверенно заключить, что если мы находим указание на «опрысканность духами», то герой будет дан в комически-сниженном виде, а роль его в сюжете окажется незавидной (или незначительной): «*Он шепелявил и премодно не выговаривал букву р, подымал и опускал глаза, вздыхал и нежничал до невероятности. От него пахло духами. Роста он был небольшого, дряблый и хилый, и на ходу как-то особенно приседал, вероятно,*

находя в этом самую высшую деликатность, – словом, он весь был пропитан деликатностью, subtilностью и необыкновенным чувством собственного достоинства» [114, т.3, с.49] («Село Степанчиково и его обитатели»); «Г-н Трусоцкий был не только прилично, но и франтовски одет – в легком летнем пиджаке, в светлых брюках в обтяжку, в светлом жилете; перчатки, золотой лорнет, для чего-то вдруг появившийся, белье – были безукоризненны; **от него даже пахло духами**. Во всей фигуре его было что-то и смешное и в то же время наводившее на какую-то странную и неприятную мысль» [114, т.8, с.79] («Вечный муж»).

Неприятен (хотя эта неприятность сглажена) запах грудного ребенка: «Я бережно вынул из лукошка Ариночку и приподнял ее за плечики; из лукошка **пахло каким-то кислым и острым запахом**, какой бывает от долго невымытого грудного ребеночка» [114, т.8, с.229] («Подросток»).

Неприятны герои, от которых пахнет вином: «– Дай! дай! дай ему гульден! Я подошел и подал. Он посмотрел на меня с диким недоумением, однако молча взял гульден. **От него пахло вином**» [114, т.4, с.657] («Игрок»). В некоторых случаях запах спиртного, идущий от героя, преподносится в ироничном контексте: «**Вблизи от него немного пахло водкой; но манера была эффектная, несколько изученная и с видимым ревнивым желанием поразить достоинством**» [114, т.6, с.97] («Идиот»).

Но особенно открыто негативны оценки «дурного» запаха от человека: «Одним словом, явились только: полячок, потом один плюгавенький канцелярист без речей, в засаленном фраке, в угрях и с противным **запахом**» [114, т.5, с.361] («Преступление и наказание»); «ужасно глупый и ужасно много говоривший, одетый по-немецки и **от которого весьма скверно пахло**» [114, т.8, с.227] («Подросток»); «**От него пахнет; он неряха; его нельзя брать никуда**» [114, т.8, с.558-559] («Подросток»).

Смрад в контексте поэтики ольфактория Достоевского – понятие, тесно связанное с библейской традицией: «Иисус говорит: **отнимите камень. Сестра умершего Марфа говорит ему: господи! уже смердит; ибо четыре**

дни, как он во гробе» [114, т.5, с.309] («Преступление и наказание»).
«Сквозь» эту традицию особое значение приобретает выражение «смердеть»:
«– Если вы желаете знать, то по разврату и тамошние и наши все похожи. Все шельмы-с, но с тем, что тамошний в лакированных сапогах ходит, а наш подлец в своей нищете смердит, и ничего в этом дурного не находит. Русский народ надо пороть-с» [114, т.9, с.253] «Но спасет бог Россию, ибо хоть и развратен простолюдин и не может уже отказать себе во смрадном грехе, но все же знает, что проклят богом его смрадный грех, и что поступает он худо, греша... видел, несмотря даже на смрад грехов и нищий вид народа нашего» [114, т.9, с.354] («Братья Карамазовы»). Но в целом смрад – указание на беспросветность и обреченность существования.

Как метафора «смрад» означает «нравственное зловоние»: *«...если б могло быть, чтоб каждый из нас описал всю свою подноготную, но так, чтоб не побоялся изложить не только то, что он боится сказать и ни за что не скажет людям, не только то, что он боится сказать своим лучшим друзьям, но даже и то, в чем боится подчас признаться самому себе, – то ведь на свете поднялся бы тогда такой смрад, что нам бы всем надо было задохнуться» [114, т.4, с.239] («Униженные и оскорбленные»).* В «Бобке» метафора реализуется в буквальном смысле слова: *«– Довольно глупо. Ну а как же вот я не имею обоняния, а слышу вонь? – Это... хе-хе... Ну уж тут наш философ пустился в туман. Он именно про обоняние заметил, что тут вонь слышится, так сказать, нравственная – хе-хе! Вонь будто бы души, чтобы в два-три этих месяца успеть спохватиться...»*

«Смрад» в переносном смысле соотносится с «мертвечиной»: *«живая душа подозрительна, живая душа ретроградна! А тут хоть и мертвечинкой припахивает, из каучука сделать можно, – зато не живая, зато без воли, зато рабская, не взбунтуется!» [114, т.5, с.242] («Преступление и наказание»).* Раскольников под смрадной ямой понимает весь ужас социальных отношений, сложившихся в обществе: *«Но неужели ж это правда, – воскликнул он про себя, – неужели ж и это создание, еще*

сохранившее чистоту духа, сознательно втянется наконец в эту мерзкую, смрадную яму?... Разве так можно сидеть над погибелью, прямо над смрадной ямой, в которую уже ее втягивает, и махать руками, и уши затыкать, когда ей говорят об опасности?» [114, т.5, с.305] («Преступление и наказание»). Здесь настойчивый повтор во внутреннем монологе найденного словосочетания («смрадная яма») позволяет судить о значимости этого оборота (он же соотносится с «колодцем», «который сумели выкопать»).

Та же тема «смрада» как нравственной нечистоты обнаруживается в «Дядюшкином сне»: *«Довольно уже того, что я решилась на главную низость! Но... я не знала себя! Я задохнусь от этого смрада!... Я вас никогда не любила, и если решалась выйти за вас, то единственно, чтоб хоть куда-нибудь уйти отсюда, из этого проклятого города, и избавиться от всего этого смрада...»* [114, т.2, с.503].

Даже когда «смрад» употребляется в прямом значении (тяжелый, неприятный запах, спертый воздух), там присутствует и смысл переносный: *«— И узнал он, что мальчишки эти и девочки все были всё такие же, как он, дети, но одни замерзли еще в своих корзинах, в которых их подкинули на лестницы к дверям петербургских чиновников, другие задохлись у чухонки, от воспитательного дома на прокормлении, третьи умерли у иссохшей груди своих матерей, во время самарского голода, четвертые задохлись в вагонах третьего класса от смраду, и все-то они теперь здесь, все они теперь как ангелы, все у Христа, и он сам среди их, и простирает к ним руки, и благословляет их и их грешных матерей...»* [114, т.13, с.18] («Мальчик у Христа на елке»). Здесь дети гибнут, казалось бы, от того, что вагоны третьего класса плохо оборудованы для перевозки людей. Но на самом деле это общая метафора смрадной жизни, непригодной для детей, враждебной самому их существованию. Взамен смрадного существования они получают прекрасную «елку Христову».

Еще более сильное символическое поле в романе «Братья Карамазовы» имеет глагол «смердеть» – и в сюжете, и в именовании героев (Смердящая, Смердяков): *«Тут и подох, как паук давленный. Теперь надоть быть погнил в углу-то, смердит, а они-то не видят, не чухают»* [155, т.9, с.189].

В «Вечном муже» смрадной названа жизнь (в значении «грешная»): *«Если и есть другие цели, то ни одна из них не может быть святее этой!»* *«Любовью Лизы,– мечтал он,– очистилась и искупилась бы вся моя прежняя смрадная и бесполезная жизнь;»»* [114, т.8, с.76].

Если в целом «смрад» соотносится с понятием греха, то благоуханность отнесена к невинности: *«И то слышался ему последний стон безвыходно замершего в страсти сердца, то радость воли и духа, разбившего цепи свои и устремившегося светло и свободно в неисходное море невозбранной любви; то слышалась первая клятва любовницы с благоуханным стыдом за первую краску в лице»* [114, т.1, с.384] («Хозяйка»); *«...если это письмо первое? если вы оскорбили вашими грубыми подозрениями ее девственное, благоуханное чувство?»* [114, т.2, с.354] («Неточка Незванова»); *«Во мне, в ребенке, было грубо затронуто первое, неопытное еще, необразовавшееся чувство, был так рано обнажен и поруган первый, благоуханный, девственный стыд и осмеяно первое и, может быть, очень серьезное эстетическое впечатление»* [114, т.2, с.374] («Маленький герой»). Следует указать на тонкость нюансов – Достоевский прибегает к ольфакторной метафоре («чувство благоуханное», «стыд благоуханный») при описании границы невинности и греха, это некое единственное в своем роде состояние, и потому чрезвычайно ценное, нуждающееся в понимании и защите, «обереге». Смрадное существование, напротив, показано как константа, вечное состояние, откуда трудно и даже невозможно выбраться.

Примерно в том же значении, что и смрад, встречаем случаи употребления слова «вонь»: *«...навек, – в грязный свой переулок, в возлюбленный и свойственный ему переулок, и там, в грязи и вони, погибнет*

добровольно и с наслаждением» [114, т.9, с.133] («Братья Карамазовы»); *«Вы призваны обновить дряхлое и завонявшее от застоя дело»* [114, с.565] («Бесы»); *«Я иду и не знаю: в вонь ли я попал и позор или в свет и радость. Вот ведь где беда, ибо все на свете загадка!»* [114, т.9, с.122] («Братья Карамазовы»). «Вонь» соотносится с позором, застоем, пустотой – это все ольфакторная метафора бессмысленного, ненужного существования.

Нечасто, но встречаем у Достоевского случаи «пахнуть чем-то»: *«Голядкин взглянул на кровать Петрушки; но в комнате даже не пахло Петрушкой»* [114, т.1, с.243] («Двойник»); *«Но «переписчик» говорит, между прочим, что от сочинений моих вообще «пахнет потом», то есть я до того над ними потею, тружусь, до того их обдываю и отдываю, что становится приторно»* [114, т.4, с.315] («Униженные и оскорбленные»);

В переносном смысле использовано обозначение запаха в «Романе в девяти письмах»: *«Именно сими строками объявить вам нужно, что видеть вас когда-либо в доме моем мне будет весьма неприятно, равно и жене моей: она слаба здоровьем и запах дегтя ей вреден»* [114, т.1, с.305] («Роман в девяти письмах»). Здесь запах дегтя – указание на «мужицкое» в послании героя, оскорбление.

Наконец, следует сказать об ольфакторной «конкретике» у Достоевского: в «Крокодиле» нутро пахнет «гуммиластиком», в рассказе «Чужая жена и муж под кроватью» «пахнет мышами», Раскольников объясняет свой обморок тем, *«что было душно и краской масляною пахло»* [114, т.5, с.182]. Но в большинстве случаев запахи в художественном мире Достоевского несут символическую нагрузку, приближаются по сути своей к метафорам, даже когда речь идет о, казалось бы, конкретных запахах окружающего мира.

В ольфактории Достоевского преобладают негативные, неприятные запахи, и даже, казалось бы, ароматы и благоухания несут в своих описаниях тревожность, указание на приближение какого-либо несчастья.

Уникальная черта ольфактория Достоевского – перенос ольфакторной образности в сферу описания нравственных понятий и состояний. Он встраивает своеобразную «горизонталь» в вертикальный уровень ольфактория: детализирует негативные ольфакторные метафоры, позволяя читателю физически ощутить неприятность греха, безнравственности. Несомненно, ольфакторий художественного мира Достоевского оказывается соположенным доминантам его поэтики – стремлению к обнажению нравственных глубин человеческой души, обращению к «проклятым вопросам», мучающим человечество. Запахи становятся «усилителем» идей писателя, они актуализуются в тех моментах, где герой анализирует мир вокруг себя, указывают на неблагополучие жизни. Достоевский ни на минуту не дает читателю забыть о тяжелой атмосфере, в которой разворачиваются его сюжеты. В тех эпизодах, где, казалось бы, должны быть описания позитивных запахов, ольфакторные фрагменты отсутствуют – обоняние героев «срабатывает» только на крайне неприятные запахи разложения, гнили, помоев, на духоту и отсутствие воздуха. Погруженность в эти неприятные запахи и составляет существо ольфактория писателя – это именно вспомогательное средство создания общей гнетущей атмосферы повествования. Фильтры, которыми пользуется писатель, отсекают традиционные описания, например, благоухания садов (вернее, сводят их к минимуму), «выворачивают» любое благоухание «наизнанку», показывая его зловещую сторону, как, например, в кошмаре Свидригайлова. Запахи подчинены общим принципам «болевого эффекта» (Р. Г. Назиров), характерного для поэтики Достоевского, – они бьют по нервам, мучают героев, заставляют их переживать эстетический шок и отвращение. Отметим также, что для Достоевского чрезвычайно близка традиция «адского смрада» – соотнесения негативных запахов с философской идеей богоотверженности человечества, когда городское пространство воспринимается как аналог преисподней. Другие запахи, не имеющие отношения к «нравственному зловонию», из общего ольфактория Достоевского практически исключаются.

3.3. «Вонь бытия»: Лесков

Повествовательная манера Н. С. Лескова близка сказу, и ольфакторная картина в основном складывается из реплик героев, их обонятельной рефлексии. И в авторском слове, и в слове героев мы наблюдаем, тем не менее, одинаковый «крен» в сторону негативных запахов. Несмотря на приверженность Лескова сюжетам, связанным с церковными служителями, людьми, близкими религии, традиционный ольфакторий в его произведениях почти отсутствует. Здесь практически нет места благовонию, благоуханию. Общая ольфакторная плотность невелика – 0,27.

Запахи природы, «божьего сада» представлены очень скупо, а иногда негативно: *«Картина была неприятная, сухая и зловещая: стоявшая в воздухе серая мгла задерживала все небо черным, траурным крепом; солнце висело на западе без блеска, как ломоть печеной репы с пригорелыми краями и тускло медной серединой; с пожелтевших заднепровских лугов не прилетало ни одной ароматной струи свежего воздуха, и вместо запаха чебреца, меруники, богородицкой травки и горчавки, оттуда доносился тяжелый пропаленный запах, как будто там где-то тлело и дымилось несметное количество слеглого сена»* [237, т.1, с. 23-24] («Обойденные»). Уже в этом примере мы видим «возможность» благоухания (дан длинный перечень ароматных трав), но возможность эта не осуществилась, и вместо благоухания разносится тяжелый запах дыма. Указывая, что запах был похож на горение «слеглого» сена, Лесков еще более усугубляет впечатление (не яркий запах дыма от горения сухого сена, но именно «слеглого» – затхлого, влажного, гнилого).

Гнилость – одно из основных ольфакторных впечатлений у Лескова, проникающее и в описания, казалось бы, заведомо позитивных природных состояний: *«Наконец на дворе запахло гнилою гадостью; гнилая петербургская весна приближалась. Здоровье Даши со всяким днем становилось хуже. Она, видимо, таяла. Она давно уже, что говорится,*

дышала на ладан» [237, т.1, с.104-105] («Обойденные»). Здесь весна – время расцвета – соотносится с угасанием героини, и это угасание переносится и на весеннее состояние, названное «гнилым». Энергичное обозначение весны как «гадости» дополняет негативную картину.

В «условно-природном» фрагменте сна Долинского обнаруживаем тот же прием: традиционно воспринимаемые позитивно запахи травы, открытого природного пространства трансформируются в удушающий ужас: *«Долинский хотел что-то сказать, но вдруг около него зашевелилась трава, вдруг она начала расти и расти, так что слышно было, как она растет... в неподвижном воздухе спирался невыносимый зной и удушающий запах зеленых майских мушек. Долинский задышался, а светляки перед ним все мелькали, и зеленые майки качались на гнутых стеблях травы и наполняли своим удушливым запахом неподвижный воздух, а трава все растет, растет, и уж Долинскому и нечем дышать, и негде повернуться»* [237, т.1, с.232]. Духота, запах насекомых, перекрывающий не только другие запахи, но и сам воздух, – все это создает картину «пневматологического» (по выражению Н. Рогачевой) вакуума, сопровождающегося отвратительным запахом.

В романе «Обойденные» и описание усадьбы оказывается негативным: *«С годами жестокость князя все усиливалась. В имени князя случилось, что один вешался, другой резался, третий бросался с высокой плотины в мутную вонючую воду тинистого, мелкого пруда. Имение князя стало местом всяческих ужасов»* [237, т.1, с.10] («Обойденные»). Традиционные элементы усадебного быта здесь снижены – пруд назван вонючим. В повести «Житие одной бабы» речка названа «смордной»: *«Купаться надо ходить либо на Хвастливую, либо на другую речку, да та хоть и глубока, но смрадная такая и тинистая»* [236, т.2, с.325] («Житие одной бабы»). Неприятные запахи сопровождают пейзажное описание в рассказе «Обман»: *«Когда мы подходили вечерком, небо зарилось, этакое ражее, красное, а над зеленью сине, как будто синяя тюль раскинута – такой туман. Цветков и*

васильков нет, а торчат только какие-то точно пухом осыпанные будылья, на которых сидят тяжёлые жёлтые кувшины вроде лилий, но преядовитые: как чуть его понюхаешь, – сейчас нос распухнет» [237, т.1, с.96].

Даже в тех случаях, где в описание природы включены позитивные указания на запахи, присутствует подтекст, «переворачивающий» эту позитивность: *«...только легонький теплый ветерочек чуть пошевеливал сонные листья и разносил тонкий аромат цветущих трав и деревьев. Дышалось чем-то томящим, располагающим к лени, к неге и к темным желаниям»* [236, т.2, с.109] («Леди Макбет Мценского уезда»). «Тонкий аромат» здесь коварен, его действие провоцирует порочность, будит в человеке опасные инстинкты и потребности.

Такие «условно-позитивные» ольфакторные фрагменты не единичны. В той же повести читаем: *«Золотая ночь! Тишина, свет, аромат и благотворная, оживляющая теплота. Далеко за оврагом, позади сада, кто-то завел звучную песню; под забором в густом черемушнике щелкнул и громко заколотил соловей; в клетке на высоком шесте забредил сонный перепел, и жирная лошадь томно вздохнула за стенкой конюшни, а по выгону за садовым забором пронеслась без всякого шума веселая стая собак и исчезла в безобразной, черной тени полуразвалившихся, старых соляных магазинов»* [236, т.2, с.109] («Леди Макбет Мценского уезда»). Восхищение «золотой ночью» с ее ароматом «уходит» в спираль отрицания: соловей «заколотил», перепел «забредил», лошадь «жирная», а стая собак исчезает в безобразной черной тени – как бесшумная стая адских теней в преисподней.

Герои, воспринимающие природное пространство, чаще всего не в состоянии оценить запахи «по достоинству». В повести «Очарованный странник» мир лесных ароматов сведен к цитате и обрамлен сниженным указанием «лениво нюхать»: *«Казалось, что ему бы не в рыске ходить, а сидеть бы ему на «чубаром» да ездить в лаптицах по лесу и лениво нюхать, как «смолой и земляникой пахнет темный бор»»* [236, т.2, с.387].

То же снижение видим и в описании степи: *«Знойный вид, жестокий; простор – краю нет; травы, буйство; ковыль белый, пушистый, как серебряное море, волнуется, и по ветерку запах несет: овцой пахнет, а солнце обливает, жжет, и степи, словно жизни тягостной, нигде конца не предвидится, и тут глубине тоски дна нет...»* [236, т.2, с.434]. Единственный распознаваемый запах здесь – овцы, весьма прозаическая деталь.

В повести «Детские годы» находим эпизод «поедания воздуха». Но и здесь, скорее, иронический подтекст: *«Я взглянул на него и увидел, что он сидел в своем камлотовом плаще и, высоко задрав голову, что-то в себя тянул носом.*

– Что вы делаете? – спросил я.

– А воздухец кушаю: вы разве не чувствуете, какой воздух? ведь это, батенька, почкой пахнет, а в почке весь эликсир жизни: мне, знаете, даже спать захотелось.

– Вот как!

– Да что же: я всегда возобновляюсь этим, и вам тоже советую» [236, т.2, с.441]. Запах «почки» клонит в сон, воздух назван «воздухцом».

Иронично и указание на ароматность воздуха в рассказе «Овцебык»: *«Старушка умела необыкновенно опоэтизировать свои путешествия. Едем, бывало, рысцой; кругом так хорошо: воздух ароматный; галки прячутся в зеленях; люди встречаются, кланяются нам, и мы им кланяемся»* [236, т.2, с. 55]. Обобщение «так хорошо» вообще нередко заменяет подробности: *«Вишневецкий сел скорей в кресло и хотел что-то сказать, но язык его завял в устах... Все так хорошо, кругом цвет и благоухание... Он все видит, слышит и понимает...»* [236, т.2, с.490] («Старинные психопаты»).

В другом случае вместо «хорошо» используется «превосходно»: *«Я отлично помню этот вечер, как он стоял и по ту и по другую сторону опущенных штор. На дворе было превосходно. Светлый мартовский день сгас румяным закатом, и все оттаявшее на углеве опять подкрепилось, –*

стало свежо, а в воздухе все-таки повевало весенним запахом, и сверху слышались жаворонки. Церкви были полуосвещены, и из них тихо выходили поодиночке сложившие свои грехи исповедники» [236, т.2, с.62] («Интересные мужчины»).

Ирония задает внутреннее противоречие, результат которого – «уничтожение» позитивной стороны приятных природных запахов. Но внутреннее противоречие может создаваться у Лескова не только с помощью иронии. Столкновение розового и черного обнаруживаем в таком описании природы: *«Веселый звон колоколов, розовое вечернее небо, свежий воздух, пропитанный ароматом цветов, окружающих каждую келью, и эти черные фигуры, то согбенные и закутанные в черные покрывала, то молодые и стройные, с миловидными личиками и потупленными глазами: все это было ново для наших героинь, и все это располагало их к задумчивости и молчанию»* [236, т.2, с.28] («Некуда»). Здесь беззаботность и радость ароматов цветов оказывается не востребованной, оттесненной на периферию смыслов. «Черные фигуры» «побеждают», заставляя героинь задуматься и замолчать. В повествовании «Очарованного странника» обнаруживаем противоречие между умилением природными красотами и «скукой»: *«А потом еще где-нибудь и кустик встретишь: таволожка, дикий персичек или чилизник... И когда на восходе солнца туман росой садится, будто прохладой пахнет, и идут от растения запахи... Оно, разумеется, и при всем этом скучно, но все еще перенести можно, но на солончаке не приведи господи никому долго побывать»* [236, т.2, с.33]. Противоречия снижают и позитивный характер описания запахов в романе «Обойденные»: *«...совершенно незаметно вышел из дома тотчас после обеда и запропастился. Спустился вечер и угас вечер, и темная, теплая и благоуханная ночь настала, и в воздухе запахло спящими розами, а Долинский все не возвращался. Дору это, впрочем, по-видимому, совсем не беспокоило, она проходила часов до двенадцати по цветнику, в котором стоял домик, и потом пришла к себе и легла в постель»* [237, т.1, с.186].

Благоуханная ночь, запах роз – все это никак не соответствует ситуации, и прогулки Доры по цветнику символизируют ее отвлеченность, обособленность. В том же романе другое описание ночи: *«Настала ночь. Взошедшая луна, ударяя в стекла окна, кидала на пол три полосы бледного света. В воздухе было свежо, с надворья пахло померанцами и розой. В форточку, весело гудя, влетел ночной жук, шибко треснулся с разлета о стену, зажужжал и отчаянно завертелся на своих роговых надкрыльях»* [237, т.1, с.235]. Запахи флердоранжа и роз – яркие позитивные ольфакторные впечатления. Но луна, которая «ударяла», «кидала» свет, жук, который «шибко треснулся о стену», разрушают эту ольфакторную идиллию, «обесценивают» ее. Другой тип противоречия обнаруживаем в романе «На ножах»: *«Все эти окна выходят в сад: два справа затенены густою зеленью лип, а над итальянским окном, перед которым расчищена разбитая на клумбы площадка, повешена широкая белая маркиза с красными прошивами. Таким образом в комнату открыт доступ аромату цветов и удалены палящие лучи солнца, извлекающие благоухание из резеды, левкоев и гелиотропов»*. Здесь деловитость, хозяйственность описания, «удовлетворение» результатом (и запах идет в комнаты, и солнце не «выуживает» этот запах «почем зря») оказывается в конфликте с эстетической составляющей прекрасных ароматов, превращает их в часть интерьера со шторами. Таким же «деловитым» ароматом веет от перечисления трав в романе «На ножах» – все они интересны рассказчику только как «травник», лечебник: *«А вот у самых ваших ног растет здесь благовонный девясил, он утоляет боли груди; подалее два шага от вас, я вижу огневой жабник, который лечит черную немочь; вон там на камнях растет верхцветный исоп, от удушья; вон ароматная марь, против нервов; рвотный копытень; сонтрава от прострела; кустистый дрок; крепящая расслабленных алиела; вон болдырян, от детского родилища и мадрагары, от которых спят убитые тоской и страданием. Теперь, там, на поле, я вижу траву гулявицу от судорог; на холмике вон Божье дерево; вон*

львиноуст от трепетанья сердца; дягиль, лютик, целебная и смрадная трава омег... » («На ножах»).

Вообще случаев упоминания медицинских, «прагматических целях» ароматных трав у Лескова довольно много: *«...ее поили бодрящим девясилом, обсыпали пиониею, которая унимает надхождение стени, давали нюхать майран, что в голове мозг поправляет, но ничто не помогло, и теперь ее взяли к угоднику, поспешая на первый случай, когда пойдет самая первая сила»* [236, т.2, с.378] («Несмертельный Голован»); *«И точно, действительно я захотела ее оспорить и пошла к их священнику. Я ему в прошлом году пахучую ерань услужила – у его матушки сера очень кипит, так листок в ухо класть, – а теперь зашла на рынок и купила синицу»* [236, т.2, с.121] («Полунощники»).

Но, разумеется, встречаются и «уверенно позитивные» описания природных запахов, например: *«Было вербное воскресенье. День был светлый, теплый, солнечный. На дворе так хорошо, что не входил бы под крышу. Небо бледно-голубое, подернуто разорванными белыми облаками; воздух пропитан животворным теплом, и слышен крепкий запах оттаивающей земли и навоза»* [236, т.2, с.314] («Житие одной бабы»). Здесь уже встречавшееся нам «так хорошо» уточняется – запах земли и навоза назван «крепким», соотнесен с «животворным теплом». Однако некоторое внутреннее напряжение ощущается и в этом описании – весь визуальный ряд легкий и светлый, воздушный, а ольфакторный – тяжелый, «сомнительно» позитивный (крепкий запах навоза).

Другой случай позитивного описания природных запахов и их воздействия на человека: *«С надворья в лицо Долинскому пахнула ароматная струя чрезмерно теплого воздуха; ласково шевельнула она его сухими волосами, как будто что-то шепнула»* [237, т.1, с.235] («Обойденные»). Но и здесь обратим внимание на обстоятельство «чрезмерно», создающее некоторую напряженность фрагмента. В «Детских годах» обнаруживаем похожий нюанс: *«Все окна ее также выходили в сад и*

были растворены; **свет и аромат в нее лил еще раздражительнее**, и тут на длинной софе с золоченым загибом сидел у небольшого легкого столика... тот, кого я видел в последний раз, когда потерял сознание: высокий мужчина с полуседою головою – и он пел этот чудный псалом» [236, т.2, с.445]. Хоть аромат и «лил», но обстоятельство «раздражительнее» задает тему возбужденных нервов, взвинченности, неуравновешенности, поддерживаемую и воспоминанием об обмороке.

Нейтральное изображение запахов природы (минус-прием) встречается нечасто: «27-го марта. **Запахло весной**, и с гор среди дня стремятся потоки. Дьякон Ахилла уже справляет свои седла и собирается опять скакать степным киргизом» [236, т.2, с.67] («Соборяне»); «На дворе уже совсем смерклось и тучилось; был девятый час вечера, в небе далеко **реяли зарницы и пахло дождем**» («На ножах»).

Как видим, тема садов и их «райского благоухания» совсем отсутствует в природном ольфактории Лескова. Традиционные усадебные запахи редки.

Описание запаха женщин у Лескова встречается не часто, обычно включает условное благоухание, и в ряде описаний он близок романтическим формулам прошлого: «**Но и она, моя лилейная и левкойная подруга, моя роза белая, непорочная, благоуханная и добрая**, и она снялась вслед за мною» [236, т.2, с.39] («Соборяне»); «Кто бы теперь только дерзнул напомнить этой пышной розе: «ты вдовица!», чья бы рука налегнула срезать таким напоминанием этот роскошнейший цветок, **так сильно протестовавший за свое право цвести, зрение радовать и разливать ароматом?**» ([236, т.2, с.250] «Котин доилец и Платонида»); «**Кузина Аврора – эта вся блеск и аромат**» [236, т.2, с.412] («Колыванский муж»). Есть рассказ о дурном запахе, исходящем от больной женщины: «У нас была молодая баба Калерка или Холерка (настоящее имя – Калерия). У нее была прегнусная свекровь, которая «ее сбила в город», и она пошла «у колодцев стоять», но ей так не посчастливилось, что она ни добычи домой не принесла и сама не «послажела», а, напротив, «**гнить стала**» и сидела всем

на ужас в погожие дни на пыльной дороге, без языка, издавая страшную вонь и шипение вместо крика... Ей бросали корки издали, как злой собаке, и отбегали, закрывая себе нос» [236, т.2, с.269] («Юдоль»). Здесь бесхитростный рассказ о женщине, заразившейся сифилисом и гниющей заживо, наполнен библейскими аллюзиями; сама героиня этой истории не осуждается, в рассказе ощутимо сочувствие. Но именно страшный запах гниения делает Холерку изгоем – ей нет уже возможности оказаться в одном пространстве с людьми, и ее самоубийство закономерно.

Лишь однажды встречается описание телесного женского запаха: *«И, не дожидаясь ответа, она подвела ему под плечи круглую упругую руку и, поправляя другою рукою его изголовье, держала во все это время его голову у своей груди. Запах молодого, здорового тела, смешанный с запахом чистого, но в дымной избе выкатанного белья, проник через обоняние Рогожина во всю его кровь и животворною теплотою разбежался по нервам»* [236, т.2, с.90] («Захудалый род»).

Здесь телесность соотнесена с молодостью и здоровьем, но описание запаха построено на анализе – к запаху тела примешан запах чистого и в то же время дымного белья. Особенно значимы физиологические детали этого ольфакторного фрагмента: запах проникает через обоняние в кровь, разбегается по нервам, трансформируется в желание. Это исключительное открытие Лескова: то, что запах женщины способствует возникновению ярких чувств, – старый мотив, но показать саму «механику» этого возникновения удалось именно Лескову.

Женская тема в ольфактории, конечно, сопровождается описанием духов, нередко это комичные фрагменты: *«Ну, я, – говорю, – этого за важное не почитаю, а вот что я там наилучшего заметил, это только то, что вместо всех удовольствий по проминаже ходят вечером натянутые дамы, и за ними душистым горошком пахнет»* [236, т.2, с.557] («Заячий ремиз»)

В романе «Островитяне» появляется такое ольфакторное определение – «счастьем пахнет»: «– *Понюхайте-ка, – сказал, завидя меня и поднимая муфту, Фридрих Фридрихович, – чем, сударь, это пахнет? Не понимая в чем дело, я поднес муфту к лицу. Она пахла теми тонкими английскими духами, которые, по словам одной моей знакомой дамы, сообщают всему запах счастья.*

– *Счастьем пахнет, – отвечал я, кладя на стол муфту.*

– *Да-с, вот какие у Романа Прокофьича бывают гости, что все от них счастьем пахнет. Шульц опять расхохотался»* [236, т.2, с.37]. Хотя герой лишь повторяет слова «знакомой дамы», в контексте этого эпизода («принюхивания» к запаху муфты, обсуждения этого запаха) определение «счастьем пахнет» оказывается очень точным – и одновременно иным, чем могла бы наполнить его женщина. Если для женского обоняния запах тонких английских духов прекрасен сам по себе, как нечто очень эстетичное и приятное, то для обсуждающих этот же запах мужчин он знак женщины, ее присутствия, а значит, возможности счастья с ней. Так эстетическое переходит в физиологическое.

Еще один подобный эпизод находим в рассказе «Зимний день»: «*Ее дальнейшее присутствие здесь было ему мучительно, и это выразилось на его искаженном злостью лице. И зато он взял ее руку и, приложив ее к своим губам, сказал:*

– *Lilas de perse [персидская сирень (франц.)] – это мило: я люблю этот запах! Дама вспрыгнула и, сжав рукой лоб, покачнулась.*

– *Что с вами? – спросил ее Валериан. – Спешите на воздух!»* [236, т.2, с.438]. Упоминание названия духов и аромата здесь становится фразой-сигналом, пробуждающим отнюдь не позитивные чувства. Запах – лишь субъективная часть образа, и может быть негативен при всей его приятности. Не случайно герой советует даме выйти на воздух – избавиться от запаха духов, прийти в себя.

В рассказе «Шерамур» духи становятся частью сюжета. Сама надушенность духами воспринимается героем крайне негативно, поскольку вызывает в нем бурю ощущений, с которыми он не может справиться: «– А она, – вмешиваюсь, – как была разодета?

– Как! скверно, совсем вполодета, рукава с фибрами и декольте до самых пор, везде тело видно.

– Хорошее тело?

– Ну вот, я будто знаю? **Мерзость... по всем местам везде духами набрыськано и пудрой приляпано... как лишаи... «Зачем, говорю, так набрыськались, что дышать неприятно?»**

«Ты, – говорит, – глупый мальчик, не понимаешь: **я тебя сейчас самого набрыськаю**», – и стала через рожок дуть.

Я говорю: «Оставьте, а то уйду». Она дуть перестала, а вместо того мокрую губку с одеколоном мне прям в лицо. «Это, – говорю, – еще что за подлость!»

«Ничего, – говорит, – надо... личико чисто делать».

«А, – говорю, – если так, то прощайте!» – Выскочил из-за ширмы, а она за мною, стали бегать, что-то повалили; она испугалась, а я за окно и прыгнул. – **Ну, понятно. А буфетчик из этого вывел, что я будто духи красть лазил.**

– Как духи красть? Отчего он это мог вывести?

– Оттого, что когда поймал, от меня пахло. Понимаете?

– Ничего не понимаю: кто вас поймал?

– Буфетчик» [236, т.2, с.270-271]. Духи здесь – враг героя, он делает замечание женщине, что она чересчур, чрезмерно пахнет ими, «дышать неприятно». Позитивность ароматов и благовоний ставится под сомнение и в исторической повести «Оскорбленная Нетэта». Жрец требует, чтобы Нетэта принимала ароматические ванны, не подпускала к себе мужа и ждала сошествия бога Анубиса для зачатия чудесного ребенка: «И она ушла в этот день так же, как и в два первые дня рано утром, **приняв ароматную ванну,**

и провела весь день одна в уютном покое за статуей святейшей богини» («Оскорбленная Нетэта»). Однако все это обман, чтобы сделать Нетэту любовницей возжелавшего ее Деция. В сцене соблазнения «благовония трещат», и героиня теряет сознание. И благовонные смолы, сожигаемые ее мужем ради нее же, бессильны вернуть благополучие в семью: *«Я обходил твою постель на коленях и в ладонях своих сожигал за тебя ароматные смолы. Я молился о тебе и ходил десять дней в распоясанной тунике, чтобы ты осталась жива для меня... И вот для кого ты осталась моими мольбами!..» («Оскорбленная Нетэта»).*

Также сомнителен ольфакторный фрагмент в рассказе «Старинные психопаты», где любящая жена не только позволяет мужу иметь крепостных любовниц, но искренне любит их сама: *«Степанида Васильевна сама плела на день черные косы Гапочки, сама их расплетала на ночь и подкуривала ароматами, пахучий дым которых проникал густые волосы и держался в них с смолистой силой. Она не позволяла ничьим низким рукам коснуться до ее тела и даже сама орошала крепким настоем душистых роз ее ноги, к которым на ее же глазах в страстном самозабвении припадал устами Степан Иванович» [236, т.2, с.464].* Библейские коннотаты этого эпизода профанны – любовница Степана Ивановича отнюдь не «равна» библейским героям, а поведение жены в этом «треугольнике» сам автор именуется «психопатическим».

При всей значимости темы церкви и священнослужения у Лескова церковные запахи, исходящие от людей, – лишь знак их собственных амбиций и притязаний: *«Могучая мысль, вызвавшая Малахию, побудила его явиться суетному миру во всеоружии всей его изуверной святости и глупости. Сообразно обстоятельствам он так приубрался, что от него даже на всём просторе открытого нагорного воздуха струился запах ладана и кипариса, а когда ветерок раскрывал его законный охабень с звериной опушкой, то внизу виден был новый мухояровый «рабский азымчик» и во всю грудь через шею висевшая нить крупных деревянных шаров» [236,*

т.2, с.187] («Печерские антики»). Запах, исходящий от героя, не знак его «святости», но именно глупости – это попытки с помощью «отдушек» придать себе «ауру» святости. В другом рассказе о запахе святости читаем: *«До Львова я доехал и все держал пост дорогой, а дальше пошел пешком, чтобы как можно лучше себя приготовить к беседе с святым человеком. Нашел его очень легко: живет в лесу – один... старый, весь оброс бородой, в белой свитке, и даже пахнет от него прекрасно святостью, – медом и воском... А глаза – так насквозь всего человека и проникают»* [237, т.1, с.349] («Антука»). Обратим внимание на то, что это не запах ладана и кипариса (традиционные указатели на церковность, святость), а природные запахи меда, воска, которые рассказчик определяет как «прекрасные». Подобное ольфакторное описание встречаем и в «Очарованном страннике»: *«Тут подошел ко мне старый старичок, говорит – неразборчиво шамкает, а сам весь в воску и ото всего от него медом пахнет, и в желтых бровях пчелки ворочаются»* [236, т.2, с.496].

«Перебор» при использовании искусственных ароматов всегда изображается иронически: *«Гость между тем топтал по магазину, в котором от него разносился запах гостинодворского эс-букета.*

– Мое почтение! – развязно хватил он при появлении в дверях хозяйки и потрянул себя циммермановской шляпой по ляжке» [237, т.1, с.187-188] («Обойденные»). Здесь человек «замещается» ароматом, весь им исчерпывается. И поэтому описание его поведения («топотал», «развязно», «хватил», «ляжка») лишь подтверждает и развивает ольфакторную оценку.

В другом случае, казалось бы, запах духов описан нейтрально-позитивно: *«От него пахло необыкновенными духами, напоминавшими аромат яблочных зерен»* [236, т.2, с.445] («Зимний день»). Однако сопровождающее это указание описание героя снижает эту позитивность: *«С лица он походил разом на одутловатое дитя и на дрессированного волка»* [236, т.2, с.445].

Часто запахи (несмотря на их «объективную» позитивность) попадают в разряд негативных. Дурной запах от человека у Лескова изображается развернуто, иногда это становится важнейшей деталью в описании героя, его состояния, как в рассказе «Владычный суд». Здесь отчаявшийся отец, обманутый еврей, пытающийся спасти сына от рекрутчины, прибегает в присутственное место к рассказчику (ответственному за рекрутский набор) и подает бумаги, согласно которым сын должен быть освобожден. Но рассказчика поражает вид бумаг: *«Мне это стало отвратительно, и я велел его оставить и послал за городовым доктором; но во врачебной помощи не оказалось никакой надобности. Чуть еврея оставили в покое, он тотчас стих и начал копошиться и шарить у себя за пазухой и через минуту, озираясь на все стороны – как волк на садке, подкрался ко мне и положил на столик пачку бумаг, плотно обернутых в толстой бибуле, насквозь пропитанной какою-то вонючею коричневатую, как бы укровистою влагою – чрезвычайно противною... Да, эта вонючая сукровичная влага, которою была пропитана рыхлая обертка поданных им мне бумаг и которою смердели все эти «документы», была не что иное, как ...кровавый пот, который я в этот единственный раз в моей жизни видел своими глазами на человеке»* [236, т.2, с.102]. Описание человека, который в волнении покрывался кровью, сочившейся сквозь кожу (Лесков сравнивает вид крови на груди героя, видной сквозь лохмотья, с «клюквенным пятном», сквозь которое ему виделось разбитое сердце этого человека), дано именно ольфакторным указанием на отвратительный запах: *«Куда его было деть? Прогнать – жестоко; пустить к себе?.. Но какой в этом смысл? Ведь уже сказано, что я ему ничего не мог сделать, а он только надоест... И притом – я, к стыду моему, был немножечко брезглив, а от него так противно пахло этим кровавым потом»* [236, т.2, с.115] («Владычный суд»). Жалость и брезгливость соединены здесь как кровь и пот. И во всем рассказе самые разные герои, участвующие в судьбе бедного еврея, испытывают то же самое. Так метафора кровавого пота и его дурного запаха становится

обозначением судьбы целого народа, заведомо помеченного пренебрежением, второсортностью.

Следует все же развести два запаха, объединенные Лесковым контекстуально в связи с сюжетом повести: запах еврея и запах его крови. Еврейский запах (представленный у Лескова как данность) и рефлексия по поводу этого запаха имеет свою культурную историю [230, т.2, с.367-370]. Здесь становится очевидным, как традиционное отношение преломляется в ольфакторных оценках, в определенном смысле, происходит замещение смыслов, синекдохический перенос.

Запах крови у Лескова обозначается как «сырой» (и явно очень неприятный – страшный): *«Дукач схватил эту шапку и при свете звезд увидал мертвенное лицо племянника, облитое чем-то темным, липким, с сырым запахом. Это была кровь»* [236, т.2, с.185] («Некрещеный поп»).

В рассказе «На краю света» повествователь, сообщая о своих миссионерских впечатлениях, тоже сосредоточен на ужасном запахе, исходящем от случайного попутчика. Это чрезвычайно подробный, детализированный ольфакторный фрагмент, подобные которому в отечественной словесности редки: *«Но это «хорошо» было так скверно, что я в ту же минуту должен был как можно решительнее отворотиться от моего соседа в другую сторону, ибо присутствие его на близком расстоянии было невыносимо. Четверодневный Лазарь в Вифанской пещере не мог отвратительнее смердеть, чем этот живой человек; это было что-то хуже трупа – это была смесь вонючей оленьей шкуры, острого человеческого пота, копти и сырой гнили, юколы, рыбьего жира и грязи... О боже, о бедный я человек! Как мне был противен этот, по образу твоему созданный, брат мой! О, как бы охотно я выскочил из этой вонючей могилы, в которую он меня рядом с собою укладывал, если бы только сила и мочь стоять в этом метущемся адском хаосе! Но ничего похожего на такую возможность нельзя было и ждать – и надо было покоряться... Я притворился, что его не слышу, но он вдруг как-то напряжился, как*

клоп, перекатился чрез меня и лег прямо нос к носу, и ну дышать мне в лицо с ужасным сапом и зловонием. Сопел он тоже необычайно, точно кузнечный мех. Я никак не мог этого стерпеть и решил добиться, чтобы этого не было... Это моему преосвященству снести было не трудно, но вот что трудно было: сносить это его дыхание с этой смердючей юколой и каким-то другим отвратительным зловонием – вероятно, зловонием его собственного желудка, – против этого я никак не мог стоять» [236, т.2, с.492] («На краю света»).

«Зловонный товарищ» архиерея «хуже трупа», и оценка запаха дана подробно: рассказчик пытается разложить гадкий запах на составляющие, где пот и всякие неприятные бытовые запахи (рыбий жир, грязь, юкола и прочие) не могут стать достаточным объяснением мерзости. Архиерей прибегает к описанию зловонного дыхания посредством такой подробности, как запах желудка. Это редчайший случай в литературе, переход за эстетическую границу. Даже запах гниения человеческого мяса или испражнений был более приемлемым, но запах желудка – это фактически указание на неизбежность физиологической нечистоты человека. Такие «усилители» нужны Лескову для того, чтобы показать барьер между целыми цивилизациями. Приемлемость запахов в пространстве «дикарей» и брезгливость архиерея оказываются прообразом более глубокого антагонизма, который так или иначе повествователь ощущает, и, в конце концов, которым и руководствуется в принятии своих решений (что и вызвало после публикации рассказа нарекания против автора со стороны церковных кругов).

Повествователь рассказывает о страданиях «честного старца», который испускает столь же невыносимый запах, что и «зловонный товарищ»: *«Да, господа, тут в юрте, близ тусклого вонючего огня, я нашел моего честного старца, и в каком ужасном, сердце сжимающем положении! Он весь обмерз; его чем-то смазали, и он еще жив был, но ужасный запах, который обдал меня при приближении к нему, сказал мне, что дух,*

стерегший дом сей, отходит. Я поднял покрывавшую его оленью шкуру и ужаснулся: гангрена отделила все мясо его ног от кости, но он еще смотрел и говорил» [236, т.2, с.510] («На краю света»). «Ужасный запах», «обдающий» архиерея, как раз и указывает на родство всех людей, сделанный из «мяса и костей», подверженных одним и тем же телесным процессам, издающим неприятные запахи как знак именно человеческого, земного.

«Запах желудка» в рассказе «На краю света» перекликается с запахами изо рта, чаще всего запахами спиртного, которые у Лескова появляются неоднократно: *«И Венцель захохотал, широко раскрыв рот, так что из него по всей комнате запахло хмелем и солодом. Мне показалось, что старик в этот день выпил лишнюю кружку пильзенского пива... Венцель будто вспомнил что-то очень смешное, снова расхохотался и опять наполнил комнату запахом солода и хмеля»* [236, т.2, с.406] («Александрит»); *«– Ты это что-то... вином от тебя не пахнет, а врешь»* [236, т.2, с.26] («Соборяне»).

Запах вина вообще у Лескова оказывается в зоне запахов негативных, неприятных, или условно-приемлемых: *«рюмка с санторинским вином, распространившим по комнате свой неприятный аптечный запах»* [236, т.2, с.327-328] («Детские годы»). Этот неприятный запах герой «преодолеывает»: *«запивая по настоянию хозяина каждый кусок то сладким люнелем, то санторинским, которое мало-помалу все теряло свой вначале столь неприятный для меня запах, а под конец даже начало мне очень нравиться»* [236, т.2, с.329] («Детские годы»). Так вино «с усилием» воспринимается как нечто позитивное. И речи нет о «красоте» ольфакторного букета вина, что можно было обнаружить в соответствующих эпизодах произведений других авторов. Вино (спиртное) рассматривается как источник зла.

Обобщающей характеристикой спиртного можно признать мнение из повести «Житие одной бабы»: *«Без привычки таки этой браги, сыченой с*

пенником или с простой полугарной водкой, никак нельзя пить: и не вкусна она, а запах в ней делается отвратительный, и голова вдруг разболевается» [236, т.2, с.290]. Запах здесь – органическая часть общего неприятного воздействия спиртного на человека, воздействия на разные органы чувств.

Упоминания запахов в библейском контексте всегда «вписаны» в слово героя, но нередко при этом и ироничны: *«...уже не ходили на Пасху в приходский храм, а приезжали в «свою министерскую церковь», где их с предупредительностью провожал дежурный чиновник и подавал унесенное из канцелярии мужнино кресло; дьякон подкаждал им грациозным движением щегольски рокошующего кадила с стираксой, а батюшка говорил: «цветите и благоухайте!»»* [236, т.2, с.426] («Совместители»). «Щегольское кадило» – указание на то, что из символических инструментов ритуала кадило превратилось в «предмет обихода», которым обзаводится церковь; и сам факт, что кадило может быть предметом моды, роскоши, «шика», обесценивает «благоухание», в том числе и во фразе батюшки.

Но есть и серьезные, позитивные упоминания благоухания в прямом значении этого слова, в первичной связи с темой «Благого Духа»: *«Дядя моргнул глазами, приложил к ним одною рукою свой белый фуляр, а другою, нагнувшись, обнял Ферапонта, и... все мы поняли, что нам надо встать с мест, и тоже закрыли глаза... Довольно было чувствовать, что здесь совершилась слава вышнему Богу и заблагоухал мир во имя Христово, на месте сурового страха»* [236, т.2, с.279] («Зверь»).

Нет сомнения, что упоминания ароматов или смрада в библейских цитатах не несет особой нагрузки, кроме как служить частью устойчивого описания: *«Все вас это спутает, потому что все, что ни выйдет из наших уст, или злосмрадное дыхание антихристово, или же хитросплетенные лукавства, уловляющие свободный разум»* [236, т.2, с.76] («Некуда»); *«...навалить на меня камень и глумиться над тем, что я смраден стал, задохнувшись»* [236, т.2, с.57-58] («Соборяне»). В этих и других подобных

примерах обнаруживается использование соответствующей лексики, создающей стиль и атмосферу соответствующих повествований, и обусловлено это использование исключительно тематикой историй, саном и образованием героев, «приспособленных» говорить на таком языке.

В то же время при описании пространства церкви Лесков стремится передать запах помещения предельно реалистично: *«Воздух в церкви все более и более сгущался от запаха жарко горящих в огромном количестве восковых свеч, ладана и дыхания плотной толпы молящегося народа»* [236, т.2, с.31] («Некуда»).

Запахи помещений у Лескова крайне редко связаны с запахами сада и природы, хотя случаи такие мы найти можем: *«Когда я пришел в себя, была теплая синяя ночь; комната, в которой я лежал, была не высока, но воздух в ней был необыкновенно легок и пропитан каким-то тонким, живительным ароматом. Я по всей строгой истине решительно не мог сказать, где я нахожусь. Все мои чувства были в совершенном разброде, но я ощущал какую-то невыразимо приятную тишину и разлитый в воздухе запах сирени – и, тихо приподнявшись, сел на постели»* [236, т.2, с.444] («Детские годы»). Такие «усадебные» ароматы его художественному миру не свойственны. Но когда речь идет, например, о запахах, связанных с церковью, то описания такие чрезвычайно субъективированы. Например: *«Вдобавок ко всему этому в комнате слышался слегка запах росного ладану и смирны, что я очень люблю.*

Капитан Постельников заметил, что этот запах не ускользнул от меня, и сказал:

– Запахеи, конечно, есть; но как на чей взгляд, а на мой все-таки это не бог весть какое неудобство. А зато, я вам говорю, эта Василиса – старушка, которую вы видели, – предобрая, и сестра предобрая» [236, т.2, с.426-427] («Смех и горе»). В этом фрагменте мы видим две точки зрения на один и тот же запах. Повествователю запах ладана и смирны приятен. Но само указание на эту приятность чересчур «светское» – как указание на

ольфакторный каприз, а неприятие запахов церковного богослужения как «священных». Тема субъективности восприятия запаха продолжается и развивается в реакции капитана. Во-первых, важно, что он «замечает», что герой «заметил» запах. Это своеобразный ольфакторный рикошет. Во-вторых, для капитана «запахец» этот относится к числу «неудобств», то есть он неприятен. В «раме» таких художественных средств запахи ладана и смирны «обесцениваются», превращаются в «один из» ароматов, теряют свои изначальные сакральные свойства.

Подобную десакрализацию церковного пространства находим и в романе-хронике «Соборяне»: *«20-е января. Пишу сии строки, сидя в смраднице на архиерейском подворье, при семинарском корпусе»* [236, т.2, с.54] («Соборяне»). Выбор места для написания дневника показателен, как, впрочем, и содержание записи, где сообщается о несправедливых гонениях, которым подвергается герой.

Негативные запахи помещений вообще являются яркой чертой ольфактория Лескова. Они могут быть относительно негативными: *«Я представил себе en detail [детально – франц.] свой дом, дом Альтанских, все эти милые мне, но как бы не моего письма лица, и потом... служба... канцелярия с ее стертymi, как старые пятиалтынные, лицами и запахом сперттого воздуха и папирос... и мне хотелось куда-то бежать»* [236, т.2, с.435] («Детские годы»). Однако есть и изображение запахов, традиционно не допущенных в эстетическое пространство отечественной словесности. Как и в «Воскресении» Толстого, Лесков указывает на запахи испражнений и мочи (эвфемистически) в описании казармы: *«В арестантской казарме было холодно и сыро. С позеленелых стен и с закоптелого потолка беспрестанно падали холодные, грязные капли; вонючие испарения стоявшего в угле деревянного ушата делали атмосферу совсем негодною для дыхания»* [236, т.2, с.365] («Житие одной бабы»); больницы: *«Степана она видела только один раз, когда он с другим арестантом, под надзором двух солдат, приходил в больницу с шестом, на котором выносили зловонную*

больничную лохань» [236, т.2, с.358] («Житие одной бабы»). «Вонючими испарениями» называет он и воздух в снежной берлоге, где укрывается архиерей с «дикарем» в рассказе «На краю света»: *«А между тем положение мое все становилось ужаснее: сверху нас, верно, уже хорошо укрыло снегом, и в логове нашем стало не только тепло, а даже душно; но зато и отвратительные, вонючие испарения становились все гуще, – от этого спертого смрада у меня занимало дыхание, и очень жаль, что это сделалось не сразу, потому что тогда я не испытал бы и сотой доли тех мучений, которые ощутил, приведя себя в память»* [236, т.2, с.493] («На краю света»). Здесь подчеркнуто – испарения «отвратительные», «спертый смрад», «мучения». Указание на невыносимый запах кала находим в другом рассказе: *«я два раза навестил больного и видел его в ужасной обстановке: раз я застал его в комнате, напитанной самым невыносимым зловонием, а в другой раз в комнате было открыто окно, и на больного страшно дуло»* [236, т.2, с. 460] («Дама и фефела»).

Жизнь «во смраде» – бытовая черта деревенского пространства: *«Не прошло одного месяца, как все домики прекрасной постройки были загажены, и новая деревня воняла так, что по ней нельзя было проехать без крайнего отвращения. Во всех окнах стекла были повыбиты, и оттуда валил смрад»* [236, т.2, с.362] («Загон»). История «каменной деревни» в рассказе «Загон» – это история консервативного отношения крестьян к жилому пространству. Прекрасные кирпичные дома они «бракуют» только потому, что это «камень» (равно «острог»), делают себе «куренные» избы, а каменные домики превращают в уборные. В брошюрках сторонников русской старины доказывается, что курная изба – идеальное пространство для жизни: *«А в воздухе чувствуется легкость; на широкой печи в ней способно и спать, и отогреться, и онучи и лапти высушить, и веретье оттаять, и нечисть из курной избы бежит, да и что теленок с овцой насмердят, – во время топки все опять дверью вон вытянет»* [236, т.2, с.364-365] («Загон»). Лесков эти рассуждения приводит иронично.

В «Юдоли» крестьянское пространство описано как адское, однако к аду этому все приспособились: *«Те же стоны и кряхтенье стариков, не слезающих с остывших печей; тот же дым и вонь, а часто и снег, пролезающий по углам с наружной стороны изб во внутреннюю; те же слабые пуски голых и еле живых ребят со вспухшими животами и красными от дыма глазами; но зимняя картина в орловской деревне никогда и не была другою...»* [236, т.2, с.239]. Когда начинается мор от неизвестной болезни, только силой можно заставить крестьян поместить больных в импровизированный госпиталь – а иначе все они готовы дышать невыносимым смрадом и заразиться этой болезнью: *«До вечера было сделано множество вещей: в риге было настлано двадцать семь постелей из сухой костры, и на них уложили соответственное число людей, освободив от производимого ими смрада тесные избы, в которых мстились их семейства»* [236, т.2, с.297]. Нежелание крестьян что-либо менять в этой мерзкой жизни, как-то улучшать среду обитания одна из героинь этого рассказа-воспоминания, тетя Полли, именует «голодом души и сердца».

В редких случаях обнаруживаем позитивное описание помещений, но чаще всего позитивность здесь крайне условная: *«Тут, как следует, было сыро и пахло мокрою еловою клепкой и мылом»* [236, т.2, с.475] («Дама и фефела»).

Городское пространство у Лескова представлено ответвлением «петербургского текста»: *«Живем мы опять спокойно, зима идет своим порядком, по серому небу летают белые, снеговые мухи; по вонючей и холодной петербургской грязи ползают извозчицьи клячи, одним словом все течет, как ему господь повелел»* [236, т.2, с.77] («Островитяне»). Зима – но грязь не замерзает, она «вонючая и холодная», и такая оценка вмещает в себя отношение к городу. В «Воительнице» находим еще более прямолинейную оценку петербургской жизни (на этот раз весны): *«В течение этих пяти лет я уезжал из Петербурга и снова в него возвращался, чтобы слушать его неумолчный грохот, смотреть бледные, озабоченные и задавленные лица,*

дышать смрадом его испарений и хандрить под угнетающим впечатлением его чахоточных белых ночей...» [236, т.2, с. 190]. В рассказе «Справедливый человек» синекдохой всего Петербурга выступает болото: «— *Да, именно молиться, но молиться не здесь, не на этом смрадном ингерманландском болоте, где все высокие порывы души угнетаются миазмами равнодушия и разврата, а молиться вне Петербурга, у великих народных святынь, у гробов, в которых святые останки*» [236, т.2, с. 548].

Но и другие города не отличаются приятностью или гармонией своего устройства: «*служили просторным вместилищем для стока жидкой чернозёмной грязи, которая образовала здесь сплошное болото с вонючими озёрами*» [236, т.2, с. 138] («Печерские антики»). В совокупности с деревенским «смрадом» мы получаем достаточно негативную картину «внешней среды обитания» у Лескова.

Ольфакторные фрагменты у Лескова содержат и метафорические ряды: «*Кирилл Онучин был аристократ, но ни одного аристократического стремления, ни одного исключительного порока и недостатка, свойственного большинству наших русских патрициев, в Кирилле Онучине не было и запаха, и тени*» [237, т.1, с. 156] («Обойденные»). Герой показан как «человек без свойств», при этом отсутствие, как сказал бы Гоголь, «хоть какого-нибудь задора» передается с помощью ольфакторного указания «не было ни запаха» аристократизма. В том же произведении патер, размышляя о «высших сферах», воображая, как они «сверху» смотрят на землю, замечает: «*Что здесь делается, это им все равно: это их не тревожит... им это мерзость, гниль. Я вижу... видны мне оттуда все эти умники, все эти конкубины, все эти черви, в гною зеленом, в смраде, поднимающем рвоту! Мерзко!*» [237, т.1, с. 263] («Обойденные»). Энергичные выражения, подобранные в этой реплике, подчинены пафосу церковных книг, и смрад здесь, несомненно, имеется в виду метафорический, как «низость» существования людей.

Часто встречается устойчивое пословичное «пахнуть чем-то», в том числе «чтоб духом не пахло»: *«Гольтепа ты дворянская! – говорю ей, – вон от меня! вон, чтоб и дух твой здесь не пах! – и даже за рукав ее к двери бросила»* [236, т.2, с. 177] («Воительница»); *«– Руси дух пахнет! Откуда гости дорогие? – крикнул отец Вавила, внезапно выйдя из-за угла хатки, так что я совершенно не заметил его приближения»* [236, т.2, с. 69] («Овцебык»).

В разных произведениях Лескова выражение «пахнуть чем-то» может быть представлено «прямолинейно» (*«Ничего он мне никогда этот портнишка заплатить-то не может, да если бы я и захотел что-нибудь с него донимать по мелочи, так от всего от этого будет только «сумой пахнуть» – «Под Рождество обидели»*), а может быть и «спрятано» (*«Определительно в нем чувствовался недостаток простоты, благоуханно почивавшей в воздухе, которым дышало семейство Норков» – [236, т.2, с.28] «Островитяне»*). Мы встречаем и перевертыш выражения «деньги не пахнут» – «пахнет деньгами»: *«чтобы перстень был дорогим воспоминанием, но чтобы от него «деньгами не пахло... В России на это другой взгляд: ни символики, ни красоты, ни загадочности удивительных цветов камня у нас нынче не уважают и «запах денег» скрывать не желают»* [237, т.1, с. 399] («Александрит»).

Лесков «разыгрывает» своеобразные ольфакторные партитуры с этим выражением, например: *«... Несмотря на свою тогдашнюю молодость и неопытность, я во всем этом обонял какой-то противный букет взятки, смешанной с кичливой заносчивостью и внутренним ничтожеством»* [236, т.2, с. 368] («Детские годы»). Здесь выражение «пахнуть взяткой» развернуто в ольфакторную метафору «обонять букет взятки», причем «букет» оправдывается и тем, что это сложная смесь качеств человека. В этой же повести находим такой фрагмент: *«...а дядя мой, от которого, по выражению лица, у которого служил Пенькновский, «взятками пахло», чтобы отбить от себя этот дурной запах, сделал предложение Марье Ильинишне и получил ее руку быстро и бесповоротно»* [236, т.2, с. 426].

Тот же прием наблюдаем и в реплике генеральши: «– А я – что вы хотите – я очень люблю Серезу, – протянула генеральша, – когда он приедет из своей Рипатовки на один денек, у нас **немножко жизнью пахнет**, а то точно заиндевели» [236, т.2, с.372]. Обобщая, можно сказать, что Лесков прибегает к разворачиванию пословичного кода – он возвращает выражению «пахнуть чем-то» ольфакторную свежесть, напоминает читателю, как «сделано» это выражение. Потому «пахнуть» превращается в «букет», или даже «дурной запах», который надо «отбить».

Как и у других писателей периода эстетического креативизма в его завершающей стадии, мы находим у Лескова «густаторный ольфакторий» – запахи еды, кушаний, варева. И в этой теме нет наслаждения запахами, в большинстве случаев они представляют собой указания на «вонь», вопреки которой кушанье можно съесть, например: «*возьмет как есть коневье ребро, с мясом с обеих сторон, да в большую кишку всунет и над очагом выкоптит. Это еще ничего, сходнее есть можно, потому что оно, по крайней мере, запахом вроде ветчины отдает, но а на вкус все равно тоже поганое. И тут-то такую гадость гложешь и вдруг вздумаешь: эх, а дома у нас теперь в деревне к празднику уток, мол, и гусей щипят, свиней режут, щи с зашеиной варят жирные-прежирные*» [236, т.2, с.435-436] («Очарованный странник»). Казалось бы, герой с тоской вспоминает запахи кухни родного дома. Но в других произведениях мы обнаруживаем негативное описание и «отечественной стряпни»: «*Кухарка бросилась к своему бурливому алтарю и застала на плите самый полный беспорядок: одно перекипело и било через край, другое перегорело, пережарилось и все наполняло смрадом помещение с потолка и до пола*» [236, т.2, с. 453] («Зимний день»). В рассказе «Юдоль» технология копчения говядины описывается по принципам антиэстетизма: «*Зарезанную полуиздохшую корову поскорее «требушили» и потом волокли «в копоть», то есть разнимут ее труп на частички и повесят эти рассеченные части «над дымом», чтобы их «прокурило» и «дух отшибло», потому что у этого мяса даже до*

посмертного разложения был какой-то особенный, вероятно болезненный, запах, которого «утроба человеческая не принимала». А потом, когда дым все это «прокурит», – вонь несколько изменяла свой характер, и мясо воняло иначе – менее противно: тогда его, бывало, варят – и едят... Тут это мясо коптилось, или как будто бы коптилось. На самом же деле орловские мужики мяса коптить не умели, да и негде было им его коптить, как надобно; а они только добивались, чтобы от него «не дюжо смердело»[236, т.2, с.237].

То, что еда «воняет», «смердит», имеет «болезненный запах», нуждается в том, чтобы «отшибить» у нее дух, – создает безотрадную картину выживания любой ценой, где собственно удовольствие от поедания пищи уничтожено и заменено простым «набиванием желудка» – через силу, через отвращение к тому, что именуется едой.

Однако встречаются относительно нейтральные упоминания запаха пищи: *«Тут же и печурка, где ставят самовары, и ход в кухню, откуда пахнет грибным и рыбным»*; *«Номера нижнего этажа «Ажидации» все немножечко с грязной и с кисловатым запахом, который как будто привезен сюда из разных мест крепко запеченным в пирогах с горохом»* [236, т.2, с.121] («Полунощники»). В рассказе «На краю света» хотя о запахе еды сказано возвышенно («запах яств»), но тем не менее общий контекст скорее негативен: *«Голод все ожесточался и мучил меня неизмеримо: я уже не чувствовал ни томящего запаха яств и никакого воспоминания о вкусе пищи, а у меня просто была голодная боль: мой пустой желудок сучило и скручивало, как веревку, и причиняло мне мучения невыносимые»* [236, т.2, с.503]. Минус-прием (не чувствовать запаха) уничтожает и ольфакторное, и густаторное в этом фрагменте, оставляя только боль.

В немногочисленных случаях находим примеры гурманского отношения к еде и ее запахам: *«Их гуси, откровенно сказать, всегда пахнут травой»* [237, т.1, с.333–334] («Антука»); *«кусоч от всякого кушанья, имеющего вкусный запах, способный возбудить в человеке*

аппетит» («Ракушанский меламед») [237, т.1, с.417]; «*Масло, поставляемое Голованом, было свежо, желто, как желток, и ароматно, а сливки «не текли»*» [236, т.2, с. 378] («Несмертельный Голован»). Особо говорится о свежем хлебе: «*В избе кузнеца было очень тепло и уютно: на столе лежали ковриги, закрытые белым закатником, и пахло свежееиспеченным хлебом*» [236, т.2, с.305] («Житие одной бабы»); «*зайдешь в эту избу среди дня, когда она жарко натоплена и в ней стоит густой запах свежееиспеченного хлеба, караваи хлеба лежат на столе, покрытые белым закатником, в кошелках гогочут гуси и тикают цыплятки*» [236, т.2, с. 244] («Юдоль»). Выражение «густой запах» сочетается с «белым закатником», упомянутым в обоих произведениях и создающим ощущение праздничности, торжественности такой простой еды, как хлеб.

В «Заметках неизвестного» встречаем любопытное наблюдение – экзотический запах рахат-лукума сравнивается с запахом архиерейских рук: «*видя ее невозражение, при отпуске ее обратно домой подал ей для лакомства на дорогу отрезанного рахат-лукума, приготовленного с розовым маслом, от коего сладкий и приятный дух, будто от рук архиерейских, ошибает и обоняние приятно нежит*» [236, т.2, с. 344]. Витиеватое построенная фраза содержит крайне редкие в отечественном ольфактории выражения – запах «ошибает», то есть «бьет в нос», но это не так резко, как, например, в аналогичных случаях у Тургенева или Гончарова, но именно «приятно нежит обоняние», создавая картину чудесного аромата от лакомства.

Среди ольфакторных фрагментов, связанных с запахами еды, находим и метафору: «*И вдруг в самом деле запахло шнель-клёпсом: пришло письмо, в котором Фебуфис описывал, как они сделали большой переезд верхами по горам, обитаемым диким, воинственным племенем*» [236, т.2, с.515] («Чёртовы куклы»). Шнель-клепс – немецкое блюдо, впрочем, известное в России со времен Петра и представляющее собой нечто подобное бефстроганов (жареная говядина, мелко нарезанная, залитая горячим

сметанным соусом). Запах этого блюда упоминается в «Чертовых куклах» вовсе не в связи с кухней, а как метафора расправы с человеком (Пика Мак называет «теленком», из которого и приготовят этот «шнель-клопс», «не спрашивая разрешения»).

Легко определяемые запахи (например, табака) у Лескова получают ситуативное объяснение. Например, в повести «Загадочный человек» табак назван «вонючим кнастером», а в «Бесстыднике» герой курит «благовонную регалию» (сигару). В «Печерских антиках» речь идет о нюхательном табаке, тоже особом по запаху товаре: *«В этом не могло быть ни малейшего сомнения, потому что москаль приходил иногда на базар и продавал в горшке табак «прочухрай», от которого как понюхаешь, так и зачихаешь»* [236, т.2, с.158].

Другой частотный у Лескова запах – гарь, дым свечей, лампад, курений. Чаще он негативен: *«– Здесь лампада гаснет и так воняет, что мочи нет дышать»* [236, т.2, с. 148] («Некуда»); *«...преступление их было открыто: убитого мальчика отыскивали «по гари», то есть по пригорелому запаху из печи»* [236, т.2, с. 259] («Юдоль»). Нечастый случай позитивного запаха горения находим в «Синодальном философе»: *«Кроме двух наружных фонарей у возка, в середине, на передней стенке, был еще фонарь внутри с спермацетной свечою, которая так хорошо горела огоньком кругленьким, как шапочка, и притом приятно пахла»* [237, т.1, с. 593]. Здесь обнаруживаем излюбленное лесковское «так хорошо», а также уменьшительно-ласкательные суффиксы, превращающие обычную свечу в некое миленькое существо «в шапочке».

Но это редкий случай. Лесков возвращает в активный словарь подзабытое (из-за чрезмерной связанности с церковным пластом языка) «смад». Это слово придает фразам пафосное звучание – независимо от того, означает ли оно на самом деле дурной запах (*«...а потом на грудь так, что мне от него аж пылом и смадом смерти повеяло...»* – [236, с. 508] «Заячий ремиз») или является метафорой (*«Они стояли и безмолвно*

ожидали, когда настанет час им быть убранным из этого смрадного капища, ожидающего каждения очищающих курений» [236, т.2, с. 33] – «Старые годы в селе Плодомасове»). Иногда слово «смрад» оказывается вполне органичным даже в совершенно прозаично-комических эпизодах: *«Михайлица зацепила его и подает на ухвате, а Севастьян обернул ручку тряпкою, поплевал на утюг, да как дернет им по шляпному обрывку!.. От разу с этого войлока злой смрад повалил, а изограф еще раз, да еще им трет и враз отхватывает»* [236, т.2, с. 378] («Запечатленный ангел»).

Как видим, в большинстве случаев запахи наполняют пространство «сами по себе», герои погружены в эту ауру. Но встречаются и фрагменты, где показываются герои, занимающие активную позицию по отношению к запахам. Например: *«Эта фигура был сам Помада. Он ходил из угла в угол по своему чулану и то ворошил свою шевелюру, то нюхал зеленую веточку ели или мотал ею у себя под носом. На столе у него горела сальная свечка, распространяя вокруг себя не столько света, сколько зловония»* [236, т.2, с. 116] («Некуда»). Зловоние свечи (негативная аура помещения) перебивается запахом хвои (герой держит у лица, носа еловую ветку). Это своеобразный случай активной ольфакторной позиции – общий (фоновый) запах можно преодолеть.

Нюхание как способ «бегства от действительности» находим в рассказе «Павлин»: *«Люба со вниманием рассматривала и нюхала оставленный ей старую генеральшею флакон с ароматическим уксусом»* [236, т.2, с. 398] («Очарованный странник»). Неожиданное «лингвистическое упражнение», связанное с вдыханием запаха находим в романе «Соборяне»: *«– Все равно, на нее чем-нибудь другим не угодишь. Вон я вчера нашей собаке немножко супу дал из миски, а маменька и об этом расплакалась и миску с досады разбила: «Не годится, говорит, она теперь; ее собака нанюхала». Ну, я вас спрашиваю: вы, Валерьян Николаич, знаете физику: можно ли что-нибудь нанюхать? Можно понюхать, можно вынюхать, но нанюхать! Ведь это дурак один сказать может!»* [236, т.2, с. 111] («Соборяне»).

Иногда выражение «нюхать что-то» выступает в переносном значении: «– *Летом около барышень цветочки нюхает, а зиму, в ожидании этого летнего блаженства, бегают по своему чулану, как полевой волк в клетке зверинца*» [236, т.2, с. 118-119] («Некуда»); «*Комиссия к ним, впрочем, не пришла, она поступила как гоголевские крысы: «понюхала и пошла прочь*» [236, т.2, с. 318] («Загадочный человек»).

Но и совершенно прямое значение глагола «нюхать» может неожиданно трансформироваться в символ: «...*должен был валяться в ногах, просить пощады, а потом нюхать розгу и при всех ее целовать*» [236, т.2, с. 297] («Житие одной бабы»).

Таким образом, в ольфактории Лескова преобладают негативные запахи, «тяжелый дух», общая аура не только помещений, но и «пенэра», и церкви оказывается неприятной. Лесков открыто включает в свой ольфакторий самые невыносимые запахи, ведет активный поиск художественных средств выразительности при их описании. Можно предположить, что он «замечает» запахи преимущественно только тогда, когда это «невыносимая вонь», – таков главный «фильтр» в ольфакторной модели писателя. Позитивные запахи крайне редки и «неинтересны» Лескову. Так же не интересует его мир запахов нейтральных, наполняющих повседневное существование человека. Сосредоточившись на негативном ольфактории, Лесков стремится показать проникнутость «вонью» и тела человека, и помещения, которое он занимает, и мира вокруг него. Однако, если в ольфактории художественного мира Достоевского негативные запахи появлялись как своеобразные ориентиры, не дающие читателю возможности забыть о тяжелой атмосфере, в которой обитают герои, негативные запахи болезненно «поражают» сознание героя и читателя, но оставляют надежду на выход из «смрадного круга», то у Лескова «вонь» оказывается онтологической – это постоянное пребывание среди дурных запахов, которые могут усиливаться, ослабляться, но не могут исчезнуть, смениться чем-то

позитивным – для этого нет онтологических оснований, само бытие таково, оно «прогоркло».

Кроме того, в случаях, где Достоевский прибегает к «аносмии» (не показывая восприятия запахов в ситуациях, где, казалось бы, ольфакторный комментарий неизбежен, – например, «природные» эпизоды «Идиота» или Раскольников, разглядывающий цветы на островах), Лесков стремится указать на неприятность и этих, казалось бы, «предзаданно позитивных» запахов, «вывернуть их», тем самым замыкая их во все тот же круг «вони бытия». Ольфакторный пессимизм Лескова имеет такое небольшое число исключений, что можно говорить об использовании ольфакторных включений как приема, усиливающего воздействие на читателя, направленного на создание художественного образа «смердной действительности», «жизни во смраде», которую добровольно избрали люди. Отметим также, что церковное пространство у Лескова не оказывается исключением из этого общего правила ольфакторных включений.

Подытоживая сказанное в третьей главе, отметим, что во второй половине XIX века – в рамках общего процесса демократизации литературы, ведущих типов героев, языка – ольфакторий переживает поворот к деэстетизации. Традиция связывать оценку запаха с вертикалью «благовоние – зловоние» (верх – низ, Бог – дьявол) уходит в подтекст, и на поверхности остается внимание к негативному воздействию запахов. Если у Гончарова описание ярких прекрасных запахов цветов, природы несет в себе тревожность, относится к прошлому, о котором герой только вспоминает, но хотя бы присутствует в тексте, то у Достоевского и Лескова главным становится именно ольфакторный пессимизм – зловоние окружает человека, исходит им самим, и выход из этой зловонной ауры проблематичен. Зато расширение ольфактория происходит за счет усиления символической и художественной нагрузки (у Гончарова и Достоевского запах может выполнять функции героя, у Лескова запах становится главной составляющей фона и превращается в среду обитания).

Сама поэтика запахов получает свое дальнейшее развитие: ольфакторные впечатления сакрализуются, уводятся в пространство памяти, становятся основой философии и мировоззрения героя. Каждый из авторов применяет свои инструменты художественного конструирования ольфактория (Гончаров – детализируя ольфакторные впечатления и подыскивая им место в памяти героя, Достоевский – демонизируя запахи и напрямую соотнося их с пространством Зла, Лесков – безжалостно погружая героев в зловоние как «норму» их существования), однако в целом мы видим мощный сдвиг в развитии ольфакторной поэтики, связанный с деэстетизацией запаха и падением целого ряда эстетических табу.

Следующие три главы исследования последовательно посвящены отдельным художественным мирам (И.С. Тургенев, М. Е. Салтыков-Щедрин, Л. Н. Толстой). Вынесение анализа творчества каждого из этих писателей в отдельную главу обусловлено их особым местом в развитии отечественного прозаического ольфактория, количественными характеристиками (Приложение №2, таблицы №№ 2.8, 2.9, 2.10), а также теми открытиями, что они совершают в сфере поэтики запахов.

ГЛАВА IV. ОЛЬФАКТОРНАЯ ЭСТЕТИЗАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ТУРГЕНЕВА

4.1. Принципы пейзажных описаний: симфония ощущений

И. С. Тургенев – мастер пейзажа, и запахи в первую очередь пронизывают его описания природы. Общая ольфакторная плотность – 0,67. Из 210 ольфакторных фрагментов, обнаруженных в его произведениях, 81 – это именно запахи, включенные в пейзажи. Несомненно, внимание к запахам окружающего мира тесно связано в эстетике Тургенева с его философским кредо – сосредоточенно, спокойно созерцать окружающий мир в поисках его тайных двигателей (а сами произведения его были «зеркально противоположны» этому принципу: отыскав закономерности, механизмы событий и поступков, Тургенев облакал их во внешние оболочки и в таком виде и «доставлял» читателю, призывая последнего догадываться по внешним признакам о внутреннем состоянии): *«Случалось ли тебе сорвать долгую ветвь камыша или распуолку розы, сдирать его скатанные оболочки и всё находить другие, всё белее и мягче, всё теснее скатанные, и с радостью доискиваться последнего, сокрытого зерна. Я в детстве часто трудился подобным образом и досадовал и задумывался, видя, что последние оболочки так тонки и нежны, что отодрать их невозможно. Вот образ философской системы. Но ты будь терпелив, дай расцвести цветку, и ты будешь любоваться его изящной формой, наслаждаться его запахом и перечесть все его распутившиеся листики и тычинки»* [407, т.1, с.196].

«Запах» идеи, философии – это метафора, позволяющая приблизиться к тургеневскому пониманию места запахов в природе вообще. В пейзажах Тургенева запахи суть лишь деталь, один из элементов общего, роль которого – создание особой атмосферы, создание самой возможности «включенного наблюдения» для читателя, эффекта присутствия.

С точки зрения общего развития ольфакторных возможностей художественного текста Тургенев совершает ряд открытий. Его мастерство, скорее, – путь к *простоте* впечатлений. Вот первое предложение романа «Руин»: *«Было тихое летнее утро. Солнце уже довольно высоко стояло на чистом небе; но поля еще блестели росой, из недавно проснувшихся долин веяло душистой свежестью, и в лесу, еще сыром и не шумном, весело распевали ранние птички»* («Рудин») [407, т.5, с.198]. И еще один пример «простой» ольфакции: *«Нет, дождь пойдет, – возразил мне Калиныч, – утки вон плещутся, да и трава больно сильно пахнет»* («Записки охотника», «Хорь и Калиныч») [407, т.3, с.18].

«Душистая свежесть» – один из ольфакторных фильтров и важный ольфакторный лейтмотив у Тургенева. Многократные случаи упоминания свежести, смешанной с сильными, яркими природными запахами, – это своеобразное соединение обонятельных и осязательных образов (ощущения тепла и холода). Поэтому рядом с «душистой свежестью» обнаруживаем и «душистую душность»: *«Карета быстро неслась то вдоль созревающих нив, где воздух был душен и душист и отзывался хлебом, то вдоль широких лугов, и внезапная их свежесть била легкою волной по лицу»* [407, т.4, с.223] («Накануне»).

Контраст душных и свежих ароматов земли почти не различим на функциональном уровне, поскольку повествователь одинаково вовлечен и в «душную», и в «свежую» «душистость». Но здесь важнее, что все «душное» разлито вокруг, им заполнено пространство, а все «свежее» надо «поймать», проникнуть в него, суметь определить источник этой свежести: *«Тарантас, на третьей версте от города, внезапно въехал в мягкий мрак осинової роци, с шорохом и трепетанием незримых листьев, с свежей горечью лесного запаха, с неясными просветами вверху, с перепутанными тенями внизу»* [407, т.9, с.194] («Новь»). Здесь «свежая горечь» лесного запаха стережет героев в роще, это «место хранения» свежести. Еще ярче это явление можно наблюдать в таком примере: *«Дорожка, по которой они выступали, внезапно*

повернула в сторону и вдалась в довольно тесное ущелье. Запах вереска, папоротника, смолы сосновой, промозглой, прошлогодней листвы так и сперся в нем – густо и дремотно. Из расщелин бурых крупных камней било крепкой свежестью» [407,т.8, с.375] («Вешние воды»). Здесь свежесть «крепкая», а запахи «сперты» (заперты) в ущелье, они обитают здесь, это их «царство». Стоит покинуть ущелье – и от запахов не останется ни следа.

Внимание к шкале «теплый – холодный» как особому маркеру запаха у Тургенева позволяет обнаружить новые грани, возможности художественного ольфактория: *«Довольно», – повторял я, вдыхая смолистый запах сосновой рощи, которому свежесть наступавшего вечера придавала особенную крепость и остроту»* [407,т.7, с.220] («Довольно»). Запах смолы оказывается крепче и острее именно потому, что он смешан с вечерней прохладой, свежестью.

Так Тургенев открывает невыделенность природных запахов из самой природной *атмосферы* – они ее часть, ее неотъемлемая характеристика. Даже когда невозможно установить место запаха в этом осязательном регистре, Тургенев сообщает об этом: *«Воздух ни теплый, ни свежий, а только пахучий и словно кисленький, чуть-чуть, приятно щипал глаза и щеки...»* [407,т.8,с.195] («Степной король Лир»). Запах в данном фрагменте «вырастает» из осязания, приобретает вкусовую окрашенность и его воздействие делается настолько сильным, что он не только щиплет глаза (что бывает при интенсивном запахе), но и щеки.

Такая «двойная» (множественная) описательность в ольфактории позволяет говорить о новом художественном подходе к вербализации запахов. Возможно, именно поэтому даже когда источником самого запаха нередко становится *просто* трава, земля, «все вокруг», описание содержит точное указание на *ощущение* от запаха. Например: *«Даже сидя в коляске, старик продолжал дичиться и ежиться; но тихий, теплый воздух, легкий ветерок, легкие тени, запах травы, березовых почек, мирное сиянье безлунного звездного неба, дружный топот и фырканье лошадей – все*

обаяния дороги, весны, ночи спустились в душу бедного немца, и он сам первый заговорил с Лаврецьким» [407, т.6, с.68] («Дворянское гнездо»). И указание «теплый воздух», и «легкий ветерок», который и доносит запах травы и почек, позволяют *почувствовать* атмосферу вечера, и сам запах здесь – компонент общего ощущения.

В «Затишье» о запахе земли сказано так: **«От мокрой земли пахло здоровым, крепким запахом, чистый, легкий воздух переливался прохладными струями»** [407, т.4, с.417]. Запах земли уточняется – это «здоровый» и «крепкий» запах. Описание запаха построено по принципу «схватывания ощущения» от него. И здесь тоже есть место осязанию – «прохладные струи» воздуха.

Иногда источник запаха и вовсе не установим – пахнет «всё», «отовсюду» («Прилиная друг к дружке, засквозили листья деревьев... **Сильный запах поднялся отовсюду... Небо почти все очистилось, когда Наталья пошла в сад**» [407, т.5, с.263] «Рудин»; «Лиза наклонилась вперед; только что поднявшийся месяц светил ей в лицо, **ночной пахучий ветерок дышал ей в глаза и щеки. Ей было хорошо**» – [407, т.6, с.84] «Дворянское гнездо»). Здесь мы можем наблюдать персонификацию запаха – он ждет героя, «поднимается» ему навстречу, «дышит» в лицо.

Сами источники запаха у Тургенева почти никогда не детализируются (какие именно растения пахнут). В редких случаях мы встречаем упоминания некоторых конкретных растений: **«Вы раздвинете мокрый куст – вас так и обдаст накопившимся теплым запахом ночи; воздух весь напоен свежей горечью полыни, медом гречихи и «кашки»;** вдали стеной стоит дубовый лес и блестит и алеет на солнце; еще свежо, но уже чувствуется близость жары. **Голова томно кружится от избытка благоуханий. Кустарнику нет конца...»** [407, т.3, с. 356] («Записки охотника», «Лес и степь»); **«в воздухе пахло резедой и цветами белых акаций»** [407, т.8, с.320] («Вешние воды»).

Но особенно часто встречаются ольфакторные указания на рожь, гречиху, полынь. Эти три запаха для Тургенева образуют особый букет родины: *«Расставаясь с жизнью, я к вам одним простираю мои руки. Я бы хотел еще раз надышаться горькой свежестью полыни, сладким запахом сжатой гречихи на полях моей родины»* [407, т.4, с.172] («Дневник лишнего человека»); *«В сухом и чистом воздухе пахнет полынью, сжатой рожью, гречихой; даже за час до ночи вы не чувствуете сырости»* («Записки охотника», «Бежин луг») [407, т.3, с.87]; *«Герасим не мог их слышать, не мог он слышать также чуткого ночного шушуканья деревьев, мимо которых его проносили сильные его ноги, но он чувствовал знакомый запах поспевающей ржи, которым так и веяло с темных полей, чувствовал, как ветер, летевший к нему навстречу – ветер с родины»* («Муму») [407, т.4, с.271]. Детализирован запах-воспоминание в «Асе»: *«Помнится, я шел домой, ни о чем не размышляя, но с странной тяжестью на сердце, как вдруг меня поразили сильный, знакомый, но в Германии редкий запах. Я остановился и увидел возле дороги небольшую грядку конопли. Ее степной запах мгновенно напомнил мне родину и возбудил в душе страстную тоску по ней. Мне захотелось дышать русским воздухом, ходить по русской земле. «Что я здесь делаю, зачем таскаюсь в чужой стороне, между чужими?... Я пришел домой совсем в другом настроении духа, чем накануне. Я чувствовал себя почти рассерженным и долго не мог успокоиться»* [407, т.5, с.162] («Ася»). Эти подробности, как мы уже отметили, не часты у Тургенева, но функционально перегружены. В последнем из приведенных примеров именно запах становится «объектом ностальгии» – он остро напоминает о родине и «вгоняет» героя в тоску.

В другом примере все тот же запах конопли оказывается центральным в размышлениях о родине: *«Мы остановились. Высокая нота, та же нота, всё звенела и не переставала звенеть, хотя я чувствовал совсем другой воздух, другой запах... На меня веяло крепительной свежестью, как от*

большой реки, – и пахло сеном, дымом, коноплей» [407, т.7, с.205] («Призраки»). Свежесть (холод), сено, дым и конопля – запах родного края.

Упоминание о запахе сена или дыма нередко встречаются в разных произведениях Тургенева: «разбросанная трава сильно пахла и чуть-чуть отсырела» [407, т.3, с.224] («Записки охотника», «Певцы»); «*на выгоне молоденькая травка, дымком попахивает... чудесно!*» [407, т.8, с.352] («Вешние воды»).

Интересен пример описания рубки леса: «*От свежих золотистобелых щепок, грудами лежавших около ярко-влажных пней, веяло особенным, чрезвычайно приятным, горьким запахом. Вдали, ближе к роще, глухо стучали топоры, и по временам, торжественно и тихо»* [407, т.3, с.114] («Записки охотника», «Касьян с Красивой мечи»). Это наблюдение – торжество неделимости восприятия: здесь соединены осязательное, визуальное, ольфакторное впечатления, дополненные также и аудиальным.

Запахи в мире Тургенева активны, энергичны. Их мир в некотором смысле противопоставлен миру героя, автономен от него. Так, например, Аркадий восклицает: «– *Какой зато здесь воздух! Как славно пахнет! Право, мне кажется, нигде в мире так не пахнет, как в здешних краях! Да и небо здесь...*

Аркадий вдруг остановился, бросил косвенный взгляд назад и умолк.

– *Конечно, – заметил Николай Петрович, – ты здесь родился, тебе все должно казаться здесь чем-то особенным...*

– *Ну, папаша, это все равно, где бы человек ни родился.*

– *Однако..*» [407, т.7, с.14] («Отцы и дети»)

В этом примере, с одной стороны, мы видим зависимость Аркадия от Базарова (в его оглядывании на друга, в произвольной «самоцензуре» всего «романтического»), но, с другой стороны, – совершенно искреннюю оценку родного пространства с ольфакторной точки зрения. Особый запах родных краев «содержится» в этом пространстве, как в каком-нибудь «волшебном

сосуде» – невозможно обрести тот же запах в другом месте, хотя, казалось бы, у него нет никакого особого источника, все как везде – трава, деревья, земля, цветы.

Природные запахи, помимо самодостаточности, обладают и «готовностью» конфликтовать друг с другом: *«Марианна села на эту скамью; Нежданов поместился рядом. Над головами обоих тихонько покачивались длинные пачки висячих веток, покрытых мелкими зелеными листочками. Кругом в жидкой траве белели ландыши, и от всей поляны поднимался свежий запах молодой травы, приятно облежавший грудь, все еще стесненную смолистыми испарениями елей»* [407, т.9, с.211] («Новь»). Смола «стесняет» (как и хвойный лес вообще), запах травы облеживает. В этом примере назван сильный источник природного запаха – ландыш, но указаний на его аромат нет. Именно простой запах молодой травы противостоит смолистому запаху елей. Еще один случай негативного восприятия запаха темного бора: *«...Едешь, едешь, не перестает эта вечная лесная молвь, и начинает сердце ныть понемногу, и хочется человеку выйти поскорей на простор, на свет, хочется ему вздохнуть полной грудью – и давит его эта пахучая сырость и гниль...»* [407, т.5, с.133] («Поездка в Полесье»).

В приведенном примере «пахучая сырость» поставлена рядом с негативным «гниль», означающим мертвенность, тление, смерть. Тургенев не стремится наделять все природные запахи позитивным значением. Мир природы может быть слишком далек от всего «домашнего» и «уютного», хотя иной раз и тенистое пространство леса описывается вполне позитивно: *«Вы бросаетесь на землю, вы напились, но вам лень пошевелинуться. Вы в тени, вы дышите пахучей сыростью; вам хорошо, а против вас кусты раскаляются и словно желтеют на солнце»* [407, т.3, с.355] («Записки охотника», «Лес и степь»). Как видим, та же «пахучая сырость» здесь уже не давит на человека и не угнетает сознание.

Иногда запах травы смешан с запахом ягод и грибов: *«Но вот солнце опять заиграло. Гроза прошла; вы выходите. Боже мой, как весело сверкает всё кругом, как воздух свеж и жидок, как пахнет земляникой и грибами!..»* [407, т.3, с.355] («Записки охотника», «Лес и степь»). Во всех случаях, где Тургенев детализирует природные запахи, он стремится найти точное их описание, объяснение – как именно пахнет все вокруг: *«Зеленоватый мох, весь усеянный мертвыми иглами, покрывал землю; голубика росла сплошными кустами; крепкий запах ее ягод, подобный запаху выхухоли, стеснял дыхание»* [407, т.5, с.137] («Поездка в Полесье»). Сопоставление запаха ягод с запахом мускуса (очень сильным и ярким ароматом, выделяемым выхухолью) позволяет воссоздать ощущение негармоничности лесного пространства, его некоторой враждебности человеку. Но это нечастый случай. Обычно лесные ароматы воспринимаются позитивно: *«– Андрей Петрович, есть какой-нибудь план на нынешний день у вашего благородия? Погода славная; сеном и сухою земляникой пахнет так... словно грудной чай пьешь. Надо бы сочинить какой-нибудь фокус»* [407, т.6, с.203] («Накануне»).

Из всех запахов деревьев Тургенев выделяет запах хвойных пород («запах смолы»), а также запах липы.

Липовый аромат описывается как аромат тяжелый, невыносимо сладкий, в нем есть какой-то перебор: *«как очарованные, как мертвые, висели маленькие гроздья желтых цветов на нижних ветках липы. Сладкий запах с каждым дыханием втеснялся в самую глубь груди, но грудь им охотно дышала»* [407, т.6, с.165] («Накануне»).

Мастерство Тургенева заключается в изображении этой ольфакторной агрессии – липа «давит» своим ароматом, и воспринимающее сознание не может отказаться, отойти от этого запаха. Здесь не случаен, разумеется, подбор таких окказиональных синонимов, как «очарованный» и «мертвый». *«Прощай, жизнь, прощай, мой сад, и вы, мои липы! Когда придет лето, смотрите не забудьте сверху донизу покрыться цветами... и пусть хорошо*

будет людям лежать в вашей пахучей тени, на свежей траве, под лепечущий говор ваших листьев, слегка возмущенных ветром. Прощайте, прощайте! Прощай все и навсегда!» [407, т.4, с.214] («Дневник лишнего человека»). Этот пример также содержит намек на смерть – лежать под ветвями дерева (как в известном стихотворении Лермонтова). Не сидеть, не стоять, но именно лежать под ветвями пахучих лип. Конечно, этот скрытый намек на душность, ядовитость липового запаха нередко спрятан: *«...Складная Душа Бодряков даже ел лениво и вяло. После обеда все пошли на террасу пить кофе. Погода была прекрасная; из сада несло сладким запахом лип, стоявших тогда в полном цвету; летний воздух, слегка охлажденный густою тенью деревьев и влажностью близкого пруда, дышал какой-то ласковой теплотой»* [407, т.4, с.393] («Затишье»). В описании ощущается затаенная напряженность *«...а воздух так и ластился к лицу, и липы пахли так сладко, что грудь поневоле все глубже и глубже дышала, и слово «Гретхен» – не то восклицание, не то вопрос – так и просилось на уста»* [407, т.5, с.150] («Ася»); *«Зато сад удивительно похорошел: скромные кустики сирени, акации, жимолости (помнишь, мы их с тобой сажали) разрослись в великолепные сплошные кусты; березы, клены – все это вытянулось и раскинулось; липовые аллеи особенно хороши стали. Люблю я эти аллеи, люблю серо-зеленый нежный цвет и тонкий запах воздуха под их сводами»* («Фауст») [407, т.5, с.91]. Казалось бы, липа «ни при чем», но дальнейшее развитие событий и в «Асе», и в «Фаусте» оказывается «предсказано» в том числе и отравляющим ароматом липового цвета.

Агрессия запахов воспринимается самими героями, фиксирующими свое бессилие: *«Я пишу эти строки в постели. Со вчерашнего вечера погода вдруг переменилась. Сегодня жарко, почти летний день. Все тает, валится, течет. В воздухе пахнет разрытой землей: тяжелый, сильный, душный запах. Пар поднимается отовсюду. Солнце так и бьет, так и разит. Плохо мне. Я чувствую, что разлагаюсь»* [407, т.4, с.213] («Дневник

лишнего человека»); *«А главное: этот запах, неотступный, неотвязный, сладкий, тяжелый запах не давал ему покоя, и все сильнее и сильнее разливался в темноте, и все настойчивее напоминал ему что-то, чего он никак уловить не мог... Литвинову пришло в голову, что запах цветов вреден для здоровья ночью в спальне, и он встал, ошупью добрал до букета и вынес его в соседнюю комнату; но и оттуда проникал к нему в подушку, под одеяло, томительный запах, и он тоскливо переворачивался с боку на бок»* [407, т.7, с.279] («Дым»). Тяжесть, настойчивость ароматов, их давящая сила показаны и в «Трех встречах»: *«На многих деревьях нежно белели цветы; воздух весь был напоен благовонием томительно сильным, острым и почти тяжелым, хотя невыразимо сладким. Я шел и, признаться, успев уже привыкнуть ко всем этим чудесам, думал только о том, как бы поскорей добраться до моей гостиницы»* [407, т.4, с.220]. Как и в «Дыме», мы видим здесь указание на «томительность» запаха, его сила невыносима, тяжела. Возникает конфликт между «качеством» запаха (благовоние, позитивность) и «количеством» (то есть интенсивностью), когда эта позитивность уничтожается «перебором», «чрезмерностью» ароматов.

Встречаем мы и пример ольфакторного каприза: *«До самого вечера барыня была не в духе, ни с кем не разговаривала, не играла в карты и ночь дурно провела. Вздумала, что одеколон ей подали не тот, который обыкновенно подавали, что подушка у ней пахнет мылом, и заставила кастеляншу все белье перенюхать – словом, волновалась и «горячилась» очень»* («Муму») [407, т.4, с.262]. Здесь мнимая агрессия запахов характеризует состояние героини, относящей свои проблемы именно к ольфакторному дискомфорту. Но, разумеется, для читателя очевидно, что это именно изменение ее расположения духа и нежелание посмотреть «в глаза» правде, своеобразная психологическая ширма.

В рассказе «Лес и степь» Тургенев погружен в мир природы – и запахам здесь отведено такое же место, как и звукам, краскам. Например: *«птицы мирно поют. Золотой голосок малиновки звучит невинной,*

болтливой радостью: он идет к запаху ландышей. Далее, далее, глубже в лес...» («Записки охотника», «Лес и степь») [407, т.3, с.357]. Автор «подбирает» подходящую мелодию к запаху ландыша (или запах к мелодии). Ландыш и малиновка оказываются удивительно близки – «невинны», «радостны», даже «болтливы», то есть все эти характеристики перенесены на запах. В другом месте этого же рассказа находим: *«И как этот же самый лес хорош поздней осенью, когда прилетают вальдишнены! Они не держатся в самой глуши: их надобно искать вдоль опушки. Ветра нет, и нет ни солнца, ни света, ни тени, ни движенья, ни шума; в мягком воздухе разлит осенний запах, подобный запаху вина; тонкий туман стоит вдали над желтыми полями»* [407, т.3, с.357].

В этом описании все отсутствует – свет, тень, звуки. Властвует только запах, уподобленный вину. Здесь глагол «разлит» как нельзя точнее подчеркивает эту образность: запах разлит в воздухе, как могло бы быть разлито вино, издающее сильный, яркий запах.

В весеннем пейзаже ольфакторный образ соединен с осязательным: *«А первые весенние дни, когда кругом всё блестит и обрушается, сквозь тяжелый пар талого снега уже пахнет согретой землей, на проталинках, под косым лучом солнца, доверчиво поют жаворонки, и, с веселым шумом и ревом, из оврага в овраг клубятся потоки...»* [407, т.3, с.360]. Тургеневым подчеркивается, что пар талого снега тяжел, и запах согретой земли в сочетании с этим указанием дает образ большого существа, лежащего под одеялом, выбирающегося из-под него.

Иногда даже неприродное пространство погружено в окружающий мир растений и деревьев: *«Дряхлый дьячок, с маленькой косичкой сзади, низко подпоясанный зеленым кушаком, печально шамшил перед налоем; священник, тоже старый, с добреньким и слепеньким лицом, в лиловой рясе с желтыми разводами, служил за себя и за дьякона. Во всю ширину раскрытых окон шевелились и лепетали молодые, свежие листья плакучих берез; со двора несло травяным запахом; красное пламя восковых свечей бледнело в*

веселом свете весеннего дня» [407, т.3, с.269] («Записки охотника», «Гамлет Щигровского уезда»).

В художественном мире Тургенева запахи оказываются частью состояния героя: *«Я отправился домой через потемневшие поля, медленно вдыхая пахучий воздух, и пришел в свою комнату весь разнеженный сладостным томлением беспредметных и бесконечных ожиданий»* [407, т.5, с.156] («Ася»); *«Я отдал себя всего тихой игре случайности, набегавшим впечатлениям; неторопливо смеясь, протекали они по душе и оставили в ней, наконец, одно общее чувство, в котором слилось все, что я видел, ощутил, слышал в эти три дня, – все: тонкий запах смолы по лесам, крик и стук дятлов, немолчная болтовня светлых ручейков с пестрыми форелями на песчаном дне»* [407, т.5, с.166] («Ася»).

«Чувство, в котором слилось все» – это яркая характеристика психологического метода изображения человека у Тургенева. Ему важно показать, что чувство невозможно представить в виде перечня рациональных характеристик, это именно синтетическое восприятие окружающего мира, черпание впечатлений, которые согласны с переживаниями героя, своеобразная интерпретация «равнодушной природы», наделение ее теми характеристиками, какие особенно близки воспринимающему сознанию.

Ночные пейзажи занимают особое место в творчестве Тургенева. Но мир ночных запахов подчиняется тем же закономерностям, что обнаружили мы в «дневном» природном ольфактории. Здесь мы видим автономность запахов (у них есть свой источник, свое место обитания), их обязательную связь с осязательными ощущениями. Но обязательная особенная черта ночного ольфактория – позитивность (это запахи умиротворения, спокойствия, предчувствия счастья и блага): *«...он в последний раз оглянулся с невольной благодарной улыбкой. Ночь, безмолвная, ласковая ночь, лежала на холмах и на долинах; издали, из ее благовонной глубины, бог знает откуда – с неба ли, с земли, – тянуло тихим и мягким теплом. Лаврецкий послал последний поклон Лизе и взбежал на крыльцо»* [407, т.6, с.85]

(«Дворянское гнездо»). «Благовонная глубина» ночи, персонифицированной в виде некоего огромного возлежащего на холмах и долинах существа, ассоциируется с женским лоном, теплом, мягкостью женского начала. Все характеристики ночи, включая ольфакторный эпитет «благовонная», фактически описывают чувства Лаврецкого, его ожидания, связанные с Лизой.

Подобный пример можно обнаружить еще в «Рудине»: *«Рудин ничего не сказал и подошел к раскрытому окну. Душистая мгла лежала мягкой пеленою над садом; дремотной свежестью дышали близкие деревья. Звезды тихо теплились. Летняя ночь и нежилась и нежила. Рудин поглядел в темный сад – и обернулся.*

– *Эта музыка и эта ночь, – заговорил он, – напомнили мне мое студенческое время в Германии: наши сходки, наши серенады...*» [407, т.5, с.229]. Однако – в отличие от ночной «благовонности» в «Дворянском гнезде» – здесь «душистая» ночь показана как актор происходящих событий, активный участник – она «нежилась и нежила».

В «Дворянском гнезде» «благовонная» ночь – это интерпретация героя, его личное восприятие, чувство. Но персонификация ночи, несущей особые ароматы, тепло или свежесть воздуха, – устойчивая черта «ночного» ольфактория: *«Базаров встал и толкнул окно. Оно разом со стуком распахнулось... Он не ожидал, что оно так легко отворялось; притом его руки дрожали. Темная мягкая ночь глянула в комнату с своим почти черным небом, слабо шумевшими деревьями и свежим запахом вольного, чистого воздуха»* [407, т.7, с.91] («Отцы и дети»).

Восприятие ночи как прекрасного существа свойственно и героям повестей и рассказов: *«И так мне стало, господа, приятно: ночь тихая, претихая, только изредка ветерок словно женской ручкой по щеке тебе проведет, свежо таково; сено пахнет, что твой чай, на яблонях кузнечики потрюкивают»* [407, т.7, с.243] («Собака»); *«– Какая ночь! – воскликнула она, – подойдите, подставьте ей лицо; чувствуете вы, она как будто*

дышит? и какой запах! все цветы теперь проснулись» [407, т.4, с.404]. («Затишье»). Здесь ольфакторная образность «вписана» в ощущение близости огромного и дружелюбного существа – ночи, даже если речь идет о «прозаическом» («крестьянском») запахе сена, сравниваемом (в качестве наивысшей похвалы) с запахом такого же прозаического чая.

Запах летней ночи воспринимается героями как нечто особенное и очень значимое, как вода в пустыне: *«Свежий ночной воздух ласково прильнул к воспаленному лицу Литвинова, влился пахучею струей в его засохшие губы»* [407, т.7, с.267] («Дым»); *«луна опять вошла на безоблачное небо; и вместе с ее лучами, сквозь полупрозрачные стекла окон, со стороны павильона... стало вливаться дуновение, подобное легкой, пахучей струе...»* [407, т.10, с.60] («Песнь торжествующей любви»); *«В отчаянье Владимир Сергееч наконец встал, раскрыл окно и с жадностью стал вдыхать благовонную ночную свежесть»* [407, т.4, с.405]. («Затишье»); *«Очарованный звуками, красотой, блеском и благовонием ночи, потрясенный до глубины сердца зрелищем этого молодого, спокойного, светлого счастья, я позабыл совершенно о моей спутнице»* [407, т.7, с.205] («Призраки»). «Пахучие струи» воздуха, «благовонная ночная свежесть» – это своеобразные источники, запах описывается как жизненно-важный элемент, герои понимают и ощущают его как благодать, хотя нигде нет детализации – чем и как пахнет. В «Бежином луге» Тургенев обобщает суть запаха ночи: *«Темное чистое небо торжественно и необъятно высоко стояло над нами со всем своим таинственным великолепием. Сладко стеснялась грудь, вдыхая тот особенный, томительный и свежий запах – запах русской летней ночи»* [407, т.3, с.90] («Записки охотника», «Бежин луг»). «Томительный» и «свежий» – это эпитеты, которые указывают на воздействие запаха ночи (томление) и осознание его (свежий).

В «ночном» ольфактории почти нет места конкретизации запахов (что это какой-то конкретный цветок, трава и т. п.), что было характерно для «дневных» природных фрагментов с ольфакторными включениями. Однако

некоторые примеры такой конкретизации мы обнаружили: *«в воздухе пахло грибами, почками, зорей-травой; лунный свет так и разливался во все стороны – холодно и строго; «стожары» блистали над самой головой»* [407, т.7, с.197] («Призраки»). В повести «Фауст» есть и обобщенное восприятие запаха ночи: *«Вот что мне представлялось: ночь, луна, свет от луны белый и нежный, запах... ты думаешь, лимона? нет, ванили, запах кактуса, широкая водная гладь, плоский остров, заросший оливами; на острове»* [407, т.5, с.117] («Фауст»). Интересно, что эти яркие ольфакторные указания (ваниль, совсем неожиданный и «неузнаваемый» кактус) нужны для создания образа «нерусской» ночи, далеких экзотических краев, и подмена традиционного «лавра и лимона» «ванилью и кактусом» – скорее, поиск оригинального образа. Однако именно в связи с «Фаустом» Некрасов писал Фету 31 июля 1856 г.: *«Ну, Фет! какую он повесть написал! Я всегда думал, что с этого малого будет прок, но, право, удивился и, разумеется, сильно обрадовался. У него огромный талант, и коли правду сказать – так он в своем роде стоит Гоголя. Я теперь это положительно утверждаю. Целое море поэзии, могучей, благоуханной и обаятельной, вылил он в эту повесть из своей души...»*. Здесь впечатления писателя переданы, в том числе, и с помощью ольфакторного указания (благоуханная поэзия).

Нечасто, но все же встречается у Тургенева негативные ночные ольфакторные фрагменты: *«Роса смочила сверху донизу каждый его стебель; сильный до одури запах бил кругом. Месяц только что встал, большой и багровый в черноватом и тусклом тумане»* [407, т.4, с.188] («Постоялый двор»); *«Была тусклая, неверная ночь; ветер набегал порывистыми сырыми струйками, принося с собою запах дождя и широких хлебных полей»* [407, т.9, с.256] («Новь»). Все эти примеры объединены визуальным эпитетом «тусклый». Рядом с этим указанием запахи тоже «тускнеют», становятся «неуютными» – дождь, «сильный до одури» запах растений, теряющий свою позитивность в таком окружении запах хлебных полей.

Следует указать на примеры «переходных» ночных пейзажей – описания сумерек, как послезакатные, так и предрассветные: *«Но уже, еще недавно высоко стоявшие на небе; все совершенно затихло кругом, как обыкновенно затихает все только к утру: все спало крепким, неподвижным, предрассветным сном. В воздухе уже не так сильно пахло, – в нем снова как будто разливалась сырость... Недолги летние ночи!»* [407, т.3, с.104] («Записки охотника», «Бежин луг»); *«Лесной запах усиливается, слегка повеяло теплой сыростью; влетевший ветер около вас замирает. Птицы засыпают – не все вдруг – по породам; вот затихли зяблики, через несколько мгновений малиновки, за ними овсянки»* («Записки охотника», «Ермолай и мельничиха»).

Запах разворачивается во времени – он усиливается, ослабляется, подобен свету, музыке. Тургенев избегает какой бы то ни было конкретизации (это просто «лесной запах»), но именно «полутона» запаха оказываются здесь важны.

Атмосферность, «симфония» ощущений – вот основная художественная задача Тургенева. Приведем развернутый пример – описание наступления ночи – из повести «Ася»: *«Мы проболтали часа два. День давно погас, и вечер, сперва весь огнистый, потом ясный и алый, потом бледный и смутный, тихо таял и переливался в ночь, а беседа наша всё продолжалась, мирная и кроткая, как воздух, окружавший нас. Гагин велел принести бутылку рейнвейна; мы ее рóспили не спеша. Музыка по-прежнему долетала до нас, звуки ее казались слаще и нежнее; огни зажглись в городе и над рекою... Наконец луна встала и заиграла по Рейну; всё осветилось, потемнело, изменилось, даже вино в наших граненых стаканах заблестело таинственным блеском. Ветер упал, точно крылья сложил, и замер: ночным, душистым теплом повеяло от земли»* [407, т.5, с.155] («Ася»).

«Воздушность» этого описания (беседа как воздух) создается за счет постепенного «переливания» дня в вечер, вечера в ночь. Музыка, бутылка

рейнвейна и сам Рейн, ветер, который вдруг прекращается – все это разные ноты единой музыкальной фразы. Душистое тепло здесь оказывается неким итогом, результатом происходящего – «мирной и кроткой» беседы, не утомляющей, создающей поистине человеческие, теплые отношения между героями. Где здесь беседа и где краски дня-вечера-ночи – неважно, все едино, слито, смешано, нераздельно.

В другом случае мы видим настойчивое подчеркивание цельности впечатления: *«Я перешел через широкую дорогу, осторожно пробрался сквозь запыленную крапиву и прислонился к низкому плетню. Неподвижно лежал передо мною небольшой сад, весь озаренный и как бы успокоенный серебристыми лучами луны, – весь благовонный и влажный; разбитый по-старинному, он состоял из одной продолговатой поляны»* [407, т.4, с.218] («Три встречи»).

Сад представлен осязательно и обонятельно, но он «весь», целен, состоит из единой поляны, в нем есть законченность и одновременно отделенность от остального пространства.

Тема сада, значимая в развитии отечественного ольфактория, понимается, представлена в «усадебных» сюжетах Тургенева, однако достаточно скромно.

В «Дворянском гнезде» находим почти буквальное повторение «всего благовонного» сада: *«сын тоже ничего не сказал, оперся на перила балкона и долго глядел в сад, весь благовонный и зеленый, весь блестящий в лучах золотого весеннего солнца»* [407, т.6, с.43]. Простая констатация «душистости» сада встречается в «Рудине»: *«Всё общество поднялось и отправилось в сад. Сад у Дарьи Михайловны доходил до самой реки. В нем было много старых липовых аллей, золотисто-темных и душистых, с изумрудными просветами по концам, много беседок из акаций и сирени»* [407, т.5, с.217].

Но в основном описании сада показано стремление Тургенева выразить идею старения, дичания, упадка: *«его охватило то чувство, которому нет*

равного и в сладости и в горести, – чувство живой грусти об исчезнувшей молодости, о счастье, которым когда-то обладал. Вместе с молодежью прошелся он по аллеям; липы немного постарели и выросли в последние восемь лет, тень их стала гуще; зато все кусты поднялись, малинник вошел в силу, орешник совсем загдох, и отовсюду пахло свежим дромом, лесом, травой, сиренью» [407, т.6, с.156] («Дворянское гнездо»). Как видим, сад превращается в лес, он «глохнет» – как и герой, потерявший вкус жизни. Свежий запах сада здесь – запах леса, травы, и разрастающаяся малина и сирень не уменьшают ощущения этой одичалости.

В «Бригадире» повествователь прямо предвещает описание сада размышлениями о скором исчезновении усадебного быта вообще: *«Читатель, знакомы ли тебе те небольшие дворянские усадьбы, которыми двадцать пять – тридцать лет тому назад изобиловала наша великорусская Украина? Теперь они попадаются редко, а лет через десять и последние из них, пожалуй, исчезнут бесследно... дальше – кудрявые яблони над высокой, снизу зеленой, кверху седой травой, жидкие вишни, груши, на которых никогда не бывает плода; потом клумбы с цветами – маком, пионами, анютиными глазками, крыжантами, «девицей в зелени», кусты татарской жимолости, дикого жасмину, сирени и акации, с непрерывным пчелиным, шмелиным жуужжанием в густых, пахучих, липких ветках» [407, т.8, с.39].*

Это сад – и одновременно лес, переполненный растениями. Нанизывание, перечисление цветов и кустарников создает ощущение нагромождения, переплетения – как, возможно, переплетаются в непроходимую стену ветви этих растений.

Ольфакторное указание «пахучие» ветки соседствует с пространственным «густые» и осязательным «липкие», что дает картину достаточно яркую, но неприятную, недружественную. Дичание сада напрямую заявлено в рассказе «Живые мощи»: *«я пошел побродить по небольшому, некогда фруктовому, теперь одичалому саду, со всех сторон*

обступившему флигелек своей пахучей, сочной глушью. Ах, как было хорошо на вольном воздухе» [407, т.3, с.327].

«Пахучая» глушь – вот во что превращается некогда фруктовый сад. Собственно запах сада присутствует только в рассказе «Мой сосед Радилов»: *«Сквозь открытые окна из сада веяло осенней свежестью и запахом яблоков. Ольга хлопотливо разливала чай»* [407, т.3, с.55].

Для самого Тургенева запах сада – повод к серьезной рефлексии. В письме Боткину от 12 апреля 1859 года он рассказывает о своих впечатлениях о Спасском: *«Сегодня Светлое воскресенье – и я был у Всенощной. Дьячки пели на редкость: «Христос воскрес» – в церкви пахло тулунами и свечной копотью, вокруг церкви трещали бураки и шутихи доморощенной «леминации», плечи мои ныли от тяжести шубы – но на душе вместе с воспоминаниями детства проходило что-то хорошее и глубоко грустное. Сегодня чудесная погода – жарко, тихо, птицы поют, пахнет почками; я раза три прошелся по саду – и чуть не всплакнул. Жизнь пролита до капли, но запах только что опорожненного сосуда еще сильнее, чем когда он был полный...»* [407, т.13, с.328].

Запах тулупов и свечной копоти удивительно солидарен с запахом почек в весеннем саду, только начинающем пробуждаться после зимы, и признание сорокалетнего мужчины в сентиментальных чувствах смущает его самого. Однако мысль о том, что запах пустого сосуда сильнее, чем полного, оказывается существенной и для понимания впечатлений героев в дичающих, вымирающих садах. Ольфакторные описания дают объяснение тем чувствам, что переполняют душу, хотя – как мы видели и в других случаях – обязательно в единстве со всеми остальными впечатлениями.

К теме сада примыкает тема цветов. Как и у Гончарова, у Тургенева мы находим множество описаний запахов конкретных цветов, а также и ольфакторных метафор, связанных с цветами: *«промолвила Марфа Тимофеевна, низко наклоняясь к горшку с молодым розаном. – Как славно*

пахнет! Лиза задумчиво посмотрела на свою тетку» [407, т.6, с.150] («Дворянское гнездо»).

Здесь аромат цветка на окне Лизиной «келейки», несомненно, символизирует красоту и «расцвет» самой Лизы. Неслучайно подчеркивается, что розан «молодой».

Случаи включения ольфакторных цветочных мотивов, наделенных символическими функциями, достаточно часты в произведениях Тургенева. Цветок (нередко роза) сам по себе не значим, но как только он оказывается в руках героини, то превращается в синекдоху ее красоты, прелести, точнее ее женской сути. Иногда этот ольфакторный образ используется как сравнение: *«Валентина Михайловна постаралась загладить свою ошибку и распустилась еще немножко больше перед ним... Так в томный жар летнего полудня расцветшая роза распускает свои душистые лепестки, которые вскоре снова сожмет и свернет крепительная прохлада ночи»* [407, т.9, с.206] («Новь»). Но иногда это именно настоящий цветок, который для героев становится знаком женского начала: *«– Будемте друзьями – вот как! – Зинаида дала мне понюхать розу. – Послушайте, ведь я гораздо старше вас – я могла бы быть вашей тетушкой, право; ну, не тетушкой, старшей сестрой»* («Первая любовь») [407, т.6, с.320]; *«Потом он брал брошенную ему розу – и казалось ему, что от ее полузавядших лепестков веяло другим, еще более тонким запахом, чем обычный запах роз...»* [407, т.8, с.298] («Вешние воды»). В «Вешних водах» этот мотив особенно отчетлив.

Эпизод с поцелуем в «Отцах и детях» основан на мнимом интересе Базарова к запаху цветка, когда цветок становится поводом для сокращения расстояния между ним и Фенечкой: *« – Какая такая рука? – А вы небось не знаете? Понюхайте, как славно пахнет роза, что вы мне дали. Фенечка вытянула шейку и приблизила лицо к цветку... Платок скатился с ее головы на плеча; показалась мягкая масса черных, блестящих, слегка растрепанных*

*волос. – **Постойте, я хочу понюхать с вами, – промолвил Базаров, нагнулся и крепко поцеловал ее в раскрытые губы***» [407, т.7, с.139].

Вообще цветы как носители «обманного» запаха – одна из идей ольфактория Тургенева. Об этом прямо говорится в повести «Затишье»:

*«– **Помнишь, Маша, как хороши были датумы у нас на балконе, при луне, с своими длинными белыми цветами. Помнишь, какой из них лился запах, сладкий, вкрадчивый и коварный.***

*– **Коварный запах!** – воскликнул Владимир Сергеич.*

*– **Да, коварный. Чему вы удивляетесь? Он, говорят, опасен, а привлекает. Отчего злое может привлекать? Злое не должно быть красивым!***» [407, т.4, с.413].

Сладкий и вкрадчивый, коварный запах сопоставлен здесь с анхаром – «древом яда», которое напывало даже ветер своими коварными, ядовитыми парами

Большой фрагмент в романе «Дым», связанный с гелиотропами, тоже реализует эту тему обмана: *«Он вошел в свою комнату: письмо на столе бросилось ему в глаза. «Литвинов сломил крупную гербовую печать и принялся было читать... **Сильный, очень приятный и знакомый запах поразил его. Он оглянулся и увидел на окне в стакане воды большой букет свежих гелиотропов. Литвинов нагнулся к ним не без удивления, потрогал их, понюхал... Что-то как будто вспомнилось ему, что-то весьма отдаленное... но что именно, он не мог придумать. Он позвонил слугу и спросил его: откуда взялись эти цветы? Слуга отвечал, что их принесла дама, которая не хотела назваться***» [407, т.7, с.278]. «Цветочный» мотив возникает в диалоге Литвинова и Ирины: *« – **А букет возьмете? – спросил он. – Конечно: он очень мил, и я очень люблю этот запах. Mersi... Я его сохраню на память...***» [407, т.7, с.320]. Ирина предчувствует, что этот бал навсегда разлучит их. После расставания гелиотропы становятся знаком этого последнего вечера, остаются в памяти как заноза. Их запах приятный, но агрессивный, они не дают покоя, мучают героя.

Коварство запаха цветов померанцев (флердоранжа) пронизывает и эпизод в «Призраках»: «...озеро раскинулось подо мною с дрожавшими в глубине звездами, с ласковым ропотом прибоя. **Запах померанцев обдал меня волной – и вместе с ним и тоже как будто волною принеслись сильные, чистые звуки молодого женского голоса. Этот запах, эти звуки так и потянули меня вниз – и я начал спускаться... спускаться к роскошному мраморному дворцу, приветно белевшему среди кипарисной роши**» [407, т.7, с.204]. Это тоже запах-обман, и герой должен преодолеть соблазн разделить с красавицей ее прекрасное ничегонеделание.

Ольфакторная тема садов и цветов в прозе Тургенева чаще всего репрезентируется через зрительный, тактильный модусы перцепции, имеет отпечаток глубокой авторской индивидуальности и всегда проникнут ощущением ностальгии, легкой грусти.

4.2. Запах как принцип «художественного досье»

Принцип «художественного досье» у Тургенева выражается в построении его текстов на основе «информации» о герое – его настоящем и прошлом, его привычках, особенностях поведения и т. п. Исходя из досье «собирается» повествование – герои действуют согласно своим предустановленным, «заданным» качествам. Но этот общий сюжетобразующий принцип можно транслировать и на объяснение ольфактория Тургенева. Одоризмы выступают в роли своеобразных «визиток» как отдельных персонажей, так и социальных групп.

Так, Г. П. Козубовская и Д. А. Самосенко указывают на бестиарные мотивы в прочтении концептуальных характеристик героев романа «Отцы и дети» как особой фазы превращения, перехода в иное измерение [188]. Усадьба Одинцовой прочитывается авторами с позиций «эстетических» ольфакторных характеристик, в то время как в понимании образа Фенечки концентрируется внимание на запахе мяты, что, по мнению

исследователей, указывает на связь с пряно-ароматическими растениями, любимыми пчёлами, и древнегреческий перевод, при котором «мелисса» обозначает «пчела» [188, с.24]. Значимые ольфакторные характеристики как телесные мотивы образа героев усиливаются и в сопоставлении поколений [186].

Интересная попытка прочтения скрытого подтекста номинации одной из героинь романа Тургенева «Новь» – Фёклы Машуриной представлена А. А. Бельской. Знаковыми, по мнению автора, в тексте являются запах серы и различные формы редуцирования личного имени героини (перенос, замена, безымянность) как свидетельство отступления нигилистки от своей духовной сущности [23].

Искусственные ароматы в художественном пространстве романов Тургенева практически всегда маркируют иронию. *«Бывало, выйдя из благовонной ванны, вся теплая и разнеженная, она замечтается о ничтожности жизни, об ее горе, труде и зле... Душа ее наполнится внезапною смелостию, закипит благородным стремлением; но сквозной ветер подует из полузакрытого окна, и Анна Сергеевна вся сожмется, и жалуется, и почти сердится, и только одно ей нужно в это мгновение: чтобы не дул на нее этот гадкий ветер»* [407, т.7, с.84] («Отцы и дети»). «Благовонная ванна», поставленная в один ряд с «благородными стремлениями», вступает в конфликт и предвещает «сниженную» развязку («сожмется», «жалуется»).

Но чаще у Тургенева встречается открытое иронизирование. Так, постоянное нюхание одеколона – выразительная черта поведения Марьи Дмитриевны в «Дворянском гнезде»: *«В гостиной Лаврецкий застал Марью Дмитриевну одну. От нее пахло одеколоном и мятой. У ней, по ее словам, болела голова, и ночь она провела беспокойно»* [407, т.6, с.55]; *«Марья Дмитриевна сидела одна у себя в кабинете на вольтеровском кресле и нюхала одеколон; стакан воды с флер-д'оранжем стоял возле нее на столике. Она волновалась и как будто трусила»* [407, т.6, с.142]; *«Марья*

Дмитриевна опять понюхала одеколон и отпила воды» [407, т.6, с.143].

Эти «отдушки» служат способом искусственного отграничения от естественного, обычного мира, который чужд любой «рафинированности» такого рода. В «Рудине» нюхание одеколona также снижает саму суть беседы:

«– Он очень умный человек, барон.

– Да-с. Дарья Михайловна понюхала узелок носового платка, напитанный одеколоном. – Вы служите? – спросила она» [407, т.5, с.220] («Рудин»).

Тема «надушенности» в «Дворянском гнезде» усиливается «крещендо» с появлением Варвары Павловны. Ольфакторная деталь при появлении героини перед Лаврецким особенно важна: *«Ему навстречу с дивана поднялась дама в черном шелковом платье с воланами и, поднеся батистовый платок к бледному лицу, переступила несколько шагов, склонила тщательно расчесанную душистую голову – и упала к его ногам... Тут только он узнал ее: эта дама была его жена»*. Тщательная прическа, надушенность – все это элементы соблазнения, расчета на внешний эффект, все это легко «считывается» и героем, и читателем. Но ольфакторная тема здесь важна как показатель степени искусственности, ненатуральности: *«[Варвара Павловна] снявши перчатки, показывала своими гладкими, вымытыми мылом a la guitaive [алфейным (франц.)] руками, как и где носят воланы, рюши, кружева, шу; обещалась принести склянку с новыми английскими духами: Victoria's Essence [духи королевы Виктории (англ.)], и обрадовалась, как дитя, когда Марья Дмитриевна согласилась принять ее в подарок»* [407, т.6, с.125]. Две дамы, противопоставленные простоте и естественности Лизы, объединяются в своей пристрастии к французским и английским «отдушкам», значащих для них обеих гораздо больше, чем собственно люди, их судьбы и тому подобное.

Так же резко относится автор и к искусственным «мужским» ароматам. Использование одеколona и духов мужчинами – знак изнеженности, границы

между миром естественным и своей средой обитания, но, кроме того, и знак «этического слома»: искусственная «благовонность» уничтожает истинное благородство: *«Значительность их сказывалась во всем: в их сдержанной развязности, в миловидно-величавых улыбках, в напряженной рассеянности взгляда, в изнеженном подергивании плеч, покачивании стана и сгибании колен; она сказывалась в самом звуке голоса, как бы любезно и гадливо благодарящего подчиненную толпу. Все эти воины были превосходно вымыты, выбриты, продушены насквозь каким-то истинно дворянским и гвардейским запахом, смесью отличнейшего сигарного дыма и удивительнейшего пачули»* [407, т.7, с.296] («Дым»). Кажется бы, позитивное ольфакторное указание («истинно дворянский и гвардейский запах») – это «перевертыш», запах здесь маркирует людей с пустой душой, страшно далеких от истинного понимания благородства («дворянского и гвардейского»).

Истинные человеческие ценности (качества) подменились внешней оболочкой. Неслучайно здесь и упоминание пачулей – резкого запаха (*«Первое, что поразило его при входе в переднюю, был запах пачули, весьма ему противный; тут же стояли какие-то высокие сундуки и баулы»*). И поэтому «внешне позитивная» ольфакторная характеристика героя обманчива: за нею кроется презрение автора: *«в соседней комнате раздался быстрый скрип тонких лаковых сапогов и, предшествуемый тем же отменным дворянски-гвардейским запахом, вошел Валериан Владимирович Ратмиров»* [407, т.7, с.315] («Дым»).

В том же значении использованы «внешне» позитивные ольфакторные указания на «благородство» Павла Петровича в «Отцах и детях»: *«всюду возил с собою настоящий серебряный несессер и походную ванну; за то, что от него пахло какими-то необыкновенными, удивительно «благородными» духами; за то, что он мастерски играл в вист и всегда проигрывал; наконец, его уважали также за его безукоризненную честность. Дамы находили его очаровательным меланхоликом, но он не*

знался с дамами...» [407, т.7, с.34]. Далее по тексту Аркадий говорит о дяде много хорошего, говорит, что Павел Петрович не раз выручал его отца из беды, отдавал ему все свои деньги, и, значит, Базаров не справедливо судит о дяде. Когда же Аркадий говорит, что Павел Петрович всякому рад помочь и всегда вступает за крестьян, то сам добавляет, что **«правда, говоря с ними, он морщится и нюхает одеколон...»** [там же] На что Базаров коротко и иронично добавляет: «Известное дело: нервы» [там же]. В данном фрагменте «благородные» духИ, собственно, и замещают благородство, и все те «хорошие» вещи, что говорит Аркадий о своем дяде, снижаются до уровня этих внешних знаков. Благородство Павла Петровича слишком «внешнее», а уровень «масштаба личности» «не дотягивает» до истинного благородства и великодушия, это мгновенно понимает Базаров.

В разных произведениях Тургенева мы находим дезавуирующую героев «надушенность», вот подтверждение этой закономерности: **«письме, пропитанном не духами – фи! – а какой-то необычайно приличной английской вонью и писанном – хоть и в третьем лице, – но не секретарской, а собственной генеральской рукою»** [407, т.9, с.272] («Новь»); **«Благообразный комми расфрантился и раздушился напропалую: каждое движение его сопровождалось усиленным наплывом тончайшего аромата»** [407, т.8, с.281] («Вешние воды»). Негативное отношение ничем не «замаскировано»: «раздушиться напропалую» означает «перебор», отсутствие вкуса и отражает истинную (неприятную) суть человека.

Однако в «Рудине» есть и позитивное упоминание духов: **«Кажется, совсем зверем стал человек, а стоит только произнести при нем имя Покорского – и все остатки благородства в нем зашевелиятся, точно ты в грязной и темной комнате раскупорил забытую склянку с духами... Лежнев умолк; его бесцветное лицо покраснелось»** [407, т.5, с.258]. Перед нами ольфакторное сравнение; очевидно, что запах представлен в ней как яркий аналог позитивного начала, своеобразная эмблема именно

«благородства». Так что, возможно, отношение Тургенева к искусственным ароматам в случае «репрезентации» мужчины не однозначно.

Тем не менее, как замечает автор в «Дворянском гнезде», стремление использовать «отдушки» имеет обратное объяснение – «гадливость» (брезгливость), избавление от естественных запахов тела: *«Отцу не нравились его столичные привычки, его фраки, жабо, книги, его флейта, его опрятность, в которой недаром чуялась ему гадливость; он то и дело жаловался и ворчал на сына. «Все здесь не по нем, – говаривал он, – за столом привередничает, не ест, людского запаху, духоты переносить не может, вид пьяных его расстраивает, драться при нем тоже не смей, служить не хочет: слаб, вишь, здоровьем; фу ты, неженка эдакой!»»* [407, т.6, с.30].

Опрятность, скрывающая гадливость, – вот объяснение приверженности искусственным ароматам. В каждом описании героев, где встречаются указания на использование мужских духов, есть некоторая чрезмерность и перебор внимания к собственной внешности, вызывающий подозрение в поверхностности: *«На нем был щегольски сшитый просторный черный сюртук, приятно отделявшийся своей матовой массой от томного блеска светло-серых брюк, черный низенький, галстук и красивый темно-синий жилет; золотая цепочка, прицепленная крючком к последней петельке, скромно терялась в боковом кармане; тонкие сапоги благородно скрипели, и вместе с появлением Бориса Андреича разлился в воздухе запах *Ess'bouquet'a* в соединении с запахом свежего белья»* [407, т.4, 330] («Два приятеля»).

Запахи, исходящие от людей, чаще всего нужны как обозначение их ойкумены, деятельности; как дополнительная характеристика и даже намек: *«Эстетика – да в грязь! демократа, народолюбца, в котором один запах этой поганой водки – «зеленá вина» – возбуждает тошноту, чуть не рвоту!..»* [407, т.9, с.326] («Новь»).

Запах вина и водки, исходящий от героев, у Тургенева указывает либо на отчаяние (готовность спиться), либо на излишнее довольство: *«Марианна нагнулась к Нежданову. Он полулежал поперек дивана; голова его спустилась на грудь, глаза застлались... От него пахло водкой: он был пьян»* [407, т.9, с.337] («Новь»), *«Еще накануне он, словно предчувствуя свою близкую смерть, так горячо и так уныло ласкал меня. Привезли какого-то заспанного и шершавого доктора, с крепким запахом зорной водки. Отец мой умер у него под ланцетом»* [407, т.4, с.170] («Дневник лишнего человека»).

В «Странной истории» обнаруживаем ироническое использование этой ольфакторной детали при создании образа персонажа: *«...воспаленные серые глазки умно и бойко выглядывали из-под нависшей лобной кости; а заостренный носик так и выдавался шилом, так и нюхал воздух: плут, мол, я! «Ну! ты баба не промах!» – подумалось мне; притом же от нее попахивало водочкой»* [407, т.8, с.143].

Многократно подчеркивается «запах вина» в повествовании о Мише в «Отрывках из воспоминаний – своих и чужих»: *«только под глазами на щеках появилась одутловатость – и изо рта пахло вином»* [407, т.10, с.26]; *«Что ж? – промолвил я наконец, – дело хорошее – коли другого исхода нет. Но зачем же от тебя вином-то пахнет?»*; *«держался прилично и даже вид имел веселый и приятный, хотя заматерелый запах вина сопровождал его повсюду»* [407, т.10, с.38].

Запах вина, как и у Герцена, и Гончарова, оказывается устойчивым знаком «спитости» человека, но, конечно, играет и ситуативную роль – указание на состояние героя в момент повествования. Не осталось места наслаждению запахом вина, размышлениям о «букете» и т. п., что было ольфакторным «винным» лейтмотивом 1820-1830-х годов. Происходит вполне ожидаемая прозаизация и социализация устойчивых ольфакторных мотивов.

В романе «Новь» эпизод с «букетом вина» носит явно иронический характер: *«Адам Смит – одно из светил человеческой мысли и что было бы полезно всасывать его принципы (он налил себе рюмку шато д'икему)... вместе с молоком (он **провел у себя под носом и понюхал вино**)... матери! – Он проглотил рюмку. Калломейцев тоже выпил и похвалил вино»* [407, т.9, с.187]. Исключение составляет фрагмент в «Песни торжествующей любви», написанной по законам романтического жанра: *«...за ужином Муций попотчевал своих друзей ширазским вином из круглой бутылки с длинным горлышком; **чрезвычайно пахучее и густое, золотистого цвета с зеленоватым отливом, оно загадочно блестело, налитое в крошечные яшмовые чашечки**»* [407, т.10, с.52]. Здесь запах вина оказывается частью общего экзотического описания, цель которого – удивить, восхитить читателя происходящим (отсюда и множество «тонких» деталей – форма кувшина, размер и материал чашечек и т. п., то есть включение в описание множества элементов, эстетизирующих пространство и создающих соответствующую атмосферу, неотъемлемой частью которой и становится «пахучее» вино).

Запах простых людей у Тургенева при указании на их социальной статус может быть совершенно неожиданным: *«обвернув правый кулак салфеткой и распространяя какой-то крепкий, древний запах, подобный запаху кипарисового дерева»* [407, т.6, с.63] («Дворянское гнездо»); *«а рядом с ним с тою же неизменной унылостью во взгляде, вытянув сгорбленный стан, заложив обе руки за спину, распространяя запах ржаного хлеба и мухояра и ничего не слыша»* [407, т.9, с.201] («Новь»); *«носил мохнатый фризový кафтан, и пахло от него сырым мясом»* [407, т.9, с.70] («Часы»).

Как видно из этих и других примеров, Тургеневу чрезвычайно свойственно найти запах конкретных предметов и «назначить» его, закрепить за отдельными персонажами. Так создается ольфакторная «визитная карточка».

Примеры таких ольфакторных визиток обнаруживаем в описаниях стариков: *«За столом нас было шестеро: она, Приемков, дочка, гувернантка (незначительная белая фигурка), я и какой-то старый немец, в коротеньком коричневом фраке, чистый, выбритый, потертый, с самым смиренным и честным лицом, с беззубой улыбкой, с запахом цикорного кофе... все старые немцы так пахнут»* [407, т.5, с.105] («Фауст»); *«Залежалым запахом, запахом камфары и мускуса несло от всей особы старика»* [407, т.8, с.292] («Вешние воды»); *«Сам весь шершавый, уши мохнатые, глаза злобные, как у хорька, на голове шапонька белая войлочная, борода по пояс, тоже белая, и жилет с медными пуговицами на рубахе, а на ногах меховые сапоги – и пахнет от него можжевельником»* [407, т.8, с.237] («Собака»); *«Г-н Колтовской – высокий, видный старик с величавою осанкой; от него всегда пахнет амброй. Я боюсь его до смерти, хоть он зовет меня Suzon и дает мне целовать, сквозь кружевную манжетку, свою сухую жилистую руку. «Правда ли, правда ли, мама, – спросила я ее, – этот бука пахучий (так я звала Ивана Матвеича) мой папа?» Матушка испугалась чрезвычайно, зажала мне рот...»* [407, т.8, с.92] («Несчастливая»); *«...бездушного старика в шелковой «дульетке» нараспашку, в белом жабо и белом галстуке, с манижетками на пальцах, с «супсоном» пудры (так выражался его камердинер) на зачесанных назад волосах, захватит тебе дыхание этот душный запах амбры, и сердце так и упадет»* [407, т.8, с.92] («Несчастливая»).

Во всех этих случаях «стариковский» запах проявляется достаточно неожиданно в том смысле, что человек издает запахи, не связанные с естественным запахом самого человеческого тела, но этот запах является типичным для определенной группы.

В рассказе «Степной король Лире» обнаруживаем подробное описание неприятного запаха, исходящего от героя: *«промолвила матушка, опускаясь на кресло и слегка помахивая перед носом надушенным платком: очень уже разило от Харлова... в лесном болоте не так сильно пахнет»;* *«Уж*

очень сильный шел от него дух: землей отдавало от него, лесным дромом, тиной болотной» [407, т.8, с.207].

Так И. А. Гончаров видел в этом ольфакторном указании (и в сцене разговора изгнанного Харлова с матушкой) именно «вонь»: «Он <Тургенев> пробовал портить даже Шекспира: ну, там, конечно, испортить не мог. Вышли карикатуры, например, «Степной Король Лир». Зачем было трогать великие вещи, чтобы с них лепить из навоза уродливые, до гнусности, фигуры? Можно ли так издеваться над трагической, колоссальной фигурой короля Лира и ставить это имя ярлыком над шутовскою фигурою грязного и глупого захолустника, замечательного только тем, что он «чревом сдвигает с места бильярд», «съедает три горшка каши» и «издает скверный запах»!! Можно ли дошутиться до того, чтобы перенести великий урок, данный человечеству в Лире, на эту кучу грязи!!»³ Однако есть разница между «скверным запахом», идущим от, например, невымытого тела, и «духом» земли, леса, болота. Неслучайно няня сравнивает Мартына с лешим – он силен, высок, и запахи его не человеческие, но природные.

Изображение телесных запахов оказывается незначимо для Тургенева, а подбор «визиток» – только дополнительный художественный ход, способ создания образа – и одновременно часть «досье» как основы художественного метода писателя.

Нередко встречаются указания на запах одежды, близкий приведенным выше примерам: «...заменившего прежнего управляющего и оказавшегося впоследствии времени таким же, если не большим, грабителем да сверх того отравлявшего мое существование запахом своих дегтярных сапогов» [407, т.3, с.266] («Записки охотника», «Гамлет Щигровского уезда»); «самый даже пряный запах, которым отдавало от одежды Муция, от его волос, от его дыхания, – все это внушало Фабию чувство,

³ Об этом: Сборник Российской публичной библиотеки. Материалы и исследования. Т. II, вып. I. Пг., 1924. С. 37–38.

похожее на недоверчивость, пожалуй, даже на робость» [407, т.10, с.57] («Песнь торжествующей любви»).

Но и запахи одежды могут способствовать развитию символического подтекста, например, запах камфары, используемой как средство от моли и потому указывающей на «затхлость» (разумеется, эта характеристика запаха одежды переходит и на само лицо): *«Анна Захаровна была перезрелая дева, сестра покойного старика Сипягина; от нее попахивало камфарой, как от залежалого платья, и вид она имела беспокойный и унылый»* [407, т.9, с.172] («Новь»); *«Вечно одетая в серое платье и серую шаль, от которой пахло камфорой, она скиталась по дому, как тень, неслышными шагами;»* [407, т.10, с.68] («После смерти (Клара Милич)»).

В стихотворении Пушкина «От меня вечер Леила» камфара противопоставлена мускусу как смерть жизни. Если герой приводит это противопоставление на уровне цвета (черный цвет мускуса – серый цвет камфары), то героиня указывает именно на ольфакторный контраст – запах мускуса ассоциируется с силой и полнотой жизни, запах камфары – со старостью, гробом, смертью. Тургенев, указывая на запах камфары от платья героини, фактически связывает ее образ с темой старости, смерти, ненужности.

Часто запах одежды имеет иной, раздражающий оттенок: *«...и не мог он отделаться от ее образа, не мог не слышать ее голоса, не вспоминать ее речей, не мог не ощущать даже того особенного запаха, тонкого, свежего и пронзительного, как запах желтых лилий, которым веяло от ее одежд»* [407, т.8, с.358] («Вешние воды»). Тонкость, свежесть, пронзительность – все эти характеристики трудно считать однозначно позитивными, приятными, указанием на аромат. Здесь есть именно провокация, «ворожба». Вообще для описания запаха женщины Тургенев нередко прибегает к изображению ауры, очаровывающей героя, обволакивающей его сознание.

Так, «пахучие волосы», рассыпаемые «волной», – повторяющийся элемент описания женской красоты и очарования: *«Она обхватила его*

обеими руками, прижала его голову к своей груди, гребень ее зазвенел и покатился, и рассыпавшиеся волосы обдали его пахучею и мягкой волной» [407, т.7, с.387] («Дым»). В романе «Дым» находим такой фрагмент: *«Заговаривая с ним, ей всякий раз приходилось к нему оборачиваться, и он всякий раз любовался красивым изгибом ее блестящей шеи, он впивал тонкий запах ее волос. Выражение благодарности, глубокой и тихой, не сходило с ее лица»* [407, т.7, с.334-335].

В каждом из этих примеров есть подтекст – коварство прекрасного запаха. «Тонкость и свежесть» – двойная характеристика, означающая неуловимость этой ауры, но в то же время ее несомненное присутствие, влияние на героя: *«Литвинов присел на высокий сундук и закрыл себе лицо. Женский запах, тонкий и свежий, повеял на него... Ирина держала его руки в своих руках. «Это слишком... слишком», – думалось ему»* [407, т.7, с.361] («Дым»).

В некоторых случаях мы обнаруживаем яркие примеры ольфакторных физиологических описаний женщины. В «Дворянском гнезде» эта физиологичность развратна: *«...от самого звука ее голоса, замедленного, сладкого, – веяло неуловимой, как тонкий запах, вкрадчивой прелестью, мягкой, пока еще стыдливой, негой, чем-то таким, что словами передать трудно, но что трогало и возбуждало, – и уже, конечно, возбуждало не робость»* [407, т.6, с.47]; в романе «Накануне» эта телесность чрезвычайно целомудренна: *«– Не сон ли это?» Но тонкий запах резеды, оставленный Еленой в его бедной, темной комнатке, напоминал ее посещение. Вместе с ним, казалось, еще оставались в воздухе и звуки молодого голоса, и шум легких, молодых шагов, и теплота и свежесть молодого девственного тела»* [407, т.6, с.254].

Подобный ольфакторный фрагмент представлен в «Вешних водах»: *«Марья Николаевна навела лорнетку на сцену – и Санин принялся глядеть туда же, сидя с нею рядом, в полутьме ложи, и вдыхая, невольно вдыхая теплоту и благовоние ее роскошного тела и столь же невольно*

переворачивая в голове своей все, что она ему сказала в течение вечера – особенно в течение последних минут» [407, т.8, 367].

Как и в природном ольфактории, здесь соединяются осязательное и обонятельное впечатления. Даже в фантастических «Призраках» ольфакторная деталь имеет яркую осязательно-физиологическую основу: *«Вдруг, медленно затрепетав, приподнялись широкие веки; темные пронзительные глаза впились в меня – и в то же мгновение в меня впились и губы, теплые, влажные, с кровавым запахом... мягкие руки крепко обвилась вокруг моей шеи, горячая полная грудь судорожно прижалась к моей» [407, т.7, с.218]. «Кровавый запах» здесь оказывается в одном ряду с обозначением «горячая полная грудь» – это подчеркнутые, усиленные знаки «плоти», непризрачности героини.*

Внутреннее пространство (помещения) в художественном мире Тургенева нередко представлено, в том числе и на ольфакторном уровне. Интересно, что оценка запаха в комнате дается через сопоставление его с некоторым невидимым эталоном: *«В доме видимо царствовал порядок: все было чисто, всюду пахло каким-то приличным запахом, точно в министерских приемных» [407, т.7, с.76] («Отцы и дети»); «...все как бы предназначено и приспособлено к укрощению, к смягчению всяких грубых звуков и сильных ощущений. Тщательно завешанные лампы внушают степенные чувства; благопристойный запах разлит в спертom воздухе, самый самовар на столе шипит сдержанно и скромно» [407, т.7, с.406] («Дым»).*

«Благопристойность» и «приличность» запаха комнат одновременно может рассматриваться как пример и позитивного, и негативного ольфакторного фрагмента: за, казалось бы, одобрением в голосе автора слышится ирония (сравнение приличного запаха гостиной Одинцовой с министерской приемной; помещение «благопристойного запаха» в спертый воздух во втором примере).

Иногда подчеркивается «благовонность» запаха как общая позитивная ольфакторная характеристика: *«Полозов и начал подниматься по устланной коврами и благовонной лестнице»* [407, т.8, с.342] («Вешние воды»); *«Базаров встал. Лампа тускло горела посреди потемневшей, благовонной, уединенной комнаты; сквозь изредка колыхавшуюся стору вливалась раздражительная свежесть ночи, слышалось ее таинственное шептание»* [407, т.7, с.92] («Отцы и дети»); *«Особенное удовольствие доставлял он поварам, которые тотчас отрывались от дела и с криком и бранью пускались за ним в погоню, когда он, по слабости, свойственной не одним собакам, просовывал свое голодное рыло в полурастворенную дверь соблазнительно теплой и благовонной кухни»* [407, т.3, с.21] («Записки охотника», «Ермолай и мельничиха»). Как видно, один и тот же эпитет может быть отнесен к разным ольфакторным ситуациям – «благовонной» может быть весьма прозаическая кухня или лестница, но и уединенная комната прекрасной женщины тоже. И снова стоит обратить внимание на сочетание осязательных и ольфакторных характеристик – лестница не только благовонная, но и мягкая (устланная коврами), комната благовонная и наполненная свежестью, кухня благовонная и теплая.

Так же, как человек у Тургенева пахнет чем-то конкретным (можжевельником, болотом, камфарой и т. п.), комнаты наполнены одним-двумя запахами, характеризующими, прежде всего, хозяев этих комнат. Это могут быть вполне приятные запахи – природные или искусственные: *«– Я сейчас, – ответила Фенечка и проворно вышла. Павел Петрович остался один и на этот раз с особенным вниманием оглянулся кругом. Небольшая, низенькая комнатка, в которой он находился, была очень чиста и уютна. В ней пахло недавно выкрашенным полом, ромашкой и мелиссой»* [407, т.7, с.36] («Отцы и дети»).

В этом примере ольфакторная часть описания следует сразу за однозначной позитивной оценкой помещения в целом: комната «очень чиста и уютна». Но само ольфакторное указание без этой поддержки могло бы

прочитываться неоднозначно – вряд ли запах краски можно поставить в один ряд с ромашкой и мелиссой. В «Странной истории» указание на запахи ремонта и вообще нового интерьера даны как ироническая, а не позитивная деталь: *«новые мебели стреляли по ночам как из пистолетов, постельное белье, скатерти и салфетки пахли мылом, а от крашеных полов несло олифой, что, впрочем, по мнению полового, человека весьма изящного, хоть и не совсем опрятного, препятствовало распространению насекомых»* [407, т.8, с.138]. Если в комнате Фенечки пахнет выкрашенным полом, то здесь от полов «несло» олифой, и это в данном случае указание на неприятный запах.

Запахи трав «помечают» обычно деревенские интерьеры: *«Аркадию отлично спалось в своем предбаннике: в нем пахло мятой, и два сверчка вперебивку усыпительно трещали за печкой»* [407, т.7, с.113] («Отцы и дети» – в доме родителей Базарова); *«А я люблю такие домики, как ваши, старенькие да тепленькие; и запах в них какой-то особенный. – Лампадным маслом отзывает да донником, – произнес, зевая, Базаров. – А что мух в этих милых домиках... Фа!»* [407, т.7, с.118]. Лампадное масло и донник, по мнению Базарова – запахи примитивные («ничего особенного»). Однако сквозь эту ироничную ольфакторную характеристику вполне просматривается истинное значение этой детали – духовность и близость природе «старичков» Базаровых.

В романе «Новь» множество указаний на запахи помещений – больше, чем в любом другом произведении Тургенева. И в рассказе о доме другой четы – «старичков» Субочевых – также встречаем указание на запахи природные: *«И все утихало в стареньком доме: лампадка теплилась, пахло выхухолью, мелиссой, сверчок трюкал – и спала добрая, смешная, невинная чета»* [407, т.9, с.241]. Запах выхухоли, упомянутый в этом ольфакторном фрагменте – это запах мускуса, резковатый для такого интерьера. Но в этом сочетании «энергичного» мускуса и мягкой мелиссы можно усмотреть параллель с характером хозяев – казалось бы, совершенно

патриархальной четы, тем не менее, чуть ли не вольтерьянских мнений. Когда Паклин уговаривает друзей поехать к Субочевым, он использует в своем описании в том числе и указания на запахи: *«Представь: оазис! Ни политика, ни литература, ни что современное туда и не заглядывает. Домик какой-то пузатенький, каких теперь и не видать нигде; запах в нем – антик; люди – антик; воздух – антик... за что ни возьмишь – антик, Екатерина Вторая, пудра, фижмы, восемнадцатый век! Хозяева... представь: муж и жена, оба старенькие-престаренькие, однолетки – и без морщин; кругленькие, пухленькие, опрятненькие, настоящие попугайчики-переклитки»* [407, т.9, с.235].

Герой не может подбирать другого слова, кроме «антик» (древний). Но именно с запаха он начинает перечень указаний. Запах в данном случае как раз и есть атмосфера этого жилища. Вообще в романе «Новь» атмосферность запахов помещений выступает на первый план: *«...все мягко и стройно выдавалось – и сливалось – в веселых лучах майского дня, свободно струившихся сквозь высокие, настежь раскрытые окна. Воздух гостиной, напоенный запахом ландышей (большие букеты этих чудесных весенних цветов белели там и сям), по временам едва колыхался, возмущенный приливом легкого ветра, тихо кружившего над пышно раскинутым садом»* [407, т.9, с.160].

«Ландышевый» воздух гостиной сливается с ветром, кружащимся над садом, создавая единство пространства сада и гостиной. Не случайно букеты ландышей «белеют» там и сям в помещении подобно полянкам в саду. В другом фрагменте говорится: *«Он нашел комнату свою всю наполненную душистой свежестью: окна оставались открытыми целый день. В саду, прямо против его окна, коротко и звучно щелкал соловей; ночное небо тускло и тепло краснело над округленными верхушками лип»* [407, т.9, с.176].

«Душистая свежесть» здесь – устойчивая характеристика пейзажных впечатлений, и в этом примере видна прозрачность границы между помещением и природным пространством. Еще ярче «превращение»

помещения в часть пейзажа мы видим в таком эпизоде: *«Обширная и опрятная комната, в которую слуга ввел Нежданова, выходила окнами в сад. Они были раскрыты, и легкий ветер слабо надувал белые шторы: они округлялись, как паруса, приподнимались и падали снова. По потолку тихо скользили золотистые отблески; во всей комнате стоял весенний, свежий, немного сырой запах»* [407, т.9, с.170]. В осязательно-ольфакторном описании запаха встречаем не только общее указание «весенний», но и «сырой» – здесь комната живет по ритмам природного дня, наполняясь запахом влаги и свежести согласно времени суток.

Помещение может «впитывать» не только запахи природы, но и своих обитателей; и свежесть в комнате оказывается знаком присутствия женщины: *«В комнате пахло особенно тонким и свежим запахом: очевидно, Валентина Михайловна только что вышла оттуда»* [407, т.9, с.293]; *«Сипягина привела Нежданова в свой кабинет, уютный, приятный, весь пропитанный запахом цветов и духов, чистой свежестью женских одежд, постоянного женского пребывания»* [407, т.9, с.203] («Новь»). Во втором примере «женскость» запахов помещения оказывается лейтмотивом – это и указание на «цветы и духи», «одежды», наконец, просто на присутствие женщины здесь.

Но вообще помещения, комнаты, избы в разных произведениях Тургенева описываются негативно, и это отражается на ольфакторных фрагментах. Описания эти всегда даны с точки зрения «рафинированного», тонкого и чувствительного человека (и здесь можно обнаружить брезгливость): *«Хриплые голоса вырывались оттуда, пьяные песни, гнусливые звуки гармоник; из внезапно раскрытых дверей било грязным теплом, едким запахом спирта, красным отблеском ночников»* [407, т.9, с.193] («Новь»). «Било» запахом – это указание на резкое вступление в полосу неприятных ощущений, как если бы автор вел читателя по улице и подвел к дверям кабака: *«стояли два стола, покрытые бутылками, яствами, приборами и окруженные стульями; запах штукатурки, соединенный с*

запахом водки и постного масла, бил в нос и стеснял дыхание» [407, т.8, с.133] («Несчастливая»).

В других случаях читатель оказывается в помещении «резко», в ситуации, когда особенно заметна контрастность по отношению к миру нейтральных запахов «внешнего» мира, и поэтому эти неприятные запахи жилья «бьют» в нос: *«В комнате, невыносимо жаркой, пахло периной, старыми тряпками; кой-где по стенам проворно мчались рыжие, щеголеватые прусаки»* [407, т.4, с.145] («Петушков»).

Все это описание антитетично по отношению к изображению дворянских гостиных и будуаров, где само присутствие женщины становилось источником свежести и благоухания.

Автор исследует пространство помещений в том числе и с ольфакторной точки зрения. Характеристика запахов для него – проникновение в «душу» места обитания, угадывание сути этого пространства. Так, в «Записках охотника», в рассказе «Живые мощи» рассказчик добирается до пасеки и «амшаника» – сарайчика для ульев: *«Я заглянул в полуоткрытую дверь: темно, тихо, сухо; пахнет мятой, мелиссой»* [407, т.3, с.327]. Визуальное (темно), аудиальное (тихо), осязательное (сухо) увенчивается ольфакторным (запах мелиссы и мяты) – это до предела краткое описание, построенное на минус-приеме (отсутствии каких бы то ни было средств выразительности). Все это позволяет читателю мгновенно «проникнуться» атмосферой этого пространства так же, как это получилось у рассказчика. Без всякой «поддержки» писателя читатель ощущает позитивность, приятность помещения.

Тургенев дает свою личную оценку: *«Изда показалась мне еще печальнее прежнего. Горький запах остывшего дыма неприятно стеснял мне дыхание»* [407, т.3, с.158] («Записки охотника», «Бирюк»). «Печальный» и «горький» оказываются в одном ряду, и характеристика запаха получает второе значение – это не «физическая» горечь запаха дыма, но именно горечь

ощущений. В этом случае мы видим соединение густаторных и ольфакторных впечатлений (запах определяется как вкусовое ощущение).

Следует заметить, что никогда у Тургенева запах не оказывается «сладким». Но зато наиболее частотной густаторной характеристикой выступает «кислоть» запаха. Все кислое у Тургенева – это негативный ряд «противных» запахов. Бывает, что «кислое» спрятано, например, в выражении «пахнет квасом», однако и в этом случае читатель получает впечатление о неприятных запахах: *«Бывало, возле печки, в страшной духоте тесной передней, насквозь пропитанной кислым запахом старого кваса, сидит небритый мой дядька Василий, по прозвищу Гусыня»* [407, т.5, с.169] («Дневник лишнего человека»); *«в передней, как следует, пахнет квасом, сальными свечами и кожей; тут же направо буфет с трубками и утиральниками... в кабинете стол с бумагами, ширмы синеватого цвета с наклеенными картинками, вырезанными из разных сочинений прошедшего столетия, шкапы с вонючими книгами, науками и черной пылью, пухлое кресло, итальянское окно да наглухо заколоченная дверь в сад...»* [407, т.3, с.167] («Записки охотника», «Два помещика»); *«зато меньше пахнет старым домом, чем в остальных комнатах. Странное дело! этот затхлый, немного кислый и вялый запах сильно действует на мое воображение: не скажу, чтобы он был мне неприятен, напротив; но он возбуждает во мне грусть, а наконец унылость»* [407, т.5, с.92] («Фауст»); *«Знаешь – есть такие купеческие дома: в каждом углу киот и лампадка перед киотом, духота смертельная, пахнет кислятиной, в гостиной по стенам одни стулья, на окнах ерань»* («После смерти» (Клара Милич) [407, т.10, с.90].

Рассуждая о запахах жилых помещений, Тургенев собирает своеобразное ольфакторное досье, «принюхиваясь» к воздуху дома с целью «разложить» его «по полочкам»: *«пошел в тетке, в ее особенную, всегда жарко натопленную комнату, с вечным запахом мяты, шалфея и других целебных трав и с таким множеством ковриков, этажерок, скамеечек,*

подушечек и разной мягкой мебели, что непривычному человеку и повернуться было в этой комнате трудно и дышать стеснительно» [407, т.10, с.80] («После смерти (Клара Милич)»); *«Мне отвели комнатку с деревянным продавленным диваном, покривившимся полом и оборванными бумажками по стенам; в ней пахло квасом, рогожей, луком и даже скипидаром, и мухи роями сидели повсюду; но по крайней мере от непогоды можно было укрыться; а дождь, как говорится, зарядил на целые сутки»* [407, т.8, с.152] («Странная история»). Квас, лук, рогожа, скипидар – все смешано в едином запахе грязного, неопрятного и неприятного помещения. Рассказчик анализирует эти запахи по источникам – откуда они могут происходить. И этот анализ позволяет «увидеть» то, что здесь, в описании, не показана грязь и неприбранность помещения. В «Хоре и Калиныче» на замечания о неприбранности избы Хорь замечает *«надо-де избе жильем пахнуть»* [407, т.3, с.18].

Запах жилья (как у Гоголя запах Петрушки), жилого в «Трех встречах» показан через отрицание: *«Ни по чем нельзя было заметить, что из этого дома недавно выехали люди; в нем и пахло чем-то мертвенным и душным – нежилым; разве кое-где валявшаяся бумажка своей белизной давала знать, что попала сюда недавно»* [407, т.4, с.233]. Так создается ольфакторный конфликт – запах жилого неприятен, но и его отсутствие тоже негативно.

Запах ладана, «сопровождающий» отечественный ольфакторий в течение всей истории литературы, у Тургенева практически во всех случаях негативен, маркирует приближение смерти или смерть: *«Однако я преодолел себя и вошел в переднюю. В ней пахло ладаном и воском; розовая крыша гроба, обитая серебряным позументом, стояла в углу, прислоненная к стене»* [407, т.8, с.393] («Несчастливая»). Когда же встречается упоминание запаха ладана в описаниях церкви (крайне редких у Тургенева), то это, скорее, бытовое указание: *«Он начал облачаться; дьячок в стихаре подобострастно попросил уголька; запахло ладаном. Из передней вышли*

горничные и лакеи и остановились сплошной кучкой перед дверями» [407, т.6, с.99] («Дворянское гнездо»).

В романе «Новь» запах этот обозначен как «удушливо-приятный», здесь мы опять обнаруживаем стремление автора «разобрать» общий запах на составляющие: *«Благоговие цветов, наполнявших церковь, сливалось с сильным запахом новых насеренных армяков, дегтярных сапогов и котов – и над теми и другими испарениями удушливо-приятно царил ладан. Дьячки и пономари на клиросах пели удивительно старательно»* [407, т.9, с.179].

Лишь в одном эпизоде встречается явно позитивное отношение к этому запаху: *«Он почувствовал, что она молилась и за него, – и чудное умиление наполнило его душу. Ему было и хорошо и немного совестно. Чинно стоявший народ, родные лица, согласное пение, запах ладану, длинные косые лучи от окон, самая темнота стен и сводов – все говорило его сердцу. Давно не был он в церкви, давно не обращался к богу»* [407, т.6, с.97] («Дворянское гнездо»).

Запахи улицы у Тургенева изображаются нечасто, но они так же конкретны и «классифицированы», как и запахи помещений. Приведем примеры из романа «Новь»: *«Тарантас перебрался через обширную базарную площадь, всю провонявшую капустой и рогожей, миновал губернаторский дом с пестрыми будками у ворот»* [407, т.9, с.193]; *«фабрика стучала и шумела меньше, чем о ту же пору в другие дни; с двора ее несло запахом угля, дегтя, сала»* [407, т.9, с.375].

Еще одно упоминание запаха Петербурга в «Призраках»: *«Эти пустые, широкие, серые улицы; эти серо-беловатые, желто-серые, серо-лиловые, оштукатуренные и облупленные дома, с их впальми окнами, яркими вывесками, железными навесами над крыльцами и дрянными овощными лавчонками; эти фронтоны, надписи, будки, колоды; золотая шапка Исаакия; ненужная пестрая биржа; гранитные стены крепости и взломанная деревянная мостовая; эти барки с сеном и дровами; этот*

запах пыли, капусты, рогожи и конюшни, эти окаменелые дворники в тулупах у ворот» [407, т.7, с.215] («Призраки»).

Все эти компоненты запаха неприятны. Именно здесь использован резкий по своей сниженности глагол «провонять» (редкость у Тургенева). Очевидно, что главная задача ольфакторных вкраплений в этих описаниях – усилить негативное впечатление, деэстетизировать пространство.

Если говорить о запахах еды, то в целом Тургенев невнимателен к ним; они появляются в редких случаях и чаще всего относятся к описанию помещения или, как в «Отцах и детях», двора: *«Николай Петрович поник головой и начал глядеть на ветхие ступеньки крылечка... Солнце пекло; из полутемных сеней постоянного дворика несло запахом теплого ржаного хлеба. Замечтался наш Николай Петрович»* [407, т.7, с.10].

Весь этот идиллический пейзаж, увенчанный запахом простого ржаного хлеба, одновременно очень «русский» и очень «патриархальный».

Как неоднократно замечали исследователи, здесь мы наблюдаем подготовку к появлению главного героя, задача которого – разрушение всей этой идиллии. Но если говорить о «причастности» запаха еды, то, скорее, это именно «пространственный ориентир», как и в следующем примере: *«Во время чтения ставился возле него на одноногий круглый столик серебряный жбан с каким-то особенным мятным пенистым квасом, от которого приятный запах распространялся по всем комнатам»* [407, т.10, с.138] («Отрывки из воспоминаний – своих и чужих»). Это редкий случай указания на «приятность» запаха кваса (возможно, именно потому, что он «мятный»), но и здесь важно, что этим запахом наполнены комнаты.

Так же и запах конфет в «Несчастной» сам по себе неизвестен, они просто несут на себе запах рук дарящего их господина: *«утром и вечером, потряхнув двумя пальцами с своего жабо табачные пылинки, он теми же двумя пальцами, холодными как лед, трепал меня по щеке и давал мне какие-то темные конфетки, тоже с запахом амбры, которых я никогда не ела»* [407, т.8, с.92].

Единственный случай указания на запах еды «сам по себе» находим в повести «Три портрета»: *«...и старый, весьма благообразный дворецкий, с огромной лысиной, одетый по-английски, стоял в почтительной неподвижности перед другим столом, на котором уже красовалась большая суповая чаша, обвитая легким и пахучим паром»* [407, т.4, с.82] («Три портрета»).

Несколько раз появляются указания на запахи снадобий, пряностей, но в большинстве случаев ими «оснащены» тексты, в которых важно подчеркнуть романтическую атмосферу: *«Эллис накинута мне на голову конец своего длинного висячего рукава. Меня тотчас охватила какая-то белая мгла с снотворным запахом мака. Всё исчезло разом: всякий свет, всякий звук – и самое почти сознание»* [407, т.7, с.210] («Призраки»); *«Грудь не поднималась. Около кресла, на полу, усеянном засохшими травами, стояло несколько плоских чашек с темной жидкостью, издававшей сильный, почти удушливый запах, запах мускуса. Вокруг каждой чашки свернулась, изредка сверкая золотыми глазками, небольшая змейка медного цвета; а прямо перед Муцием»* [407, т.10, с.64] («Песнь торжествующей любви»); *«Запах употребляемых снадобий очень беспокоил старуху тетку – опять-таки не для себя, а для Яши, для его груди; но, при всей мягкости нрава, в нем было немало упорства»* [407, т.10, с.69] («После смерти (Клара Милич)»). Здесь указание на «особые» запахи включено в сюжетные повороты.

Различные запахи окружающего мира можно объединить в несколько групп. Это, во-первых, запах гари. В большинстве примеров – яркий «бытовой» запах, который легко «узнается» читателем и не нуждается в особой детализации: *«– Никак, гарью пахнет? Так и есть! Уж эти мне новые оси... А, кажется, на что мазал...»* [407, т.3, с.123] («Записки охотника», «Касьян с Красивой мечи»); *«На меня пахнуло жаром близкого пламени, горькой гарью дыма»* [407, т.3, с.207] («Призраки»); *«...скажу вам, засуха стояла тогда такая, что никто и не запомнит; в воздухе не то дым,*

не то туман, пахнет гарью, мгла, солнце, как ядро раскаленное, а что пыли – не прочихнешь!» [407, т.7, с.240] («Собака»); *«Недели две как стояла засуха; тонкий туман разливался молоком в воздухе и застилал отдаленные леса; от него пахло гарью»* [407, т.6, с.59]. («Дворянское гнездо»).

Во-вторых, особые функции выполняет указание на запах табака: *«Аркадий немедленно закурил, распространяя вокруг себя такой крепкий и кислый запах заматерелого табаку, что Николай Петрович, отроду не куривший, поневоле, хотя незаметно, чтобы не обидеть сына, отворачивал нос»* [407, т.7, с.17]; *«И оба приятеля отправились в комнату Базарова, в которой уже успел установиться какой-то медицинско-хирургический запах, смешанный с запахом дешевого табаку»* [407, т.7, с.34]. Негативная оценка (всегда негативно у Тургенева обозначение запаха густаторным эпитетом «кислый») здесь оказывается перевертышем: дешевый табак есть часть общей репрезентации демократического отношения героя к жизни и ее условностям (а также и помогает противопоставить представления Базарова о «качестве жизни» представлениям Павла Петровича). В романе «Новь» присутствует «обратная оценка»: *«– Ваше превосходительство! – заметил осмелившийся Паклин, – я сейчас сказал вам, что я не курю... но это неправда – я курю; и сигара ваша так восхитительно пахнет... Паклин осторожно и благодарно закурил»* [407, т.9, с.357].

В-третьих, запах серы. Его находим в совершенно «реалистическом» значении: *«Тогда Остродумов взял ее, зажег большую спичку, распространившую сильный запах серы, и сперва высоко поднял бумажку над головою, как бы показывая ее всем присутствовавшим, сжег ее дотла на спичке, не щадя своих пальцев, и бросил пепел в печку»* [407, т.9, с.144]. («Новь»), но встречаем и «привычно-романтическое» значение: *«– Понтийские болота, – промолвила Элис. – Слышишь лягушек? Чувствуешь запах серы?»* [407, т.7, с.202] («Призраки»).

Ольфакторные метафоры не так часты у Тургенева, как видели мы у других авторов. Приведем некоторые примеры. Прежде всего, с помощью ольфакторных метафор передается отношение к жизни вообще, ее «качеству»: *«Каждое утро он проводил за работой, обедал отлично (Варвара Павловна была хозяйка хоть куда), а по вечерам вступал в очарованный, пахучий, светлый мир, весь населенный молодыми веселыми лицами»* («Дворянское гнездо») [407, т.6, с.50]; *«Эти двадцать дней являются мне чем-то теплым, молодым и пахучим, какой-то светлой полосой, в моей тусклой и серенькой жизни»* («Дневник лишнего человека») [407, т.4, с.179]; *«здесь атмосфера вам не годится. Вам здесь приятно, да мало чего нет? И в оранжерее тоже приятно пахнет – да жить в ней нельзя»* [407, т.6, с.348]. («Первая любовь»); *«– они вот, мои родители то есть, заняты и не беспокоятся о собственном ничтожестве, оно им не смердит... а я... я чувствую только скуку да злость»* [407, т.7, с.119] («Отцы и дети»).

Здесь общая оценка жизни дана через сравнение с запахом – жизнь может «приятно пахнуть», а может и «смердеть». В «Призраках» ольфакторная метафора отнесена к «человеческому муравейнику» вообще: *«мне не захотелось покинуть мою чистую, темную, воздушную высь, не захотелось приблизиться к этому человеческому муравейнику. Казалось, горячий, тяжелый, рдяный пар поднимался оттуда, не то пахучий, не то смрадный: уж очень много жизней сбилось там в одну кучу...»* [407, т.7, с.211].

«Пахучий» в данном случае – это «благовонный», противопоставленный «зловонному смраду». Но герой ощущает именно смешение этих запахов – хорошее и плохое «сбито в кучу».

Подобные приемы обнаруживаем и на уровне изображения характеров. Второстепенные герои и отдельные ситуации объясняются посредством ольфакторных метафор: *«Ломание Базарова в первые минуты посещения неприятно подействовало на нее, как дурной запах или резкий звук; но она*

тотчас же поняла, что он чувствовал смущение, и это ей даже польстило» [407, т.7, с.74] («Отцы и дети»). В романе «Новь» голос героя имеет запах: *«в передней раздался удивительно приятный, мужественный и сочный баритон, от самого звука которого веяло чем-то необыкновенно благородным, благовоспитанным и даже благоуханным»* [407, т.9, с.146]. Это пример синестезийного изображения явлений; в данном случае запах – вспомогательное средство описания звука, метафорическое пояснение к впечатлению от голоса.

Редкость в ольфактории Тургенева устойчивые метафоры «пословичного типа» «пахнет чем-то» в значении предчувствия и предсказания: *«– Этой как будто самой не до шутки; посмотри, она не замечает публики. Инсаров припал к краю ложи и пристально посмотрел на Виолетту. – Да, – промолвил он, – она не шутит: смертью пахнет. Елена умолкла»* («Накануне») [407, т.6, с.288]; *«– Тут я ему, милостивые государи мои, дал набалдашник моей палки понюхать. «А это ты любишь, ангел мой?» – «Нет, говорит, этого не люблю». – «Да ты, я говорю, понюхай как следует, руки-то у меня чистые». – «Не люблю», говорит, и полно»* [407, т.7, с.302] («Дым»).

В последнем примере видим случай употребления устойчивого оборота «понюхать оружие» в значении пугать кого-то, угрожать кому-то. Но одновременно здесь есть и «вербальный ольфакторий» (уравнивание именно слов-понятий – патриотизм, деньги, «быть битым»).

Тургеневские герои даже обращаются к «лингвистическому запаху»: *«Это слово: ци... ви... ли... зация (Потугин отчетливо, с ударением произнес каждый слог) – и понятно, и чисто, и свято, а другие все, народность там, что ли, слава, кровью пахнут... бог с ними!»* [407, т.7, с.275] («Дым»).

В романе «Новь» Тургенев представляет метафору «запах мира»: *«На нее как будто повеяло настоящим запахом того мира, куда она стремилась... и содрогнулась она от этой грубости и темноты. Какому Молоху собиралась она принести себя в жертву?»* [407, т.9, с.341] («Новь»).

Интересен пример использования ольфакторного сравнения для изображения поведения героя: *«Антон Степаныч потщился придать чертам своим выражение ироническое, но ничего не вышло или, говоря правильнее, вышло только то, что вот, мол, господин статский советник дурной запах почуял»* [407, т.7, с.233] («Собака»).

Здесь выражение лица, планируемое персонажем, не отвечает этому «замыслу» и сравнивается с гримасой человека, «учуявшего» зловоние; так создается комический эффект.

Символическое значение запаха в художественном мире Тургенева обусловлено с представлениями о запахе как о сути, «центре» явления, идеи, мысли, даже человека: *«Одним складочным местом общих мест на свете больше, – да какое кому от этого удовольствие? Нет, ты будь хоть глуп, да по-своему! Запах свой имей, свой собственный запах, вот что! И не думайте, чтобы требования мои насчет этого запаха были велики... Сохрани бог!»* [407, т.3, с.259] («Записки охотника», «Гамлет Щигровского уезда»).

Именно такое отношение к миру запахов позволяет увидеть особые черты ольфактория художественного мира Тургенева, отражающие диалектику условий, материала и инструментов конструирования мира запахов в его творчестве.

На уровне отбора явлений, имеющих запах, Тургенев, несомненно, пейзажист. Именно природные пространства (леса, сады, луга) – самые частые источники запаха у писателя. Здесь главным художественным приемом можно считать принцип цельности – запахи не вычленены из ряда других сторон впечатления, не автономны. Чаще всего запах соединен с осязанием, ощущением тепла – прохлады. Кроме того, природные запахи неравномерны, они прячутся в укромных местах, до которых надо добраться, чтобы эти запахи поймать. Так ольфакторный мир превращается в мир эзотерический – открытый только посвященным, умеющим понимать и чувствовать природу. Если же мы перебираемся в мир людей, то запахи

перестают «скрываться», а превращаются в своеобразную репрезентацию персонажей. При описании запахов городских улиц, домов и комнат, самих людей Тургенев не стремится показать цельность впечатления, напротив, здесь ольфакторные впечатления подвергаются жесткому анализу, дифференциации. Встречаются перечни из трех, четырех и более позиций, где просто называются издающие запах предметы (чаще всего запахи эти неприятны). В ольфактории сам предмет равен запаху, не уточняется, приятен он или нет. Редкие исключения таких уточнений – запахи помещений, где говорится о «кислотности» запаха либо о его «благовонности».

В мире Тургенева нет места социальным запахам (например, нищеты), поскольку человек для него – всегда именно личность. Поэтому условно «благородные» запахи могут быть показаны комически сниженно, а «низкие» и грубые «простые» запахи – возвышенно. Это помогает увидеть, как в данной модели меняется вертикаль, наполняясь исключительно авторским видением ценности запахов и их оценки.

Особо следует отметить агрессивность ольфакторного мира Тургенева. Запахи подстерегают человека, нападают на него, «бьют в нос», они невыносимы, мешают спать, не дают сосредоточиться, влияют на настроение и состояние. При этом появляется такая важная характеристика, как интенсивность запаха, его «количество»: самый чудесный запах может оказаться чрезмерен, неприятен.

В прозе Тургенева мы наблюдаем приемы, свойственные поэтическому мировидению, когда субъективное переживание героя становится ведущим, все внимание сосредоточено на этом внутреннем состоянии. Особенно ярко это можно наблюдать в пейзажных описаниях, где воспринимающее сознание героя чрезвычайно сближается с самой сущностью лирического субъекта в поэзии. Грань между поэзией и прозой в творчестве Тургенева особенно прозрачна (не случайно он создает цикл «Стихотворения в прозе»). Это накладывает отпечаток на всю ольфакторную образность писателя: приближаясь к поэтическому ольфакторию по самой своей сути, она

обогащается сложными задачами, которые ставит автор перед своими героями. При выражении авторской позиции мир запахов дан «во вне» человека, и задача сознания – проникнуть в их суть, прочувствовать эти запахи, смешиваясь с ними, попадая в их власть.

Отсюда «двойные» ощущения в воспроизведении запаха и звука, запаха и осязания. Здесь не так важен, реальный запах окружающего мира, важна способность героя этот запах «считывать». Но одновременно этот подход делает ольфакторий Тургенева отвлеченным от «магистрального» пути отечественной словесности: здесь нет речи о дальнейшем расширении описаний самих источников запахов, внимание сконцентрировано на описании самого воспринимающего сознания.

ГЛАВА V. ОЛЬФАКТОРНЫЕ АЛЛЕГОРИИ И СИМВОЛЫ САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

5.1. «Милые запахи» природы vs миазмы города

Чувствительность М. Е. Салтыкова-Щедрина к обонятельной сфере выше, чем у других его современников, а ольфакторный арсенал его художественного мира – один из самых богатых среди миров изучаемого периода. Салтыков-Щедрин показывает возможности как ольфакторной образности, так и ольфакторной «оптики», когда мир изображается сквозь запахи и обонятельные ощущения. Как и Герцену, Салтыкову-Щедрину не чужды размышления о месте и роли запахов в жизни человека. Количественно Салтыков-Щедрин превышает большинство авторов: показатель интенсивности выражения ольфакторной плотности составляет 0,87.

Привычные природные запахи встречаем в разных произведениях. Это традиционная «усадебная» ольфакторика, уже «подернутая» ностальгией по «давнопрошедшему»: *«И величественною красотою блистало над головами нашими далекое небо, и, весело шумя зелеными листьями, склонялась душистая черемуха, осеняя любовь нашу... Я так еще полна вчерашним разговором! передо мною еще так живо носится воспоминание этой благоухающей минуты, в себе одной поглотившей всю прошедшую, безотрадную жизнь мою!»* [364, т.1, с.114]. Мир полон красок, звуков, трепета и, конечно, запахов: *«Все кругом заблагоухало, все пришло в движение, все затрепетало каким-то сладостным, томительным трепетом...»* [364, т.3, с.295]. Усадебные запахи узнаваемы, ожидаемы: *«Мне отвели комнату в стороне, с окном, выходящим в сад. В комнате все смотрело уютно, чисто, свежо. Сквозь открытое окно врывались благоухания летней теплой ночи»* [364, т.17, с.147]. Приведенное описание лаконично, но укажем на активность запахов, врывающихся в окно, ведущих

себя бурно. Здесь есть тонкий намек на агрессивность запахов сада, где «искусственно» собраны на небольшом пространстве разные благоухающие растения. Тема искусственности сада развивается в том же произведении: *«Дедушка обращается лицом к саду и вдыхает душистый воздух.*

– А хорошо здесь пахнет, сладко! – говорит он, – Это, папенька, сирень цветет. Очень от нее дух приятный.

– Не дешево, чай, развести стоило?

– Ах, что говорить! Тоже не плошь того помещика! Чем бы хлеба больше сеять, а я сады развожу» [364, т.17, с.191]. Здесь красота и благоухание сада имеют свою вполне конкретную цену, становятся элементом антуража.

В книге очерков «Благонамеренные речи» впечатления от ароматов усадьбы «сглажены» реакцией героев, не способных выразить свои впечатления поэтично: *«Но старого сада докуда еще не тронули; по-прежнему был он полон прохлады и сумерек; по-прежнему старые дуплистые липы и березы задумчиво помавали в вышине всклокоченными вершинами; по-прежнему волною неслись отовсюду запахи и прозрачную, душистую массу стояли в воздухе... Некоторое время мы молчали. На дворе была тишь; солнце стояло низко; в воздухе чуялась вечерняя свежесть, и весь он был пропитан ароматом от только что зацветших лип.*

– Ишь ведь! – вдруг отозвался Лукьяныч, озирая глазами высь и отирая платком пот, выступивший на лбу.

– Да, брат, хорошо теперь на вольном воздухе» [364, т.11, с.139].

Голос повествователя в этом фрагменте вполне отчетлив: он фиксирует саму динамику запаха. Запахи несутся отовсюду к героям, оказывающимся условным центром пространства, средоточием ольфакторного воздействия. При этом, «несясь» отовсюду, запахи останавливаются как вкопанные вокруг героев и «стоят в воздухе». Само выражение «прозрачная душистая масса» имеет внутренний «контрапункт» – это одновременно что-то невидимое

(невесомое) и тяжелое («масса»). Так мир запахов оказывается и агрессивным, и доброжелательно-незаметным в то же время.

Природные описания, в которых Щедрин стремится совместить впечатления всех органов чувств, могли бы рассматриваться нами как вполне традиционные, в русле основных тенденций «плэнэрных» описаний: *«Время стоит еще раннее, шестой час в начале; золотистый утренний туман вьется над проселком, едва пропуская лучи только что показавшегося на горизонте солнца; трава блестит; воздух напоен запахами ели, грибов и ягод; дорога идет зигзагами по низменности, в которой кишат бесчисленные стада птиц»* [364, т.13, с.24].

В пространстве деревенского и усадебного быта запахи позитивны: *«За ночь выпала обильная роса и улила траву; весь луг кажется усеянным огненными искрами; на дворе свежо, почти холодно; ядреный утренний воздух напоен запахом увлажненных листьев березы, зацветающей липы и скошенного сена»* [364, т.17, с.379] («Пошехонская старина»). Если запах липового цвета и скошенного сена здесь вполне традиционны, то указание на запах «увлажненных» листьев березы кажется неожиданным, относится к числу наблюдений автора, его стремления «расшифровать» запахи, найти все их составляющие.

Мир природы завораживает, и писатель передает эту замороженность с помощью пространных конструкций, где одно впечатление следует за другим – визуальное, аудиальное, обонятельное: *«Необозримые леса, по местам истребленные жестокими пожарами и пересекаемые быстрыми и многоводными лесными речками, тянутся по обеим сторонам дороги, скрывая в своих неприступных недрах тысячи зверей и птиц, оглашающих воздух самыми разнообразными голосами... пар, встающий от тучной, нетронутой земли, сообщает мягкую, нежную влажность воздуху, насыщенному смолистым запахом сосен и елей и мильми, свежими благоуханиями многообразных лесных злаков... И если над всем этим представить себе палящий весенний полдень, какой иногда бывает на нашем*

далеком севере в конце апреля, – **вот картина, которая всегда производила и будет производить на мою душу могучее, всесильное впечатление**» [364, т.2, с.395] («Губернские очерки»). Леса – дорога – пар создают костяк этого фрагмента, дополняя друг друга как единое целое. Отметим также эпитет «милые» (благоухания), встречающийся применительно к запахам только у Салтыкова-Щедрина. Воздух нежный, влажный, благоухающий смолой и злаками, при этом именно запахи лесных злаков (травы?) и именуется милыми. Совокупность всех этих впечатлений заявлена автором как неизменный идеал.

«Милые» природные запахи находим и в других фрагментах: *«И ведь все слышно; слышно даже будто, как травка растет... Запах такой мягкий, милый, потому что все это дичь, все словно лесом, землю пахнет. И на сердце ни печали, ни досады, ни заботы нет; тут и неверующий в бога поверует. Это нужды нет, что край там холодный, что в нем больше тундра да мокрое место: лето прежаркое, и такие места боровые случаются, что, кажется, и не расстался бы с ними»* [364, т.2, с.383] («Губернские очерки»). Вложенная в уста героя мысль о «милом» воздухе простодушно поясняется «дичью», то есть собственно природностью, естественностью этого мира, затерянного в настоящей глуши. Важно также указание на всеобъемлющий характер этой гармонии и красоты, которая по воздействию на человека сравнима только с верой в Бога.

Герои, воспринимающие природные запахи, обычно абсолютно открыты миру, искренне восторгаются им: *«И встрепенешься вдруг, как будто от сна, и с изумлением глядишь вокруг себя, а на небе огненной полосы уж и следа нет, весь восток залит огнем, снопы нестерпимого блеска порываются там и сям через разорванную тучу... вон уж осветилась и темная верхушка соснового леса; вон и соловей загремел свою чудную песню, и цветы развернули и подняли кверху свои чашечки, и воздух наполнился упоительным ароматом. Э-ге! да не пора ли разбудить Вареньку! Вставай,*

Варенька, вставай! пора: уж солнышко на небе!» [364, т.1, с.87] («Отрывки из дневника Тани»). Здесь обширная синтаксическая конструкция позволяет передать одномоментность происходящего, общее воздействие запахов, звуков, меняющихся картин неба, цветов. Аромат назван «упоительным», но этот эпитет можно отнести к общей характеристике состояния героини – это упоение полнотой жизни, мира вокруг.

Но в других произведениях, например, в «Губернских очерках» абсолютно та же картина может быть изображена негативно: *«Дело происходило в загородной роще, в которую княжна часто езжала для прогулок. Жаркое летнее солнце еще высоко стояло на горизонте, но высокие сосны и ели, среди которых прорезаны аллеи для гуляющих, достаточно защищали от лучей его. **В воздухе было томительно сухо и жарко; сильный запах сосны как-то особенно раздражительно действовал на нервы; в роще было тихо и мертво. Крутогорские жители вообще не охотники до романтических прогулок, а в шестом часу и подавно»*** [364, т.2, с.89]. Казалось бы, все то же – жаркое солнце, смолистый запах – но все это «действует раздражительно» (и не только на героиню), все это создает «тихую и мертвую» картину рощи, гулять в которой «не охотники» все местные жители.

Напряжение в отношениях героев немедленно трансформирует самый «романтический» пейзаж: *«**И эти отливающие серебром тополи, и эти благоухающие липы, и эти стройные, до самой верхушки обнаженные от сучьев березы, неслышно помавающие в вышине своими включенными, чуть видными вершинами... В самом деле, так было хорошо среди этой тишины, этой теплыни угасающего дня, этих благоуханий, что разговор наш непременно принял бы сентиментальный характер, если б изредка долетавший стук Зайцевой тележки не возвращал нас к действительности»*** [364, т.11, с.140] («Благонамеренные речи»).

Запахи становятся поводом к рефлексии героя: *«В красоте природы есть нечто волшебное действующее, проливающее успокоение даже на самые*

застарелые увечья. Есть очертания, звуки, запахи до того ласкающие, что человек покоряется им совсем машинально, независимо от сознания. Он не анализирует ни ощущений своих, ни явлений, породивших эти ощущения, а просто живет как очарованный, чувствуя, как в его организм льется отрада. Нечто подобное испытал и я. Всякая дребедень лезла мне в голову: и теория смерча, и теория кукиша с маслом, и еще какая-то совсем новая теория умиротворения, но не без участия строгости и скорости. Но и за всем тем чувствовалось хорошо. Эти тающие при лунном свете очертания горных вершин с бегущими мимо них облаками, этот опьяняющий запах скошенной травы, несущийся с громадного луга перед Ноһеуег, эти звуки йодля, разносимые странствующими музыкантами по отелям, – все это нежило, сладко волновало и покоряло. И я, как в полусне, бродил под орешниками, предаваясь пестрым мечтам и не думая об отъезде» [364, т.14, с.102]. («За рубежом»). «Милый» сменяется здесь «ласкающим», и вся совокупность ощущений «очаровывает» героя, погружает его в состояние волшебного полусна, где нет места чувству времени, деловитости, а все вихри мыслей в голове лишь дополняют это очарованное состояние.

Обратим внимание и на образ льющейся в организм отрады. Это нечастый в отечественном ольфактории случай синтеза физического и душевного – «льется в организм», несомненно, выступает здесь как довольно резкий «прозаизм», а вот «отрада» как раз указывает на трансформацию всех этих физических явлений, воспринимаемых органами чувств, в общее состояние счастья.

Запах времен года у Салтыкова-Щедрина («пахнет весной») появляется неоднократно, в основном это указание отнесено к весенним ощущениям, реже «пахнет осенью». Но во всех таких случаях читатель сталкивается с приемом умолчания – что именно скрывается за выражением «пахнет весной», невозможно установить: «– То-то. Вы не вздумайте его по-прежнему, Разбитным называть... то есть вы, однако ж, не подумайте,

чтоб между ним и княжной... нет! а знаете, невинные этак упражнения: он вздохнет, и она вздохнет; она скажет: «Ах, как сегодня в воздухе весной пахнет!», а он отвечает: «Да, весна обновляет человека», или что-нибудь в этом роде...» [364, т.2, с.175] («Губернские очерки»). Ощутим иронический подтекст, выражение подается как штамп. То же наблюдаем в другом случае: *«Хотя на дворе и гвоят еще крещенские морозы, но в теплых гостиных уже чувствуются запахи весны; появляются цветочки на окнах, и вместе с тем начинают расцветать и сердца»* [364, т.3, с.36] («Невинные рассказы», «Приезд ревизора»). Запах весны может и детализироваться: *«Признаюсь откровенно, при этом известии что-то мягкое прошло по моей душе, как будто до такой степени пахнуло туда весной, что даже нос мой совершенно явственно обонял этот милый весенний запах, который всегда действует на меня весело»* [364, т.2, с.285] («Губернские очерки»). Устойчивое обозначение запаха эпитетом «милый» в данном случае предвещает развитие событий, указывает на позитивности запаха весны, освежающее чувство новой энергии, жизни.

Осень, напротив, помечена вполне конкретными запахами урожая: *«А между тем наступали светлые, сухие дни, какими иногда сентябрь награждает наш север. Хотя днем солнце еще порядком грело, но в тени уже чувствовалась свежесть наступающей осени. Воздух был необыкновенно прозрачен, гулок и весь напоен ароматами созревающих овощей и душистых огородных трав»* [364, т.15, с.256]. («Современная идиллия»); *«Осень тоже имеет свою страду, но уже более снисходительную. Работают преимущественно под крышей или вблизи дома, на гумне, на огороде. Слышится стук цепов; воздух насыщается запахом созревших овощей»* [364, т.16, с.49]. («Мелочи жизни»). В книге очерков «Мелочи жизни» находим и указание на «запах осени», приближающийся к метафоре «пахнуть чем-то»: *«Был август месяц в начале, но на дворе уже пахло осенью. Наступало дождливое время, вечера темнели, да благодаря постоянно покрытому тучами небу улицы с утра*

уже наполнялись сумерками» [364, т.16, с.126]. Здесь под запахом осени, скорее, понимаются изменения, происходящие в природе.

Граница между ольфакторием природным и городским у Салтыкова-Щедрина довольно резкая; нередко он включает в один фрагмент оба ольфакторных впечатления, чтобы контраст был более явным: *«Я уже в самом начале этой хроники описал местность, окружающую Малиновец. Невеселое было это место, даже мрачное; но все-таки, когда мы проехали несколько верст, мне показалось, что я вырвался из заключения на простор. Ядреный воздух, напоенный запахом хвойных деревьев, охватывал со всех сторон; дышалось легко и свободно; коляска на старинных круглых рессорах тихо укачивала... В воздухе чувствовался наступающий вечер с его прохладой; липа далеко распространяла сладкое благоухание. Меня сразу обняло чувство отрады и покоя, особенно после продолжительного пути и душного города, который только что обдал нас вонью и пылью»* [364, т.17, с.142-143]. («Пошехонская старина»).

«Сладкое благоухание» противостоит «вони» города, подобно как «прохлада» – «пыли». Душный город остался позади, а природное пространство несет герою «покой» (тем самым по умолчанию задается тема суетливости городской жизни). Для городского пространства источник воню не уточняется – это общее впечатление душности, спертости, несвежести воздуха. Для природного пространства, напротив, выбирается точный ольфакторный источник – липа, символизирующая здесь «отраду и покой», хвоя, создающая ощущение «ядренности» воздуха.

Но для писателя любое «скопление людей» уже оказывается негативным с ольфакторной точки зрения, поэтому дает не столько противопоставление именно города и природы, сколько человеческих поселений и мира нетронутой природы. Именно поэтому деревня тоже никак не идеализирована в ольфакторном плане: *«Но чуть дело коснется Мансанареса, последует неизбежный тупик, ибо Мансанарес речка маленькая и, должно полагать, очень вонючая, если ни в одном русском*

романсе об ней не упоминается» [364, т.3, с.460] («Сатиры в прозе», «Литераторы-обыватели»); «*небольшой пруд, который служил скотским водопоем и поражал своей неопрятностью и вонью*» [364, т.17, с.12] («Пошехонская старина»).

То же обнаруживаем и в описании оттепели, где вновь появляется «запах весны»: «*Оттепель – воздух наполнен благоуханьем весны, ароматами всех злаков земных, весело встающих к жизни от полугодового оцепенения; оттепель же – все миазмы, все гнилые испаренья, поднимающиеся от помойных ям... И все это и миазмы, и благоухания – все это стремится вверх к одному и тому же небу!*» [364, т.2, с.306] («Губернские очерки»). Интересно, что и благовоние, и зловоние – два полюса, заданные традиционно как полярные, в мире Салтыкова-Щедрина имеют общую точку пересечения – небо.

Пространство города (скопления людей) обладает своей особой вонью, которая не только маркирует место обитания, но и помечает самих обитателей. Неоднократно Салтыков-Щедрин использует выражение «пропитан запахами города» применительно к описанию персонажей. Они несут на себе эти устойчивые «миазмы», и нет силы, способной избавиться от этого «клейма». Салтыков-Щедрин предлагает пространное размышление, связанное с запахом города, «въедающимся» не только в одежду, но и в само поведение, образ жизни своих обитателей. Это размышление начинается с наблюдений путешественника: «*Я возвратился в Париж осенью прошлого года. Я ехал туда с гордым чувством: республика укрепилась, говорил я себе, стало быть, законное правительство восторжествовало. Но при самом въезде меня возмутило одно обстоятельство. Париж... вонял!! Еще летом в Эмсе, когда мне случалось заметить, что около кургауза пахнет не совсем благополучно, мне говорили: это еще что! вот в Мариенбаде или в Париже, ну, там действительно...*» [364, т.14, с.135] («За рубежом»).

Восклицательные знаки, превращающие слово «вонял» в подобие лозунга, подчеркивают авторское отношение, а эвфемизм «пахнет не совсем

благополучно» недвусмысленно намекает на обычай «оправляться» у любого столба-угла, как принято и в отечественном городском пространстве. Воспоминания героя о Москве переполнены ольфакторными впечатлениями: *«Придет покупатель: что у вас в лавке словно экстренно пахнет? – а ему в ответ: такой уж товар-с; без того нельзя-с. Я знаю Москву чуть не с пеленок; всегда там воняло. Когда я еще на школьной скамье сидел, Москва была до того благополучна, что даже на главных улицах вонь стояла коромыслом»* [364, т.14, с.136]. Представление о связи таких явлений, как «благополучие» и «вонь», здесь совершенно не случайно.

Далее Салтыков-Щедрин пишет: *«Но тогда этим как-то не отягощались и даже носов не затыкали. Казалось совершенно естественным, что там, где живут люди, и пахнуть должно человечеством»* (там же). Чем больше всего «человеческого», тем и ярче «вонь». Именно поэтому Москва «рассыпается» на десятки ольфакторных источников: *«На Тверской, например, существовало множество крохотных калачных, из которых с утра до ночи валил хлебный пар... Воняло и от продуктов и от продавцов, и от покупателей. Воняло от гостиниц Шевалдышева, Шора, а пониже от гостиниц «Париж» и «Рим»* [364, т.14, с.136]. Это чудовищное разнообразие снеди, перечисленной в эпизоде, как раз и необходимо Салтыкову-Щедрину, чтобы объяснить универсальное и безликое понятие «вонь». Писатель связывает особую московскую вонь с благополучием, изобилием: *«Да и не в одной Москве, а и везде в России, везде, где жил человек, – везде пахло. Потому что везде было изобилие, и всякий понимал, что изобилия стыдиться нечего...»* [364, т.14, с.139]. Это изобилие понимается как гастрономический рай. Именно еда – источник разного рода вони, запаха разложения, гниения. Тучные, сытые люди производят больше неприятных запахов, чем иссохшие от голодания. Здесь изобилие как раз и противопоставлено голодному «приличию» запахов: *«В самых зажиточных помещичьих домах не существовало ни вентиляторов, ни форточек, в крайних же случаях «курили*

смолкой». Я живо помню: бывало, подъезжаешь к Москве из деревни, то верст за шесть уже чувствуешь, что приближаешься к муравейнику, в котором кишат благополучные люди. «Москва близко! Москвой пахнет!» [364, т.14, с.137] («За рубежом»). Та же мысль высказывается в «Пошехонской старине»: «Вечером, после привала, сделанного в Братовщине, часу в восьмом, Москва была уже рукой подать. Верстах в трех полосатые верстовые столбы сменились высеченными из дикого камня пирамидами, и навстречу понесся тот специфический запах, которым в старое время отличались ближайшие окрестности Москвы.

– Москвой запахло! – молвил Алемпий на козлах.

– Да, Москвой... – повторила матушка, проворно зажимая нос.

– Город... без того нельзя! сколько тут простого народа живет! – вставила свое слово и Агаша, простодушно связывая присутствие неприятного запаха с скоплением простонародья» [364, т.17, с.174] («Пошехонская старина»). То, что «специфический запах» Москвы невыносимый, явствует из жеста матушки («проворно зажимая нос»), уточняется в пояснении реплики Агаши («неприятный запах»). Но «вонь» эта «священна», неслучайно Алемпий на козлах именно «молвил», что запахло Москвой. «Муравейник», переполненный людьми и запахами, – это город вечного движения, суеты, а также и «благополучия». В «Пошехонской старине» Москва ассоциируется с «пустыми щами»: «Каждый вечер приходил он в девичью, ужинал вместе с девушками и шутки шутил. – Важно! Москвой запахло! – говорил он, когда на стол ставили пустые щи» [364, т.17, с.287] («Пошехонская старина»). Это яркий запах простого блюда, который как раз и напоминает герою московские забегаловки и вечный «капустный» запах, пропитывающий окрестность.

Напротив, борьба с запахами, которая ассоциируется с «прогрессом» и «цивилизацией», ничего хорошего не приносит: *«А нынче пройдитесь-ка по Тверской – аромат! У Шевалдышева – ватерклозеты, в «Париже» – ватерклозеты... Да и те посещаются мало, потому что помещик ныне*

наезжает легкий, неблагополучный. Только в Охотном ряду (однако и там наполовину против прежнего) пахнет, да еще на Ильинке толстомясые купцы бьются-урчат животами... Гамбетты!» [364, т.14, с.140] («За рубежом»). Писатель с ироничной горечью замечает: *«...скажите по совести: куда мы идем? уж не того ли хотим добиться, чтоб и на крестьянских дворах ничем не пахло? Конечно, это своего рода идеал. Но придется ли дожидаться его осуществления – это еще вопрос. По-моему, на крестьянском дворе должно обязательно пахнуть, и ежели мы изгоним из него запах благополучия, то будет пахнуть недоимками и урядниками»* [364, т.14, с.140] («За рубежом»).

Соотношение «вони» с «благополучием» у Салтыкова-Щедрина вполне искреннее: *«← Плющиха – улица первый сорт! – откликается рассказчик сцен: – тут и Смоленский рынок близко – весь воздух протухлой рыбой провонял»* [364, т.16, с.216] («Мелочи жизни»). «Сорт» улицы, несомненно, никак не соответствует «сорт» рыбы, однако поставленные в один ряд, они начинают «корреспондировать». Тем и хороша Плющиха, что «провоняла» тухлой рыбой. Раз рыба «тухнет», значит, она в изобилии, нет голода, нет «неблагополучия». Может быть, поэтому «московская вонь» и вызывает чувство удовольствия: *«Москва оживила его. Еще верст за шесть, подходя к ней по Дмитровке и обоняя тот особый запах, который присущ подмосковной окрестности, он почувствовал неудержимый восторг»* [364, т.16, с.283] («Мелочи жизни»). Обобщая свое отступление о «вони» и «благополучии», повествователь заключает: *«Извиняюсь перед читателями за это отступление, но оно было необходимо, чтоб объяснить, в какой мере отцы наши были более благополучны, нежели мы. А если были благополучны, то, стало быть, от них пахло. И от них, и от их жилищ»* [364, т.14, с.139] («За рубежом»).

Запах города превращается в своеобразную эмблему: *«Но не могу, однако ж, умолчать, что я, с своей стороны, признаю мой Глупов всецело, со всеми его особенностями и даже с его собственным запахом»*

[364, т.3, с.291] («Сатиры в прозе», «К читателю»). «Даже» здесь указывает на неприятность запаха, «всецело» приемлемого героем, однако это и аромат хлеба: *«вот и опять пахнуло на меня ароматами свежееиспеченного хлеба... Детство! Родина! вы ли это? Сердце мое замирает; в желудке начинается невыразимо сладостная тревога...»* [364, т.3, с.482] («Сатиры в прозе», «Наши глуповские дела»). Ностальгическое переживание запаха хлеба вполне ожидаемо – детство и родина сплетаются воедино, в одно переживание, согретое этим запахом. Здесь «вонь» уступает запаху свежей, «полноценной» еды.

Но чаще город полон миазмов: *«и пойдет этот нескладный сброд строений чернеть и ветшать под влиянием времени и непогод, да наполняться грязью, навозом и вонью»* [364, т.10, с.133] («Господа ташкентцы»). Грязь, навоз и вонь – градация неприятных «фактов» существования, неизбежно превращающих любое жилье в «сброд» строений. Это тот самый запах, которым пропитывается обитатель. В «Дневнике провинциала в Петербурге» героя приобщают к театральной жизни, только чтобы избавить от запаха провинциализма: *«...но для тебя, pour te desinfecter de ta chere ville natale... [Чтобы тебя дезинфицировать от запаха твоего милого родного города] мы потеснимся»* [364, т.10, с.282]. В том же произведении находим обобщающее и далекое от восторгов описание провинциального города: *«тихое пристанище, в виде уединенного городка, в котором нет ни настоящего приюта, ни настоящей еды, а есть сырость, угар, слякоть и вонь...»* [364, т.10, с.445] («Дневник провинциала в Петербурге»). Даже привычное противопоставление больших и малых городов как камней и садов у Салтыкова-Щедрина не содержит «умиления» провинцией: *«Есть что-то удручающее в физиономии уездного города, оканчивающего свой день. Сумерки еще прозрачны, дневной зной только что улегся; из садов несутся благоухания; воздух мало-помалу наполняется свежестью, а движение уже покончено»; «И виду нет, и скотным двором*

воняет, и дом на казарму похож, и река далеко» [364, т.11, с.30] («Благонамеренные речи»).

Город, где вонь символизирует благополучие, не радует автора: *«– Помилуй, здесь жить нельзя! грязь... вонь, ах, зачем ты меня в Москву вез! Теперь у нас дома так весело... у соседей собираются, в городе танцевальные вечера устраивают...» [364, т.17, с.416] («Пошехонская старина»).* Все это «благополучие» изображается иронично: *«Мы шли молча, как бы подавленные бакалейными запахами, которыми, казалось, даже складки наших пальто внезапно пропахли» [364, т.15, с.18] («Современная идиллия»).* Именно запахи становятся «визитной карточкой» городского пространства: *«В настоящее время Кашин представляет собой выморочный город, еще более унылый, нежели Корчева. Ибо Корчева и прежде не отличалась щеголеватостью – в ней только убоиной пахло, – а в Кашине пахло бакалеей, бонбоном и женскими атурами. Так что к нынешнему корчевскому запустению в современном Кашине присовокупляется еще паутина времен, которая, как известно, распространяет от себя острый запах затхлости, свойственной упраздненному зданию» [364, т.15, с.221] («Современная идиллия»).* Переходы от запахов гнилого мяса к запахам кондитерской и парфюмерной лавок, а от них вновь к негативному запаху затхлости превращают сопоставление двух городов в образ, поднимают запах до символа жизни этих городов.

Усадебное пространство представлено на контрасте благоухания и вони, которые создают нераздельный букет: *«И барский дом, когда-то выкрашенный серой краской, а теперь побелевший, и маленький палисадник перед домом, и березовая роща, отделенная от усадьбы проезжей дорогой, и пруд, и крестьянский поселок, и ржаное поле, начинающееся сейчас за околицей, – все тонет в светящейся мгле. Всякие запахи, начиная с благоуханий цветущих лип и кончая миазмами скотного двора, густою массой стоят в воздухе» [364, т.13, с.55] («Господа Головлевы»).* В этом фрагменте вновь встречается указание на «густую массу» запахов,

наполняющих воздух вплоть до «физической осязаемости» их присутствия. Даже в самых, казалось бы, позитивных эпизодах присутствует указание на «смесь» запахов: *«Прежде в это время скотина была уж сыта в поле, леса стонали птичьим гомоном, воздух был тих, влажен и нагрет. Выйдешь, бывало, на балкон – так и обдает тебя душистым паром распустившейся березы или смолистым запахом сосны и ели»* [364, т.11, с.218] («Благонамеренные речи»).

Следует обратить внимание и на саму поэтику ольфакторных фрагментов: Салтыков-Щедрин изображает запахи как особое вещество, которое может быть густым, может быть влажным, пропитывать всех и вся: *«Хозяйство у него было исправное; двор крытый, обширный, пропитанный запахом навоза»* [364, т.17, с.167] («Пошехонская старина»); *«Большой дом, обширные комнаты, парк с густыми аллеями; летом – воздух пропитан ароматами, парк гремит пением птиц»* [364, т.16, с.166] («Мелочи жизни»).

Иногда природные запахи оказываются метафорическим элементом повествования: *«В большинстве случаев культурный русский человек не подходит ни под одно из этих условий. Знаний у него нет, а в деревне он хочет жить лишь тогда, когда сад его цветет и благоухает и когда в соседней роще гремит соловей... Тем не менее, я не могу не сознаться, что жить в деревне и не делать деревенского дела, а только вдыхать ароматы полей, следить за полетом ласточек, читать братьев Гонкуров и упитывать себя для предстоящих зимних подвохов – ужасно совестно»* [364, т.13, с.281] («Убежище Монрепо»). «Вдыхание ароматов» – утрированная деталь общей идиллической картины жизни, и сам повествователь здесь «коллекционирует» штампы такого представления – «соловьев» и «розы» летней деревни.

Яркие природные запахи часто оказываются в центре ироничных фрагментов и используются метафорически: *«И в самом деле, он ничего подобного представить себе не мог. Целый букет разом! букет, в котором каждый цветок так и прыщет свежестью, так и обдает ароматом!»*

Сами губернские дамы понимали это и на все время выборов скромно, хотя и не без секретного негодования, стушевывались в сторонку» [364, т.8, с.79] («Помпадурсы и помпадурши»); *«во дворце огни давно потушены; воздух напоен запахом апельсинов, лимонов, грецких орехов, миндаля»* [364, т.10, с.602] («В больнице для умалишенных»); *«... мы, которые сгоряча поверили, что каменоломни раскаиваются и изъявляют искреннее желание сделаться цветущими и благоухающими садами; мы, которые неусыпно влетали мирт и лавр в венки героев, снисходительно улыбавшихся нашей юношеской горячностью»* [364, т.3, с.277] («Сатиры в прозе», «К читателю»).

Екатерина Дмитриева в статье «Запахи в усадьбе» справедливо отмечает: «В русской усадебной литературе второй половины XIX века намечается и еще одна тенденция: несмотря на силу генетической памяти, сопрягающей ароматы с представлением о рае (Эдеме), легко заметить, что писатели в это время весьма внимательны и чувствительны к запахам тления, увядания, исчезновения. Тенденция эта, быть может, наиболее сильно выражена у М. Е. Салтыкова-Щедрина, который не единожды утверждает: русские усадьбы пахнут, и пахнут дурно, более того, пахнут распадом» [108, с.169].

Действительно, запахи помещений у Салтыкова-Щедрина в основном негативны либо условно-негативны. В «Господах Головлевых» тема затхлого запаха в комнатах присутствует постоянно: *«Воздух был тяжел и смраден; духота от жарко натопленных печей, от чада, распространяемого лампадками, и от миазмов стояла невыносимая»* [364, т.13, с.137]. Ольфакторные детали нанизываются одна на другую именно в тех случаях, когда описывается комната больного человека: *«давно не возобновляемая атмосфера комнат пропиталась противною смесью разнородных запахов, в составлении которой участвовали и ягоды, и пластыри, и лампадное масло, и те особенные миазмы, присутствие которых прямо говорит о болезни и смерти»* [364, т.13, с.69]. Подробная классификация

запахов призвана уточнить состав «давно не возобновляемой атмосферы», запахи нагромождаются, умножая друг друга в едином понятии – затхлости.

Особенно часто в этом романе запахи помещения упоминаются в связи с историей Анниньки. Лейтмотив вони тех пространств, где она скиталась благодаря «святому искусству», становится своеобразным стержнем самого повествования. Это и сами по себе запахи гостиниц, коридоров, комнат, и мерзкие «дыхания» окружающих ее обидчиков: *«В жарко натопленных комнатах душно, пахнет деревянным маслом и чадом самоварного угля. Евпраксея, усевшись против самовара, перемывает чашки и вытирает их полотенцем. Вот и только! А потом: офицеры, адвокаты, цинические речи, пустые бутылки, скатерти, залитые вином, облака дыма, и гвалт, гвалт, гвалт! И что они говорили ей! с каким цинизмом к ней прикасались!.. Особливо тот, усатый, с охрипшим от перепоя голосом, с воспаленными глазами, с вечным запахом конюшни... ах, что он говорил! Аннинька при этом воспоминании даже вздрогнула и зажмурила глаза»* [364, т.13, с.148];

Подчеркивая отвратительность самого воздуха, в котором оказалась Аннинька, писатель замечает: *«И что всего ужаснее, и она и Аннинька настолько освоились с этими дыханиями, что незаметно сделали их неразрывную часть своего существования. Им не омерзительны ни трактирная вонь, ни гвалт постоянных дворов, ни цинизм пьяных речей...»* [364, т.13, с.246]; *«За этими воспоминаниями начинался ряд других. В них выдающуюся роль играл постоянный двор, уже совсем вонючий, с промерзающими зимой стенами, с колеблющимися полами, с дощатой перегородкой, из щелей которой выглядывали глянцевиные животы клопов...»* [364, т.13, с.249].

Заменить эту вонь головлевской совершенно невозможно: *«Так именно поступила и Аннинька: она решила как можно скорее уехать из Головлева... Везде было пустынно, неприятно, пахло отчуждением, выморочностью. Мысль поселиться в этом доме без срока окончательно*

испугала ее. *«Ни за что! – твердила она в каком-то безотчетном волнении, – ни за что!»*» [364, т.13, с.158] («Господа Головлевы»).

Запах выморочности – иная атмосфера, чем вечная вонь гостиниц. Но там – жизнь, пусть и циничная, «омерзительная». Здесь – только смерть: *«В комнате пахло как-то странно, словно она издавна служила кладбищем для тараканов и мух»* [364, т.13, с.170].

В других произведениях также находим упоминания о «вони» помещений: *«Я страдал невыносимо, но и среди страданий меня не оставляла мысль, что на лестнице у нас воняет...»* [364, т.10, с.634] («В больнице для умалишенных»); *«Тотчас же по приезде у Милочки заболела голова. Конечно, и она не была избалована, живя в аббатстве, но там все-таки был простор, тишина и воздуху много. А тут – шум, теснота, вонь и какая-то загадочная слякоть, от которой тошнило»* [364, т.17, с.415] («Пошехонская старина»).

В случаях, когда само представление об этой вонючке уточняется, получаем подробную ольфакторную классификацию. Автор здесь тщательно анализирует «вонючку», создается ощущение «густоты» запаха и его неустранимости. Таких примеров множество находим в «Благонамеренных речах»: *«В номерах пахло прокислым и затхлым; загаженные мухами окна растворялись с трудом»* [364, т.11, с.30]; *«Обоняние наше было тоже не совсем приятно поражается запахом прели, помоев, табачного дыма и кухонного чада, вылетающим из открытых настежь окон трактира»* [364, т.11, с.53]; *«Обдавало запахом дегтя, навоза, самоварного чада и вареной убоины, пар от которой валил во двор через отворенную дверь черной избы»* [364, т.11, с.95].

Густая смесь отвратительных запахов «хтонических существ» (мух, клопов, тараканов, мышей, крыс), скотины, навоза, «убоины» (начинающего разлагаться мяса) и т. п. и становится знаком человеческого обитания. Помещенный в такое страшное пространство, где даже понятие «чистые покои» искажено до насмешки, человек сам «растворяется», исчезает. Почти

во всей подборке запахов помещения в «Благонамеренных речах» есть указание на «вечность» этих запахов – они заполняют собой пространство, плотно присутствуют в нем, вытесняя человека, подавляя его.

В «Современной идиллии» дано такое описание: «...*обширный и темный двор с бревенчатым накатом, прогнившим и улитым скотской мочой, темные сенцы с колеблющеюся лестницей и с самоваром, поставленным на самом пути и распространяющим кругом угар и смрад*» [364, т.15, с.160]. Смрад, чад, запахи «миазмов» – все это создает резкую, антиэстетичную картину, вступающую в конфликт с «философией благополучия» из «отвлеченных» рассуждений писателя: «*Ах, что за дом! Комнаты крошечные, куда не обернешься, везде грязь, вонь... фу!*» [364, т.17, с.244].

Салтыков-Щедрин, описывая обычную избу, прибегает именно к ольфакторной характеристике, считая ее наиболее значимой и адекватной художественным задачам: «*Ночью изба представляет собою нечто вроде нестерпимой клоаки. Домочадцев скучилось так много, что и пол занят, и полати, и лавки по стенам. Изба полна смрадом и стонами этого замученного хозяйственностью люда... утром, чуть свет, затопит хозяйка печку, и дым поглотит скопившиеся в избе миазмы. Этот дым выедаёт глаза, щекочет ноздри. В беспрестанно отворяемую дверь врывается холодный воздух. Сонные домочадицы, разбуженные запахом гари и холодом, вскакивают как встрепанные и бегут на крыльцо, где на веревке качается рукомойник*» [364, т.16, с.50] («Мелочи жизни»).

В тех случаях, где описание запахов помещения нейтрально, можно, тем не менее, обнаружить крен в сторону негативности (именно поэтому это, скорее, условно-нейтральные описания): «*Почтмейстер простер свою щепетильность в этом отношении до того, что вдруг почувствовал, будто в квартире его пахнет чем-то кисленьким, и в ту же минуту приказал покурить везде порошками*» [364, т.3, с.437] («Сатиры в прозе», «Литераторы-обыватели»); «*В домах он заметил какой-то странный, почти*

необъяснимый запах («Черт его знает! словно детьми или морскими травами пахнет!») и чуть-чуть было не распорядился, чтоб покурили» [364, т.8, с.69] («Помпадурсы и помпадурши»); *«Из комнаты несся запах дегтя и сермяжины и раздавались возгласы: «Где же взять-то, сударыня?»»* [364, т.10, с.244] («Господа ташкентцы»). Здесь запах все равно маркирует что-то неприятное, не случайно герои «борются» с ним с помощью ароматический «воскурений». Что касается сермяги и дегтя, то это устойчивое у Салтыкова-Щедрина обозначение простого мужика, самодостаточное без всяких пояснений.

Помещение – пространство, переполненное людьми. Тема скученности людей в четырех стенах нередко разворачивается в произведениях Салтыкова-Щедрина именно как ольфакторное описание: *«до того она была переполнена всевозможными трактирными испарениями! Я обонял запах жареного лука, смешанный с запахом помоев; я видел лампу с захватанным пальцами шаром... Тут только припомнились мне все аномалии, которыми, – к сожалению, лишь на мгновение, – был поражен мой ум во время процесса. И захватанная лампа, и продырявленные стулья, и запах жареного лука и помой...»* [364, т.10, с.483] («Дневник провинциала в Петербурге»).

Здесь сочетание запаха еды и отбросов вполне ожидаемо, вообще, любые «аномальные» сочетания оправданы такой теснотой: *«В прихожей пахло отчасти ягодами, которые здесь, по-видимому, недавно чистили для варенья, отчасти сапожным товаром, потому что обыкновенно тут пребывал старый Родивоныч, исправлявший должность комнатного лакея»* [364, т.15, с.120]. («Современная идиллия»). Ягоды и «сапожный товар» вполне уживаются в этом описании, в общем-то, даже и не мешая друг другу, сплетаясь с запахом «вчерашнего съестного». Здесь несомненно, что указание «вчерашнее» намекает на несвежесть, затхлость воздуха, переполнено разными запахами.

Соединение запаха с «грязью и вонью» обнаруживаем и в «Благонамеренных речах»: *«Я счастлив уже тем, что нахожусь в теплой комнате и сознаю себя дома, не скутанным, свободным от грязи и вони, вдали от поучений»* [364, т.11, с.347] («Благонамеренные речи»). Здесь важно также, что вонь и грязь у Салтыкова-Щедрина оказывается увязаны, как «хлеб-соль», в неразрывную пару.

Но нередко у Салтыкова-Щедрина встречаются описания помещений, где запах маркирует отсутствие «жила». Такие описания возвращают к теме «вони» и «благополучия». Например: *«Все было ветхо, все покривилось и накренилось, везде пахло опальной затхлостью, но гвоздья везде было пропасть»* [364, т.11, с.127] («Благонамеренные речи»); *«Все тут было старинное, дореформенное, когда-то, имевшее смысл и цель, но давным-давно запустевшее, покачнувшееся и пахнущее нежилым»* [364, т.11, с.160]; *«Наконец отперли двери дома и отворили ставни. С первого же шага нас так и обдало опальными запахами. В зале половицы слегка колебались, штукатурка кусками валялась на полу, а на потолке виднелись бурые круги вследствие течи»* [364, т.15, с.184]; *«Жена его в каморке готовит щи, запах которых сообщает строению жилой характер»* [364, т.15, с.227]. («Современная идиллия»).

То, что «упраздненному» обиталищу запах жилья придает именно еда, неудивительно. Но вообще мир запахов кухни и съестного у Салтыкова-Щедрина достаточно просторен. Нередко так продолжается тема связи «вони» и «благополучия»: *«Недаром у головлевской барыни была выстроена целая линия погребов, кладовых и амбаров; все они были полным-полнехоньки, и немало было в них порченого материала, к которому приступить нельзя было, ради гнилого запаха. Весь этот материал сортировался к концу лета, и та часть его, которая оказывалась ненадежною, сдавалась в застольную. – Огурчики-то еще хороши, только сверху немножко словно поослизли, припахивают, ну да уж пусть*

дворовые полакомятся, – говорила Арина Петровна, приказывая оставить то ту, то другую кадку» [364, т.13, с.44] («Господа Головлевы»).

Запахи еды не имеют ничего общего с темой удовольствия: *«Убьют они это зайца, шкуру с него сдерут, да так, не потроша, и кидают в котел варить, а котел-то не чищен, как сделан; одно слово, смрад нестерпимый, а они ничего, едят всё это месиво с аппетитом»* [364, т.2, с.25] («Губернские очерки»).

В большинстве случаев запахи еды носят социальный характер, указывая на убожество жизни, вечную экономию на еде, готовность поедать несвежую, залежалую, гниющую пищу: *«Начинка этого пирога представляла смешение всевозможных отбросков, накопившихся в течение недели, и наполняла столовую своеобразным запахом лежалой солонины»* [364, т.17, с.21-22] («Пошехонская старина»); *«Иногда чувствовался и запах лежалого. В особенности ненавистны нам были соленые полотки из домашней живности, которыми, в летнее время, из опасения, чтоб совсем не испортились, нас кормили чуть не ежедневно»* [364, т.17, с.21] («Пошехонская старина»); *«И вот у него на все лето солонины хватит. За неимением погребов, солонина зарывается в землю, но к наступлению летнего мясоеда все-таки сильно припахивает; но это делает ее еще спорее»* [364, т.16, с.48] («Мелочи жизни»).

Даже когда о еде говорится позитивно, социальный аспект подчеркивается (например, цена блюда, достаток едока и т. п.): *«Приправленные пряностями, облитые разогретыми подливками и поданные в виде дымящихся рагу и паштетов, они, с одной стороны, ласкают обоняние, с другой – производят изжогу. Но бедняк охотно забывает второе, чтоб всецело предаться благодарным впечатлениям о первом»* [364, т.14, с.147] («За рубежом»); *«В коридоре повел носом, учуял, что пахнет жареной печенкой, умилился и воскликнул: – Тсс... печенка?! очень, очень приятное кушанье! Не дорогое, а превкусное»* [364, т.14, с.386] («Письма к тетеньке»).

Но, разумеется, встречаются и густаторно-ольфакторные фрагменты позитивного характера: *«День был веселый, и базар многолюдный; площадь была загромождена возами с осенними продуктами; говор несся отовсюду. В воздухе пахло капустой, грибами и овощами. Звякали медные гроши, слышалось хлопанье по рукам, пробное щелканье глиняной посуды, ржание лошадей»* [364, т.8, с.135] («Помпадуры и помпадурши»); *«с другой половины, из стряпущей, доносился стук ножей и звяканье ухватов и сковород, но это даже усугубляло очарование. Запах мяты и липового цвета был господствующим; к нему, по временам, когда отворялась дверь, примешивался запах жареных пирогов, но и он не омрачал картины блаженства, но прибавлял ей еще большие цены»* [364, т.8, с.229] («Помпадуры и помпадурши»).

Практически всегда позитивно описываются фрукты и плоды, даже в общем ироничном контексте: *«— Аромат винограда силен до такой степени, что просто непостижимо! – наконец произнес он восторженно»* [364, т.10, с.99] («Господа ташкентцы»); *«но при виде массы благоухающих плодов сердце старого барина растворяется»* [364, т.17, с.48] («Пошехонская старина»).

Приятен запах печеного хлеба, обычно он совпадает с обозначением «благополучия», «жилого»: *«Но очевидно было, что сердце его все-таки преимущественно радовалось не хороводам, а тому, что везде пахнет печеным хлебом, а иногда и убоиной»* [364, т.15, с.161]. («Современная идиллия»).

5.2. Запах социума: ольфакторные аллегории

Особенно большую часть ольфактория в художественном мире Салтыкова-Щедрина занимает описание запахов человека. Здесь можно выделить несколько групп таких описаний. Прежде всего, обнаруживаем уже привычное отражение такой бытовой черты времени, как пользование духами. Духи противостоят дурным запахам помещений: *«Мутный свет*

проходил в нору сквозь единственное крошечное окошко, покрытое слоем пыли и паутины; на стенах слоилась сырость и плесень. Запах был до того отвратительный, что Грустилов в первую минуту сконфузился и зажал нос. Прозорливая старушка заметила это. – Духи царские! духи райские! – запела она пронзительным голосом, – не надо ли кому духов? И сделала при этом такое движение, что Грустилов наверное поколебался» [364, т.8, с.386] («История одного города»). Духи, которыми пользуются женщины, могут быть их верным указателем: «он не был подавлен ею, подобно мне, а скорее как бы не верил своим глазам. Чмокал губами, тянул носом воздух и вообще подыскивался. И наконец отыскал.

– Пахнет! – сказал он мне шепотом.

Я тоже инстинктивно потянул носом воздух.

– Дарья Семеновна...она! Она эти самые духи употребляла, когда поджидала «гостей»...

– Глумов! голубчик! эти духи... да ведь она жива! она здесь! – воскликнул я вне себя от восхищения. – Дарья Семеновна! вы?» [364, т.15, с.53]. («Современная идиллия»); «Ночью он ужинал с Селиной и заметил, что от нее пахнет теми же духами, какими обыкновенно прыскается Жюль!» [364, т.14, с.155] («За рубежом»).

Духи становятся знаком формирования нового типа «солидных людей»: «Недаром спрос на благовонные товары усиливается. Это означает, что народилась целая уйма солидных людей, которые уже не довольствуются скромным казанским мылом, но, ввиду обуявшей их жажды почестей и оживления надежд, начинают ощущать потребность в более тонких мылах, с запахом вроде *Violette de Parme* или *Foin coupe* [«Пармской фиалки» или «Свежего сена» (франц.)]» [364, т.16, с.145] («Мелочи жизни»); «Поляков сморкается не в горсть, а в платок, и притом не в клетчатый бумажный, а в настоящий батистовый, быть может, даже вспыснутый духами!» [364, т.13, с.317] («Убежище Монрепо»). Вообще герои, прибегающие к «отдушкам», описываются

традиционно для русской литературы сдержанно-иронически: *«Адвокат – молодой человек самой изящной наружности. Он одет в щегольскую коротенькую визитку; волосы аккуратно расчесаны a la Jesus; {как у Христа.} лицо чистое, белое, слегка лоснящееся; от каждой части тела пахнет особыми, той части присвоенными, духами. Улыбка очаровательная; жест мягкий, изысканный; произношение такое, что вот так и слышится: а хочешь, сейчас по-французски заговорю!»* [364, т.10, с.365] («Дневник провинциала в Петербурге»); *«Прибавьте к этому тончайший запах ess-bouquet, которым он имел привычку душить свой носовой платок, – и вы получите разгадку того обаятельного действия, которое он производил на женщин»* [364, т.11, с.461] («Благонамеренные речи»).

Для простого люда духи – собирательное понятие «ароматности»: *«– Эффект, производимый этим своеобразным освещением, всех приводит в восторг. – Ишь ведь до чего дошли! – любитесь Надежда Игнатьевна Корочкина, – не только для вкуса, да и для глаз чтобы приятно было! Скоро ладиколоном вспрыскивать будут, чтоб и пахло хорошо!»* [364, т.17, с.454] («Пошехонская старина»). Сам запах еды для героини не рассматривается как что-то позитивное, а спрыскивание одеколоном она расценивает как «неизбежную» в будущем новинку (воздействие на все органы чувств).

Запах вина – как и у других авторов этого периода – появляется как в связи с конкретным человеком, так и ситуативно: *«В суде у нас служба хорошая, только запах иногда несноснейший, особливо в канцелярской камере. Комната маленькая, а набьется туда приказных да просителей – видимо-невидимо. Иной с похмелья, винищем от него несет, даже сердце воротит: так нехорошо!»* [364, т.2, с.452] («Губернские очерки»). В этом и других случаях запах вина означает целое социальное явление – повальное пьянство: *«А муж – пьяница... рассудком уж больно некрепок был, не мог сносить сивушьего запаха»* [364, т.2, с.64] («Губернские очерки»). Все, что связано со спиртным, разворачивается в настоящий «образ жизни», со

своими «технологиями» и «правилами», «капризами» и «пристрастиями»: *«Когда разбавленный чихирь провоняет от бочки надлежащим запахом, тогда приступают к сдобриванию его»* [364, т.15, с.222]. («Современная идиллия»); *«В настоящем случае ром до того вонял клопом, что все пассажиры инстинктивно начали чесаться, а офицер, выпивая рюмку за рюмкой, в скором времени ощутил себя окруженным видениями»* [364, т.15, с.219]. («Современная идиллия»); *«— Нынче коньяк какой-то выдумали, только я его не употребляю: горелым пахнет. Точно головешку из печки пронесли. То ли дело ром!*

– *Знатоки говорят, что хороший ром клопами должен пахнуть, — замечает дядя.*

– *Многие это говорят, однако я не замечал. Клоп я вам доложу, совсем особенный запах имеет. Раздавишь его...»* [364, т.17, с.233] («Пошехонская старина»).

Запах сивухи, перегара описывается как «мерзкий»: *«На многих были одеты такие же ополченки, как и на мне; от многих отдавало запахом овчины и водки... Но все говорили без устали; в душе у всякого жила надежда. Им свяжут руки, их бросят в жертву смрада и мерзости»* [364, т.13, с.120] («Господа Головлевы»); *«Ежели прибавить к этому замечательную неопрятность и вечно присущий запах перегорелой сивухи, которым, казалось, было пропитано все его тело, то не покажется удивительным, что прекрасный пол сторонился от Гришки»* [364, т.16, с.261] («Мелочи жизни»).

Запах человека в ольфакторном мире Салтыкова-Щедрина разворачивается сразу в нескольких измерениях. Это может быть метафора: *«Между тем в гостиной собрался кружок кавалеров и дам; Яша Позиков рассказывал, что один его приятель видел в Париже такую обезьяну, которая и брила, и комнату убирала, и кушанье готовила, на что Петя Мараев, отличавшийся «ароматом светскости», заметил, что весьма покойно иметь подобного зверя, а главное, тем еще хорошо, что нет уж*

никакой надобности держать при себе лакеев» [364, т.1 с.168] («Противоречия»). Здесь «аромат светскости» – не столько запах, сколько особый шик, стиль поведения, жизни в целом. В «Невинных рассказах» эта идея высказана иначе: *«А вот как мы с вами и в халатике с ними посиживали, и трубочки покуривали, так действительно можем удостоверить, что вся разница между вельможей и обыкновенным человеком только в том состоит, что у вельможи в обхождении аромат какой-то есть...»* [364, т.3, с.104]. Такая метафора может быть более сложной: *«В «хорошем» человеке прежнего времени был airfixe какой-то, какая-то непосредственность девственная, нечто вроде запаха дикой фиалки, смешанного с запахом вареной капусты. В нынешнем «хорошем» человеке... ба! да нет ли и в нем этого airfixe? и не это ли драгоценное качество, цепко поднюханное тонким обонянием Матрены Ивановны, послужило основой ее благосклонности к новым людям?.. Во-первых, что такое airfixe? есть ли этот запах в собственном и тесном смысле этого слова? есть ли это другая какая-либо внешняя, чисто физическая особенность? или это есть особенность высшая, психологическая, особенность души и сердца»* [364, т.3, с.502] («Сатиры в прозе»).

Тема airfixe развивается дальше именно как «особенность души и сердца»: *«Рассказывают о каком-то животном, что оно, будучи настигаемо охотником, как последнее средство обороны испускает из себя такой с ног сбивающий запах, который сразу ошеломляет охотника самого привычного. Очевидно, что в этом примере запах составляет истинный, неподдельный airfixe животного, что без него существование последнего было бы не обеспечено и самые средства обороны мнимы. Но очевидно также, что такое определение слишком тесно, чтоб исчерпывать собой весь airfixe глуповский. Нельзя отрицать, что истинный глуповский абориген не лишен своего собственного запаха; несомненно также, что если в комнату, наполненную умновцами, войдет глуповец, то я сейчас же почувствую это; но несомненно и то, что запах этот, как бы они ни был*

*пронзителен, не составляет еще всего глуповца и что он, с помощью некоторых усилий и обветривания, может быть не только видоизменяем, но даже и вовсе уничтожаем. Глуповец, как и всякий другой представитель породы человеческой, есть организм сложный и притом доступный совершенствованию... Он пахнет, но вместе с тем ощущает и даже других заставляет ощущать; он пахнет, но вместе с тем он... мыслит. Если бы его настигал охотник, я не ручаюсь, чтоб он совершенно пренебрег столь сильным оружием, как запах; но ручаюсь, что он прибегнет и к другим средствам, находящимся в его распоряжении... Я и опять не ручаюсь, чтоб в этом затруднительном случае глуповец пренебрег запахом, но несомненно, что он пустит в ход и другие соображения... Итак, не подлежит спору, что глуповцы действительно доступны совершенствованию и что запах их посредством постепенных проветриваний может быть изменен до того, что не будет составлять даже отличительного признака... Следовательно, истинный, неподдельный *airfixe* может свободно существовать и помимо запаха фиалки, смешанного с запахом вареной капусты...» [364, т.3, с.504] («Сатиры в прозе», «Наши глуповские дела»).*

В лабиринте силлогизмов, составляющих суть этого фрагмента, можно усматривать изоморфизм смысла и формы: Салтыков-Щедрин играет словами так же, как глуповец своим «запахом». Общая суть высказывания как раз и сводится к тому, что сокрыть «глуповство» невозможно, но всякий, кто захочет «рассекретить» замаскированного глуповца, должен знать, что сам он вполне может свое «глуповство» осознавать и использовать «отдушки» для борьбы с *airfixe*. Другая интересная черта в приведенном отрывке – часто используемый у Салтыкова-Щедрина прием соединения несоединимого («фиалка» и «вареная капуста»).

Даже когда запах человека описывается как реалистическая деталь, эта деталь тяготеет к символическому обобщению: *«Словом сказать, как ни поверни отрезвленного пошехонца, от всякой части его тела клоповником*

пахнет» [364, т.15, с.380] («Из Пошехонских рассказов»); *«Разуваев, заспанный и пахучий, буйный, бесшабашный, безвременно оплывший, с отяжелевшей от винного угара головой и с хмельной улыбкой на устах!»* [364, т.13, с.388] («Убежище Монрепо»). Иногда это самая настоящая аллегория: *«А к этому вскоре присоединилось и еще обстоятельство: прислали к нам в уезд нового начальника. Глаза как плошки, усы как у таракана, из уст пахнет «Московскими Ведомостями»»* [364, т.13, с.378] («Убежище Монрепо»); *«Как будто вы тут в стороне: заметили – и горюшка мало. Но, ради всего святого, не влюбитесь в урядника, ибо в таком случае ваши прелестные прошивки пропахнут тютюном и овчинами»* [364, т.14, с.256] («Письма к тетеньке»).

Обозначение запахов человека в негативном ключе – яркая черта образности Салтыкова-Щедрина. Дурной запах здесь может быть приближен к метафоре безнравственности: *«Как будто с нее сняли все покровы до последнего и всенародно вывели ее обнаженной; как будто все эти подлые дыхания, зараженные запахами вина и конюшни, разом охватили ее; как будто она на всем своем теле почувствовала прикосновение потных рук, слюнявых губ и блуждание мутных, исполненных плотоядной животненности глаз»* [364, т.13, с.156]; *«Аннинька невольно улыбнулась. Именно гной какой-то просачивался сквозь разглагольствования Иудушки! Не простое пустословие это было, а язва смердящая, которая непрестанно точила из себя гной»* [364, т.13, с.174] («Господа Головлевы»). Но чаще дурной запах от людей – следствие бедности или нищеты: *«Вот каково наше существование, дорогой мой! каждый день нас осаждают глупыми вопросами эта толпа людей, от которых воняет, так воняет... фу!»* [364, т.2, с.179] («Губернские очерки»); *«Через минуту в столовую вошел белокурый малый, в белой рубашке навыпуск, грубого холста и сильно заношенной, в штанах из полосатой пестряди, засунутых в сапоги... С приходом его в комнате распространился отвратительный запах*

ворвани. – Сними! сними сапожищи-то! ишь навонял! – крикнул на него отец» [364, т.17, с.154] («Пошехонская старина»).

Эта общая неопрятность, безразличие к чистоте тела, одежды – часто знак застарелой бедности: *«Но, кроме голода, у женской прислуги был еще бич, от которого хоть отчасти избавлялась мужская прислуга. Я разумею душные и вонючие помещения, в которых скучивались сенные девушки на ночь. И девичья, и прилежавшие к ней темные закоулки представляли ночью в полном смысле слова клоаку»* [364, т.17, с.256] («Пошехонская старина»); *«прислугу, одетую в какую-то вонючую, заплатанную рвань, распространявшую запах»* [364, т.17, с.21] («Пошехонская старина»).

Запах «холопов» становится активным участником сюжетов известных сказок: *«– стало быть, теперь у вас этого холопьего запаха нисколько не будет? – Нисколько, – отвечает помещик»* [364, т.16, с.25]; *«И вдруг опять запахло в том уезде мякиной и овчинами; но в то же время на базаре появились и мука, и мясо, и живность всякая»* [364, т.16, с.30] («Дикий помещик»); *«Долго они бродили по острову без всякого успеха, но, наконец, острый запах мяклинного хлеба и кислой овчины навел их на след»* [364, т.16, с.11] («Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил»).

Запах, как социальная черта, проводит «водораздел» между простым человеком и баринном. «Социальная вонь», нечистота существования в бедности воспринимается почти как приемлемое состояние, даже как социальная норма: *«Конечно, мы с вами, мсьё Буеракин, или с вами, мсьё Озорник, слишком хорошо образованны, чтоб приходить в непосредственное соприкосновение с этими мужиками, от которых пахнет печеным хлебом или кислыми овчинами, но издали поглядеть на этих загорелых, коренастых чудаков мы готовы с удовольствием»* [364, т.2, с.114]; *«Повторяю вам, вы очень ошибаетесь, если думаете, что вот я призову мужика, да так и начну его собственными руками обдирать... фи! Вы забыли, что от него там бог знает чем пахнет... да и не хочу я совсем*

давать себе этот труд» [364, т.2, с.260]; *«И притом, скажите на милость, что может быть общего между мною, человеком благовоспитанным, и этими мужиками, от которых так дурно пахнет?»* [364, т.2, с.262] («Губернские очерки»).

Но дурной запах может быть и знаком невоспитанности, распущенности, никак не объяснимой бедностью: *«– Посмотрите кругом: что это за чудачки, что за рожи, что за костюмы! Один из своего фрака точно из брички выглядывает; другой курит сигары, от которых воняет печеными раками; третий прибегает к носовому платку только для того, чтобы обтереть им пальцы; четвертый, когда карты сдает, оба пальца первоначально в рот засунет... Господи! какое безобразие! Поэтому вы не удивляйтесь, Николай Иванович, если я предпочитаю быть с вами»* [364, т.2, с.318] («Губернские очерки»). Не случайно отсутствие запаха уже воспринимается как достижение; впрочем, это отсутствие одновременно указывает и на дефицит «светскости»: *«сильные мира; кушали так же и некоторые молодые люди, но исключительно из числа тех, от которых ничем не пахнет»* [364, т.3, с.42] («Невинные рассказы»).

В тех же «Губернских очерках» находим и типичный со времен древнерусской литературы мотив благоухания как знака присутствия святого духа: *«И вдруг, знаете, сижу я один, будто сном забывшись, и слышу, что по избе благовоние разливается: фимиам не фимиам, а такого запаха я и не слыхивал – одно слово, по душе словно мягким прошло: так оно сладко и спокойно на тебя действует. Открыл я глаза – это точно я помню, что открыл, – и вижу перед собой старца, ликом чудна и облаком пресветлым озаренного»* [364, т.2, с.379]. Как и в природной ольфактории, обнаруживаем здесь обозначение «мягкий» применительно к приятному запаху. *«Когда он протягивает вам руку, вы ощущаете, что в вашей руке заключено нечто неуловимое; это не просто рука, а какое-то блаженство или, лучше сказать, благоухание, принявшее форму руки»* [364, т.2, с.61] («Сатиры в прозе»). Блаженство и благоухание сопоставлены, выведены как синонимы,

при этом автор как бы перебирает слова, останавливаясь на самом, с его точки зрения, удачном – «благоухание в виде руки».

Эпизод благоухания святого явления встречаем и в других произведениях: «— словно мне кто шепчет: съезди к чудотворцу! съезди к чудотворцу! съезди к чудотворцу!.. да ведь до трех раз! Я этак, знаешь, обернулась – нет никого! Однако думаю: ведь это – видение мне! Что ж, говорю, коли моя вера угодна богу – я готова! И только что я это выговорила, как вдруг это в комнате... такое благоухание! такое благоухание разлилось!... Приезжаю я на другой день вечером в посад, и прямо – к угоднику. *А там всенощная; поют, свечи горят, благоухание от кадил – и не знаю, где я, на земле или на небеси!*» [364, т.13, с.60-61] («Господа Головлевы»); «*И что ж, сударь, взглянула она на алтарь, а там над самым-таки престолом сияние, и такое оттуда благоухание исходит, что и речи трудно*» [364, т.2, с.127] («Губернские очерки»).

Запах человека может рассматриваться как метафора: «*Но именно это-то пустое место и дорого нам. Раскольники, современные Петру, – и те лучшие были, ибо говорили: мы хотим пахнуть по-своему. Мы же ничего не говорим, а просто-напросто с пустом в пусто лезем. И выходит, что мы тоже пахнем, только пахнем нежилым местом*» [364, т.10, с.12] («Господа ташкентцы»). Здесь желание «иметь свой запах» равнозначно желанию иметь собственную идентификацию, отличаться от всех.

В «Истории одного города» «хищный поднюхиватель» предводитель быстро распознает, что градоначальник имеет совершенно особенный запах. Вся эта развернутая ольфакторная сцена, где запах в конце концов провоцирует героя сожрать голову начальника, на самом деле, несомненно, метафорична (и даже аллегорична). Здесь, несомненно, объектом глумления становится сам интеллект людей, нередко занимающих высокие должности. В данном случае это – всего лишь «фаршированная паштетом голова»: «*Каждый день с раннего утра он отправлялся в поход по городу и поднюхивал запахи, вылетающие из обывательских кухонь. В короткое*

время обоняние его было до такой степени изошрено, что он мог безошибочно угадать составные части самого сложного фарша... Уже при первом свидании с градоначальником предводитель почувствовал, что в этом сановнике таится что-то не совсем обыкновенное, а именно, что от него пахнет трюфелями. Долгое время он боролся с своею догадкою, принимая ее за мечту воспаленного съестными припасами воображения, но чем чаще повторялись свидания, тем мучительнее становились сомнения. Наконец он не выдержал и сообщил о своих подозрениях письмоводителю дворянской опеки Половинкину.

– Пахнет от него! – говорил он своему изумленному наперснику, – пахнет! Точно вот в колбасной лавке!

– Может быть, они трюфельной помадой голову себе мажут-с? – усомнился Половинкин.

– Ну, это, брат, дудки! После этого каждый поросенок будет тебе в глаза лгать, что он не поросенок, а только поросычьими духами прыскается!.. Однажды, во время какого-то соединенного заседания, имевшего предмет устройство во время масленицы усиленного гастрономического торжества, предводитель, доведенный до исступления острым запахом, распространяемым градоначальником, вне себя вскочил с своего места и крикнул: «Уксусу и горчицы!» И затем, припав к градоначальнической голове, стал ее нюхать. Изумление лиц, присутствовавших при этой загадочной сцене, было беспредельно. Станным показалось и то, что градоначальник, хотя и сквозь зубы, но довольно неосторожно сказал: – Угадал, каналья!.. Он задыхался, стонал, называл градоначальника «душкой», «милкой» и другими несвойственными этому сану именами; лизал его, нюхал и т. д. Наконец с неслыханным остервенением бросился предводитель на свою жертву, отрезал ножом лобную часть головы и немедленно проглотил... На другой день глуповцы узнали, что у градоначальника их была фаршированная голова...» [364, т.8, с.369] («История одного города»). Поведение «изошренного гурмана» в этой сцене

дано комически, но сам градоначальник воспринимает это безропотно, как тот самый «поросенок», что собирался «врать» про «пороссячи духи».

Особо можно выделить группу ольфакторных высказываний о запахе женщин. С одной стороны, это разного рода указания на благоуханность чистоты и ухоженности: *«Есть в ней, знаете, эта простота, эта мягкость манер, эта женственность, это je ne sais quoi en fin [не знаю, наконец, что (франц.)], которое может принадлежать только аристократической женщине... (Воодушевляясь.) Ну, посмотрите на других наших дам... ведь это просто совестно, ведь от них чуть-чуть не коровьим маслом воняет... От этого я ни в каком больше доме не бываю, кроме дома князя... Нет, как ни говорите, чистота крови – это ничем не заменимо...»* [364, т.2, с.180] («Губернские очерки»).

Это именно особенности светских красавиц – источать ароматы и быть погруженными в благоухания. Метафора «аромат женщины – это невинность» вплетена в русско-французскую многословно-избыточную вязь слов, при этом само сравнение утрачивает свою изначальную эстетическую положительность и становится вариантом «пошлой риторики»: *«Женщина, выхоленная, выдрессированная, сама по себе уже представляет для глаз неисчерпаемый источник наслаждений... Свет, благоуханье, обнаженные плечи... Помилуйте!»*; *«Она, прелестная, свежая, благоухающая, сидела у круглого стола и разливала чай»* [364, т.16, с.303] («Мелочи жизни»). Но запах женщины может быть дан и как метафора – причем у Салтыкова-Щедрина эта метафора невинности чаще всего дается устами каких-нибудь «записных болтунов», ищущих красного словца: *«Еще час, и квартира советника Лопатникова озарится веселыми огнями рождественской елки; еще час, и она выйдет в залу, в коротеньком беленьком платьице (увы! ей еще только пятнадцать лет!), выйдет свеженькая и улыбающаяся, выйдет вся благоухающая ароматом невинности!»* [364, т.3, с.75]. («Невинные рассказы»); *«это благоухание неведения, эта прелесть непочатости – elles mettent tout ahors de cause! [они отбрасывают всё это,*

как не идущее к делу (франц.)] [364, т.11, с. 281] («Благонамеренные речи»);
«– *Но женщина-с! Но брак-с! Но святость семейных уз-с! Это уж превосходит все! Женщина! эта святыня! это благоухание! этот кристалл!*» [364, т.11, с.268] («Благонамеренные речи»).

Очевидно, что в произведениях Салтыкова-Щедрина нет места романтической идеализации женской красоты и чистоты (напротив, в природных описаниях нередко встречаются интонации искреннего восхищения и умиления). Все восхищение «делегировано» голосам героев: «*в неизвестном Крутогорске, где о хорошенькой женщине говорят с каким-то неблагоприятным причмокиванием, где не могут иметь понятия о тех тонких, эфирных нитях, из которых составлено все существо порядочной женщины... И перед глазами ее наяву проносится сон... сон, которого горячая атмосфера полна зовущих звуков и раздражающих благоуханий*» [364, т.2, с.123] («Губернские очерки»); «*Но письмо ваше – эта юная, благоухающая элегия неопытного сердца – разогнало мизантропическое настроение духа моего, оно напомнило мне лучшие годы моей молодости... И к чему вы теперь, дорогие, полные благоуханной любви, строки?*» [364, т.1, с.130] («Противоречия»).

Иногда герой достаточно циничен в своем рассказе о женщине, но и здесь он может прибегнуть к ольфакторной метафоре: «–*Немудреные были эти девочки – il n'y a rien a dire [что и говорить (франц.)], однако в них был тот запах дикого, нелепаянного растения, который на охотника, пожалуй, слаще всякого оранжерейного цветка действует. И притом, знаете, эта преданность, эта готовность на всякого рода жертвы... Согласитесь, что в нашем грустном положении такая находка была просто бесценна*» [364, т.2, с.326] («Губернские очерки»).

В «Губернских очерках» тема «запаха женщины» становится метафорическим центром ироничной беседы о литературе. С одной стороны, изображение женщины в литературе должно быть эстетичным (женщина-розан), с другой – сама литература должна быть пристойной и куртуазной,

чтобы текст прилично было прочитать в обществе дамы: *«Дама, – говорит он при этом, – уж то преимущество перед мужчиной имеет, что она, можно сказать, розан и, следовательно, ничего, кроме запахов, издавать не может... – Мы здесь рассуждаем об том, – говорит он мне, – какое нынче направление странное принимает литература – всё какие-то нарывы описывают! и так, знаете, все это подробно, что при дамах даже и читать невозможно... потому что дама – vous conchez, mon cher! [вы понимаете, мой милый! (франц.)] – это такой цветок, который ничего, кроме тонких запахов, испускать из себя не должен, и вдруг ему, этому нежному цветку, предлагают навозную кучу... согласитесь, что это неприятно... – Знакомят с какими-то лакеями, мужиками, солдатами... Слова нет, что они есть в природе, эти мужики, да от них ведь пахнет, – ну, и опрыскай его автор чем-нибудь, чтобы, знаете, в гостиную его ввести можно. А то так со всем, и с запахом, и ломят... это не только неприлично, но даже безнравственно...»* [364, т.2, с.100] («Губернские очерки»).

Что касается запаха женщины, то при общей позитивности коннотаций, все же сам способ включения метафоры снижает ее значение, придает ей ироничный оттенок, и, в конце концов, низводит метафору до уровня пустой риторики, нивелирует и красоту, и само возвышенное отношение к женщине.

Голос героя здесь явно не совпадает с авторским сознанием. Напротив, описание «миазмов» общественной жизни – важнейшая задача автора. Его чувствительность к запахам в конечном счете сказывается в развитости метафорического ольфактория: *«Всякому, вероятно, случалось, проходя мимо клоаки, не только зажимать нос, но и стараться не дышать; точно такое же насилие должен делать над собой человек, когда вступает в область, насыщенную празднословием и пошлостью. Он должен притупить в себе зрение, слух, обоняние, вкус; должен победить всякую восприимчивость, одеревенеть. Только тогда миазмы пошлости не задушат его»* [364, т.13, с.165] («Господа Головлевы»).

Находит здесь свое место и привычная метафора-пословица «пахнуть чем-то» в значении предчувствия: *«Эх ты! тут тысячами пахнет, а он об шести гривенниках разговаривает»* [364, т.2, с.206] («Губернские очерки»).

Запах денег иногда оказывается «реализованной метафорой»: *«А сверх того, Разуваев имеет простодушно-наглое убеждение, что стоит только помахать у помещика под носом ассигнацией, чтоб он сейчас же, от одного ассигнационного запаха, впал в изнеможение»* [364, т.13, с.347] («Убежище Монрепо»).

В «Губернских очерках» находим такое высказывание: *«– Нет, так... я хотела, кажется, сказать какую-то глупость... вы не знаете, отчего здесь всегда пахнет скукой?»* [364, т.2, с.104], а также: *«В воздухе пахнет преступлением; миазмы его не дают дышать свободно; руки осязают преступление; слух беспрестанно оскорбляется нестройными звуками вакханалии преступления. Вам чудится преступление в пище, которую вы вкушаете, и в воде, которую вы пьете»* [364, т.2, с.446]. В «Благонамеренных речах» встречаем запах Сибири: *«– Этакой случай был – и упустил. Дурак! – укоряет женщина.*

– Да ты знаешь ли, дура, чем Сибирь пахнет! – возражает мужчина.

– Для дурака, куда ни оглянись – везде Сибирь. Этакой случай упустил!» [364, т.11, с.282].

В «Современной идиллии» выражение «пахнуть чем-то» использовано в следующем контексте: *«Выходит. И прямо, знаете, оборвал. Кто таков и по какому делу? Тут я уж и сам догадался, что дело мое не просвиркой пахнет, однако делать нечего: виноват, говорю, за ваше здоровье просвирку вынул!»* [364, т.15, с.100]. («Современная идиллия»). Это нередкий у Салтыкова-Щедрина случай «минус-приема» в ольфакторных фрагментах (как довольно частотное «не розами пахнет» применительно к неприятным запахам и ситуациям). В «Письмах к тетеньке» использовано выражение «пахнуть тлением» применительно к предсказанию близкого конца: *«Мудрецы уже воспрянули и примостились. «Хорошее слово» удержалось в*

обращении, но от него уже пахнет тлением» [364, т.14, с.320]. Легко предчувствует поживу Иудушка Головлев, и это тоже описывается с помощью ольфакторной метафоры: *«Порфирий Головлев без шапки и крестился на церковь; против него сидели два его сына: Петенька и Володенька. У Арины Петровны таки захолонуло сердце: «Почуяла Лиса Патрикевна, что мертвечиной пахнет!» – подумалось ей»* [364, т.13, с.73] («Господа Головлевы»). Именно выражение «пахнуть чем-то» актуализировано в «Пошехонской старине»: *«Наскоро велел он запрячь бричку и покатил в город, чтоб отрекомендоваться властям, просить о вводе во владение и в то же время понюхать, чем пахнет вчерашняя кровавая расправа. Там он узнал, что беззавишие дворовые уже предупредили его и донесли»* [364, т.17, с.117]. В «Благонамеренных речах» «пахнуть чем-то» применяется к общественно-политической ситуации в целом: *«К таким именно обманывающим доверие начальства карьеристам принадлежал и Петенька Утробин. В 1860–1861 годах он был прогрессист; в 1862 году он поглядывал по сторонам и обнюхивал, чем пахнет; в 186* году – прямо объявил себя консерватором»* [364, т.11, с.204].

У Салтыкова-Щедрина частотными являются и случаи использования выражения «пахнуть чем-то» в значении метафорического описания какого-то человека, события, качества, явления: *«От Прелестнова пахло публицистикой, просонками и головною болью»* [364, т.10, с.385] («Дневник провинциала в Петербурге»); *«Как только появилась моя тень, так тотчас же комната присяжных наполнилась тем острым «запахом миллиона», который в наши дни решает судьбу не гарантированных правительством предприятий...»* [364, т.10, с.495] («Дневник провинциала в Петербурге»);

Салтыков-Щедрин отыскивает самые разные смыслы ольфакторных фрагментов. Запах тления от человека означает консерватизм и неактуальность мышления (*«Жарь! – вот извечный секрет непочатых, но уже припахивающих тлением людей, секрет, в котором замыкается и*

идея возмездия, и идея поучения. Всех жарь, а в том числе и их, прохвостов, ибо они и своей собственной шкуры не жалеют» – «Письма к тетеньке» [364, т.14, с.325]).

Восприятие одного и того же запаха в разное время обитания в нем становится метафорой смены отношения к жизни: *«Я ничего не читал в газетах о подвигах вашего Пафнутьева, но слышал, что он был в Петербурге и нюхал. Сначала находил, что пахнет амбре, потом, по мере того как надежды на «проникновение» померкали, стал относиться к запахам с притворным равнодушием и, наконец, пустился в почтительное сквернословие. И так как Петербург нынче переполнен Пафнутьевыми, которые все приехали понюхать, чем пахнет, то у всех у них ваш Пафнутьев был с визитом и всем говорил, что надобно «взглянуть на положение вещей серьезно», и прежде всего начать с оздоровления корней» [364, т.14, с.325] («Письма к тетеньке»).*

«Вонь», как и в других примерах, приведенных выше, оказывается метафорой безнравственности: «В это же время бодрствует в своей конуре и шпион. Он приводит в порядок собранные матерьялы, проводит их сквозь горнило своего понимания и, чувствуя, что от этого «понимания» воняет, сдабривает его клеветой» [364, т.14, с.67] («За рубежом»).

Запах вообще может выступать центром того или иного явления: *«← Здешнее общество имеет свой запах, а свойство запаха, как вам известно, нельзя объяснить человеку, который никогда его не обонял» [364, т.2, с.283] («Губернские очерки»).* Настолько же метафорично выражение «вонь и грязь»: *«Не вдруг, а день за день, воровски подкрадывается к человеку провинциальная вонь и грязь, и в одно прекрасное утро он с изумлением ощущает себя сидящим по уши во всех крошечных гнусностях и дешевых злодействах, которыми преизобилует жизнь маленького городка» [364, т.2, с.78] («Губернские очерки»).* В последнем примере мы наблюдаем буквальное соответствие выражению «по уши в грязи», где совпадает представление об онтологической грязи,

отличающей провинциальный быт, и грязи нравственной, как и в другом месте того же произведения: *«Приедешь иной раз в город – ну, такая, братец, там мерзость и вонь, что даже душу тебе воротит! Кляузы, да сплетни, да франтовство какое-то тупоумное!..!»* [364, т.2, с.292] («Губернские очерки»). Там же мысль о «миниятюрном мире» уточняется: *«все интересы, все явления делаются до того узенькими, до того пошлыми, что человеку, имеющему здоровое обоняние, может сделаться тошно»* [364, т.2, с.78] («Губернские очерки»). То, что пустота провинциальной жизни выступает как «нравственное зловоние», показательно для образной манеры Салтыкова-Щедрина, более того, обонятельное отвращение переходит в «пищеварительную» реакцию – от этого «запаха» тошнит. Интересно, что Щедрин избегает натуралистических описаний запахов, настоящей вони, а использует все эти «сильные» ольфакторные образы исключительно в переносном смысле: *«вспомните, что есть иной мир, мир зловоний и болотных испарений, мир сплетен и жирных кулебяк – и горе вам, если вы тотчас не поспешите подписать удовольствие вечному истцу вашей жизни – обществу!»* [364, т.2, с.226] («Губернские очерки»).

«Зловонными испарениями» называет Салтыков-Щедрин «лесть и ласкательство» в том же произведении. В том же смысле вводит он окказионализм «злоуханный» (встречается только у Салтыкова-Щедрина: *«Обитатель Монрепо потухает сам собой, естественно, неизбежно. Потухает с отрадным убеждением, что последние его мерцания не отравили окрестности запахом злоуханной гари, которая при других, менее благоприятных условиях непременно вконец измучила бы человека, заменив подлинную жизнедеятельность искусственным калечеством»* [364, т.13, с.325] («Убежище Монрепо»).

Отметим также и эпитет «пахучий», применяемый к самым разным предметам в разных смыслах: *«...он ответит на ваши доказательства другим анекдотом, еще более пахучим»* («Господа ташкентцы») [364, т.10, с.17]; *«Коли хотите, это определение голо и как-то пахуче-просто, но зато оно наглядно*

и точно, но зато тут ни одной черты нельзя ни убавить, ни прибавить» [364, т.3, с.292] («Сатиры в прозе»); *«Всего тяжелее действует в этом случае ваша повадливость. Тянет вас, голубушка, и к клевете, и к скандалу, и к этим пахучим издевкам, которые у нас носят название «критики» и «полемики»»* [364, т.14, с.466] («Письма к тетеньке»); *«Презжнее лганье было сочное, пахучее, ядреное; нынешнее лганье – дряблое, безуханное, вымученное»* [364, т.14, с.266] («Письма к тетеньке»).

Внимание к обонянию как значимому органу, доставляющему не только «органолептическую», но «высшую», нравственную «информацию», позволило Салтыкову-Щедрину развить образ человека «вынюхивающего». Здесь «вынюхивать» означает «разведывать», узнавать скрытые обстоятельства: *«Вот вам и вся эпопея пафнутьевского пребывания в Петербурге. Рассказал мне ее один из недонюхавшихся нюхателей, который и в палкинском бунтовстве запевадой был, но успел счастливо ускользнуть, да вдобавок еще и ложку, впопыхах, в карман запрятал»* [364, т.14, с.307] («Письма к тетеньке»); *«Кровопийца! – так и вертелось на языке у Анниньки. Но она сдержалась, быстро налила себе стакан воды и залпом его выпила. Иудушка словно нюхом отгадывал, что в ней происходит»* [364, т.13, с.167] («Господа Головлевы»); *«Молчит Фейер, только усами, как таракан, шевелит, словно обнюхивает, чем пахнет. Вот и приходит как-то купчик в гостиный двор в лавку, а в зубах у него цигарка»* [364, т.2, с.31] («Губернские очерки»); *«Или, бывало, желательно губернии перед начальством отличиться. Пишут Фейеру из губернии, был чтоб бродяга, и такой бродяга, чтобы в нос бросилось. Вот и начнет Фейер по городу рыскать, и все нюхает, к огонькам присматривается, нет ли где сборища»* [364, т.2, с.28] («Губернские очерки»).

Не просто принюхивание, но даже «поднюхивание» (оказионализм, основанный на значении глагола «подглядывать») оказываются главным действием героев-«шпионов»: *«Во-вторых, мы, глуповцы, хотя и простодушный народ, но имеем чутье острое и цепкое. Мы как раз поднюхаем, что ты не впрямь глуповец, а только прикидываешься им. А поднюхавши, мы скажем*

друг другу: «Эге! да он мошенник! да к тому же, слава богу, и трус!»» [364, т.3, с.281] («Сатиры в прозе», «К читателю»); «...у глуповца имеется своего рода чутье; он нюхает день, нюхает два, и наконец поднюхивает-таки в вас нечто несродное Глупову. И с этой поры он вас ненавидит, хотя и продолжает целовать ваши руки; он ненавидит вас тем сильнее, что любовь к картам и снисхождение к водке кажутся ему с вашей стороны лишь преднамеренным притворством» [364, т.3, с.472] («Сатиры в прозе», «Клевета»).

Близко к самому этому процессу «поднюхивания» стоит и поиск «духа», враждебного общему взгляду начальства: «ему нужен не факт, а «дух»... – Я этот «дух» уничтожу! – вопиял он на всех перекрестках и распутьях. – Я этот «дух» из них выбью! **И вслед за тем давал Ноздреву поручение поднюхать, чем пахнет. Но ни он, ни Тарас Скотинин не могли определить, в чем состоит тот «дух», который они поставили себе задачей сокрушить: «Тайные помышления бог судит, ибо он один в совершенстве видит сокровенную человеческую мысль...»** Нынче все так упростилось, что даже становой, нимало не робея, говорит себе: **«А дай-ка и я понюхаю, чем в человеческой душе пахнет!»** **И нюхает. Я сижу дома и, запершись от людей, Поль де Кока читаю, а становой уже нечто насчет «превратных толкований» умозаключил!»** [364, т.11, с.116] («Благонамеренные речи»).

Подводя итоги, следует заметить, что для Салтыкова-Щедрина «нюх» – особое качество, которое чаще всего репрезентует характеры героев с негативной стороны («дьявольский нюх» на покойников у Иудушки). Активная позиция человека в мире запахов соотнесена с карьеризмом (поехать и понюхать, чем в Петербурге пахнет), а не с постижением окружающего мира. Что же касается мира реальных запахов, то здесь Щедрин – тонкий наблюдатель и довольно избирательный автор. Природное пространство для него, прежде всего, позитивно, а запахи, наполняющие воздух вдали от города, – «милые». Зато помещения чаще всего затхлы, вонючи, душны, и почти не встречаются случаи, когда комната наполнена запахами сада и цветов (цветы у Салтыкова-Щедрина и

вовсе редкость). Не интересуют его и «тонкости» природных запахов (какие именно травы, деревья, части пейзажа источают ароматы).

Описание человека в мире Салтыкова-Щедрина с точки зрения ольфакторной поэтики обычно негативно или условно-негативно. Это всегда резкие, неприятные запахи, эпитеты «пахучий», «вонючий» применяются к самым разным источникам запахов. Важной чертой ольфактория становится сопоставление «благополучия» и «вони». Именно неприятные запахи, маркирующие жилище героев и их самих, есть одновременно и символ жизни, не-смерти, которая сама по себе обычно обозначается отсутствием запахов, запахами заброшенности, пустоты, покинутости.

В то же время для ольфактория Салтыкова-Щедрина значим «второй этаж смыслов» – переносные значения понятий «вонь», «благоухание». Но в большей степени, конечно, именно «вонь». Именно она и обозначает нравственное неблагополучие жизни, именно она и является ольфакторной доминантой существования людей – подглядывающих, подслушивающих, «поднюхивающих». Салтыков-Щедрин, несомненно, ближе к традиционной ольфакторной вертикали, чем Толстой или Тургенев. Но тем не менее и в его творчестве мы видим усиление натуралистической, физиологической составляющей.

В творчестве Салтыкова-Щедрина основное условие построения ольфактория – связь с традицией, задающей вертикаль «верха» и «низа», – неявно, как и у других авторов второй половины XIX века. Вертикальная оценка подразумевается как очевидная, и ее позитивный полюс оказывается имплицитным (зловоние пронизывает мир, но память о благом сохраняется в самой негативной оценке зловония). Все позитивное в ольфактории дается условно, не детализируется. Все негативное, напротив, становится предметом художественного анализа. В то же время мы видим, что устойчивые формы ольфакторного материала трансформируются, видоизменяются, и расширение ольфактория идет за счет переозначивания смыслов, а не поиска новых источников запаха.

ГЛАВА VI. АНТРОПОЛОГИЯ ЗАПАХА: ОЛЬФАКТОРИЙ Л. Н. ТОЛСТОГО

6.1. Природные запахи: присутствие человека

Общая ольфакторная плотность художественного мира Л. Н. Толстого – 0,81 (интенсивность выражения). Природные запахи у Толстого не обширно, но представлены в раннем творчестве (в трилогии), – в больших романах они редкость. В отличие от Тургенева Толстой погружен в мир человеческого естества, его занимает все, что связано с человеком, не только его обиталищем, одеждой, но и его телом, физиологией. По степени физиологичности ольфакторий Толстого – самый яркий на фоне всей предшествующей традиции. Но даже в ранних произведениях запахи природы нередко смешаны с запахами человека. Здесь нет ощущения «отдельной от человека» жизни природы, когда она разворачивается в своем особом пространстве, а воспринимающий ее герой обнаруживает, открывает эти особые пространства (в том числе и ольфакторные – «прячущиеся запахи»).

В редких случаях, где указывается на такую автономию природы, мы все равно обнаруживаем «сдерживающие» эту мысль указатели: *«В воздухе было совершенно тихо и пахло свежестью; зелень деревьев, листьев и ржи была неподвижна и необыкновенно чиста и ярка. Казалось, каждый лист, каждая травка жили своей отдельной, полной и счастливой жизнью»* [400, т.1, с. 252] («Юность»). В этом примере разлитая в воздухе свежесть и «отдельная жизнь» травы и деревьев «ограничены» словом «казалось».

Важно, что природные запахи разлиты всегда и везде, и лишь от состояния героя зависит, почувствует он их или нет. Так, в ранних произведениях находим: *«Сверчки, стрекозы и тысячи других насекомых проснулись в высокой траве и наполняли воздух своими ясными, непрерывными звуками: казалось, бесчисленное множество крошечных колокольчиков звенело в самых ушах. В воздухе пахло водой, травой,*

туманом, – одним словом, пахло ранним прекрасным летним утром. Капитан вырубил огня и закурил трубку; запах самброталического табаку и трута показался мне необыкновенно приятным» [400, т.2, с.12] («Набег»). Прекрасное летнее утро имеет запах «воды, травы, тумана», однако добавка «одним словом» показывает, что автор (герой) определяет эти составляющие части случайно – их могло быть меньше или больше. При этом запах табака и трута несколько не контрастирует с этими природными запахами, а вполне гармонично «вписывается» в настроение героя. В этом же рассказе запах травы дается как ориентир, некий пространственный рэпер, позволяющий герою определять местоположение: *«Только изредка слышались в рядах звон тяжелого орудия, звук столкнувшихся штыков, сдержанный говор и фыркание лошади. По запаху сочной и мокрой травы, которая ложилась под ногами лошади, легкому пару, подымавшемуся над землей, и с двух сторон открытому горизонту можно было заключить, что мы идем по широкому роскошному лугу»* [400, т.2, с.32] («Набег»).

В «Юности» каждый ольфакторный пейзаж – часть состояния героя: *«Был тот особенный период весны, который сильнее всего действует на душу человека: яркое, на всем блестящее, но не жаркое солнце, ручьи и проталинки, пахучая свежесть в воздухе и нежно-голубое небо с длинными прозрачными тучками. Не знаю почему, но мне кажется, что в большом городе еще ощутительнее и сильнее на душу влияние этого первого периода рождения весны, – меньше видишь, но больше предчувствуешь»* [400, т.1, с.190].

«Пахучая свежесть» – выражение, часто встречавшееся у Тургенева – важна для Толстого именно как сила, воздействующая «на душу» человека. В этом фрагменте важно, что это именно городской пейзаж (абсолютно исключенный из литературы до того). *«Только когда мы выехали из города и грязно-пестрые улицы и несносный оглушительный шум мостовой заменились просторным видом полей и мягким похрюкиванием колес по пыльной дороге и весенний пахучий воздух и простор охватил меня со всех*

сторон, только тогда я немного опомнился от разнообразных новых впечатлений и сознания свободы, которые в эти два-дня совершенно меня запутали» [400, т.1, с.250] («Юность»). Герой попадает в объятия «пахучего воздуха», контрастирующего с грязными улицами города.

«Диалектика души», о которой в связи с трилогией Толстого говорил Н. Г. Чернышевский, для Толстого самоценна, и описания природы, в том числе и ее запахов, оказываются частью этой важной художественной задачи, подчинены ей: *«Свежий пахучий воздух уже проник в комнату и наполнял ее. Из окна слышался городской шум и чириканье воробьев в палисаднике. Все предметы были освещены ярко, комната повеселела, легкий весенний ветерок шевелил листья моей «Алгебры» и волосы на голове Николая. Я подошел к окну, сел на него, перегнулся в палисадник и задумался. Какое-то новое для меня, чрезвычайно сильное и приятное чувство вдруг проникло мне в душу. Мокрая земля, по которой кое-где выбивали ярко-зеленые иглы травы с желтыми стебельками, блестящие на солнце ручьи, по которым вились кусочки земли и щепки, покрасневшиеся прутья сирени с вспухлыми почками, качавшимися под самым окошком, хлопотливое чириканье птичек, копошившихся в этом кусте, мокрый от таявшего на нем снега черноватый забор, а главное – этот пахучий сырой воздух и радостное солнце говорили мне внятно, ясно о чем-то новом и прекрасном, которое, хотя я не могу передать так, как оно сказывалось мне, я постараюсь передать так, как я воспринимал его»* [400, т.1, с.192] («Юность»).

Пахучий сырой воздух указан в этом длинном перечне впечатлений как «главное», он-то и вбирает в себя все остальные детали, «топит» их в себе. Но с точки зрения художественной задачи воздух не важен – важно то «чрезвычайно сильное и приятное чувство», которое возникает в душе героя.

Отметим, что, как и у Тургенева, мы обнаруживаем здесь стремление к созданию «объемной картины», где есть место самым разным ощущениям и впечатлениям – звуковым, визуальным, осязательным. Но здесь вся эта полнота нужна не для описания мира вокруг героя, а для фиксирования его

собственного состояния, воспринимающего окружающее пространство всеми органами чувств.

Редкие случаи ольфакторных природных фрагментов в «Войне и мире» контрастно противопоставлены готовящемуся событию. Несколько раз запах осени упоминается в описании поля сражения, осматриваемого Пьером: *«...от Горок спустился по большой дороге к мосту, на который Пьеру указывал офицер с кургана как на центр позиции и у которого на берегу лежали ряды скошенной, пахнувшей сеном травы»* [400, т.6, с.208]; *«Проехав в дыму по шестому корпусу, позади артиллерии, которая, выдвинутая вперед, стреляла, оглушая своими выстрелами, они приехали к небольшому лесу. В лесу было прохладно, тихо и пахло осенью. Пьер и адъютант слезли с лошадей и пешком вошли на гору»*. Толстой отмечает, что удивительным в этой осени был замечательный пахучий воздух: *«Начиная с 26-го августа и по 2-е сентября, от Бородинского сражения и до вступления неприятеля в Москву, во все дни этой тревожной, этой памятной недели стояла та необычайная, всегда удивляющая людей осенняя погода... вдыхая осенний пахучий воздух, когда ночи даже бывают теплые»* [400, т.6, с.336].

Бородинское сражение оказывается частью общего природного цикла, неустанно «катящегося по кругу» солнцеворота, неотвратно ведущего за летом осень, а за ней зиму и так без конца. Настойчивое повторение позволяет сделать запах осени важным участником событий: скоро этот мирный, тонкий, предвещающий сон природы запах сменится артиллерийским дымом, когда снарядами разворочает и этот скошенный луг, и эту тихую, мирную рощу.

Вербализация природных запахов у Толстого нередко основана на поисках художественных средств, передающих нюансы, тонкости переходных состояний в природе. Редко это сумерки, наступление ночи: *«Вечер был так хорош, что чай унесли, а мы остались на террасе, и разговор был так занимателен для меня, что я и не заметила, как понемногу затихли вокруг нас людские звуки. Отовсюду сильнее запахло цветами,*

обильная роса облила траву, соловей защелкал недалеко в кусте сирени и затих, услышав наши голоса; звездное небо как будто опустилось над нами» [400, т.3, с.80] («Семейное счастье»).

Усиливающийся к ночи аромат цветов – важная деталь, указывающая на изменения, происходящие в природе, изменения, в которые вовлечены люди, превращающиеся в часть этого природного пространства.

Но чаще всего ольфакторные фрагменты появляются в описании весны, когда природа пробуждается навстречу солнцу. Весенний пейзаж при этом именно процессуален – это событие, разворачивающееся на глазах героя: *«...весна была весной даже и в городе. Солнце грело, трава, оживая, росла и зеленела везде, где только не соскребли ее, не только на газонах бульваров, но и между плитами камней, и березы, тополи, **черемуха распускали свои клейкие и пахучие листья**, липы надували лопавшиеся почки»* [400, т.13, с.7]; *«Накануне был первый теплый весенний дождь. Везде, где не было мостовой, вдруг зазеленела трава; березы в садах осыпались зеленым пухом, и черемуха и тополя расправляли свои длинные пахучие листья, а в домах и магазинах выставляли и вытирали рамы»* [400, т.13, с.146] («Воскресение»).

Деревья, расправляющие клейкие и пахучие листья, – часть общего процесса пробуждения, и Толстому важно уловить этот переходный момент: листья еще не расправлены, они только разворачиваются, и запах их поэтому особенно свеж и ярок.

Разворачивание запахов во времени связано с определенной переменной: *«Левин оглянулся вокруг себя и не узнал места: так все переменялось. Огромное пространство луга было скошено и блестело особенным, новым блеском, со своими уже **пахнувшими рядами**, на вечерних косых лучах солнца»*; *«Подрезаемая с сочным звуком и прямо **пахнувшая трава** ложилась высокими рядами»* [400, т.8, с.282] («Анна Каренина»).

Трава потому и остро пахнет, что она срезана, – и сразу начинает сохнуть, превращаться в сено. В то же время запах скошенной травы – это не столько природный, сколько «сельскохозяйственный» запах. Здесь

очевидным становится важный принцип ольфакторной поэтики Толстого: в его художественном мире первенствует человек, он вымещает природу саму по себе. Весь огромный мир природных явлений оказывается сфокусирован в сознании воспринимающего этот мир героя: *«Мириады комаров вились в воздухе и преследовали охотников, покрывая их спины, лица и руки. Пахло травой и лесною сыростью. Оленин беспрестанно оглядывался на арбу, в которой сидела Марьянка и хворостиной подгоняла быков...Эти мириады насекомых так шли к этой дикой, до безобразия богатой растительности, к этой бездне зверей и птиц, наполняющих лес, к этой темной зелени, к этому пахучему, жаркому воздуху, к этим канавкам мутной воды»* [400, т.3, с.226] («Казачи»).

Особенно часто Толстой показывает изменения природы перед дождем, после него: *«Барахтаясь, визжа и болтая ногами, девчата не заметили, как с запада заходила черная низкая туча, как солнце стало скрываться и открываться и как запахло цветами и березовым листом и стало погромыхивать. Не успели девки одеться, как полил дождь и измочил их до нитки»* [400, т.14, с.226] («Ягоды»).

Усиление запаха цветов и листьев перед дождем – яркая деталь, и Толстому важнее не запах как таковой, а его «регистр» – его усиление, отражающее предчувствие дождя в природе. Здесь мы могли бы говорить о скрытой персонификации – нет приема олицетворения как такового, однако природе приписываются качества одухотворенного существа.

«Дождевой» ольфакторий у Толстого, тем не менее, тоже подчинен общему принципу включения в воспринимающее сознание: *«Я знал, что шел дождик, только потому, что несколько капель упало мне на нос и на руку и что что-то зашлепало по молодым клейким листьям берез, которые, неподвижно повесив свои кудрявые ветви, казалось, с наслаждением, выражающимся тем сильным запахом, которым они наполняли аллею, принимали на себя эти чистые, прозрачные капли»* [400, т.1, с.254] («Юность»). И здесь «автономность» природы (наслаждение выражалось

усиливающимся запахом) мнимая (не случайно включено вводное слово «казалось», относящее все эти «одухотворенные» действия природы к сознанию «я»).

Ожидание дождя, выражаемое в усилении запахов, встречается в тех моментах, когда герои находятся в ожидании важных решений своей жизни: *«Да, – проговорила я, и мы оба долго молчали. А туча без ветра все опускалась ниже и ниже; всё становилось тише, пахучее и неподвижнее, и вдруг капля упала и как будто подпрыгнула на парусинном навесе террасы»* [400, т.3, с.144] («Семейное счастье»).

Дождь в пейзажных описаниях Толстого сам по себе не так уж и важен, намного важнее те перемены, что он производит в природе, вернее, воспринимающем эти перемены сознании: *«Случалось ли вам летом лечь спать днем в пасмурную дождливую погоду и, проснувшись на закате солнца, открыть глаза и в расширяющемся четырехугольнике окна, из-под полотняной сторы, которая, надувшись, бьется пружинкой об подоконник, увидеть мокрую от дождя, тенистую, лиловатую сторону липовой аллеи и сырую садовую дорожку, освещенную яркими косыми лучами, услышать вдруг веселую жизнь птиц в саду и увидеть насекомых, которые вьются в отверстии окна, просвечивая на солнце, почувствовать запах последождя воздуха и подумать: «Как мне не стыдно было проспать такой вечер», – и торопливо вскочить, чтобы идти в сад порадоваться жизнью?»* [400, т.1, с.193] («Юность»).

В этом риторическом вопросе запах «последождя воздуха» никак не детализируется, он хорош сам по себе, как часть этого мира «в четырехугольнике окна». Сам фокус зрения здесь (из комнаты на улицу через окно) задает «человеческий масштаб» последождя пространства.

В «Отрочестве» такой же пейзаж сопровождается «анализом» запаха, раскладываемого на составляющие его элементы: *«Со всех сторон вьются с веселой песней и быстро падают хохлатые жаворонки; в мокрых кустах слышно хлопотливое движение маленьких птичек, и из середины рожи ясно*

долетают звуки кукушки. **Так обаятелен этот чудный запах леса после весенней грозы, запах березы, фиалки, прелого листа, сморчков, черемухи, что я не могу усидеть в бричке, соскакиваю с подножки, бегу к кустам и, несмотря на то, что меня осыпает дождевыми каплями, рву мокрые ветки распутившейся черемухи, бью себя ими по лицу и упиваюсь их чудным запахом.** Не обращая даже внимания на то, что к сапогам моим липнут огромные комки грязи и чулки мои давно уже мокры, я, шлепая по грязи, бегу к окну кареты.

– Любочка! Катенька! – кричу я, подавая туда несколько веток черемухи, – посмотри, как хорошо! Девочки пищат, ахают; Мими кричит, чтобы я ушел, а то меня непременно раздавят.

– **Да ты понюхай, как пахнет! – кричу я»** [400, т.1, с.121]. В этом ярком описании ольфакторного наслаждения («так обаятелен этот чудный запах леса...») главным можно считать принцип «букета» – запах складывается из множества ярких элементов, которые «распознает» герой – здесь и листва, и цветы, и грибы. «Чудным» назван и запах черемухи, в который герой готов «зарыться», которым он упивается.

В «Семейном счастье» есть такое описание этого же запаха: **«Надо всем стояла тень легкой тучки, и всё ждало тихого весеннего дождика. Ветер замер, ни один лист, ни одна травка не шевелилась, запах сирени и черемухи так сильно, как будто весь воздух цвел, стоял в саду и на террасе и наплывами то вдруг ослабевал, то усиливался, так что хотелось закрыть глаза и ничего не видеть, не слышать, кроме этого сладкого запаха»** [400, т.3, с.143].

Запах в данном фрагменте передается динамически. Он сопоставим музыкой, балетом, танцем: запах движется, замирает, усиливается, ослабевает. «Накатывает» на героев, и указание «весь воздух цвел» – крещендо данного ольфакторно-музыкального фрагмента – позволяет представить силу этого запаха. Но если и Гончаров, и Тургенев ощущали чрезмерность, агрессивность запаха цветущей сирени, черемухи, то у

Толстого это, безусловно, аналог счастья. В приведенном выше фрагменте мы можем обнаружить переключки с первыми древнерусскими описаниями благоухания – когда ощущающий прекрасный запах человек лишается чувства времени, он очарован запахом, не помнит и не видит ничего вокруг. Но и здесь Толстой верен своему принципу субъектного описания: «хотелось закрыть глаза...» [400, т.3, с.143]. Герой управляет своими ощущениями, он не пассивен в восприятии аромата.

Так, в «Отрочестве» герой, воспринимающий запах приближающегося дождя через описание лошадей, которые раздувают ноздри – бытовая деталь, и здесь нет никаких эпитетов или попыток описать «качество» этого запаха, поскольку приносятся лошади, а не люди: *«Василий приподнимается с козел и поднимает верх брички; кучера надевают армяки и при каждом ударе грома снимают шапки и крестятся; лошади настораживают уши, раздувают ноздри, как будто приносиваясь к свежему воздуху, которым пахнет от приближающейся тучи, и бричка скорее катит по пыльной дороге. Мне становится жутко, и я чувствую, как кровь быстрее обращается в моих жилах»* [400, т.1, с.118] («Отрочество»).

Но, несомненно, все описание дано сквозь «я» рассказчика, и это он приписывает лошадям «приносивание» к запаху, который ощущает сам. *«С утра шел тихий, без ветра, теплый дождичек, висевший капельками на листьях, на сучьях, на траве. В окне стоял, кроме запаха зелени, еще запах земли, просящей дождя»* [400, т.13, с.211] («Воскресение»).

Как и в описании весеннего послегрозового леса в «Отрочестве», у Толстого есть ряд «букетных» описаний запахов, воплощающий полноту и обилие впечатлений героя: *«Говор народа, топот лошадей и телег, веселый свист перепелов, жужжание насекомых, которые неподвижными стаями вились в воздухе, запах полыни, соломы и лошадиного пота, тысячи различных цветов и теней, которые разливало палящее солнце по светло-желтому жнивью, синей дали леса и бело-лиловым облакам, белые паутины, которые носились в воздухе или ложились по жнивью, – все это я видел,*

слышал и чувствовал» [400, т.1, с.32] («Детство»); «В чаще этой всегда сыро, пахнет густой постоянной тенью, паутиной, падалью-яблоком, которое, чернея, уже валяется на прелой земле, малиной, иногда и лесным клопом, которого проглотитшь нечаянно с ягодой и поскорее заешь другою» [400, т.1, с.289] («Юность»).

И «сельскохозяйственное», и «природное» описания «букетов» запахов показывают, как в сознании героя окружающее пространство «расчленяется» на составляющие части, анализируется – и этот анализ «по источникам» запаха и составляет главное в ольфакторном описании. Здесь дан ответ на вопрос «пахнет чем?» – и этого ответа автору достаточно для завершённого описания ольфакторного впечатления.

Негативные, неприятные запахи поглощаются природной свежестью: *«Однообразный шум колес и бубенчиков не заглушает песен жаворонков, которые вьются около самой дороги. Запах съеденного молью сукна, пыли и какой-то кислоты, которым отличается наша бречка, покрывается запахом утра, и я чувствую в душе отрадное беспокойство, желание что-то сделать – признак истинного наслаждения» [400, т.1, с.113] («Отрочество»).*

Природные запахи прочно впечатываются в память – но никогда не живут сами по себе, отдельно от всех остальных впечатлений, они не выделены из общего воспоминания: *«Я вспомнил луг перед домом, высокие липы сада, чистый пруд, над которым вьются ласточки, синее небо, на котором остановились белые прозрачные тучи, пахучие копны свежего сена, и еще много спокойных радужных воспоминаний носилось в моем расстроенном воображении» [400, т.1, с.83] («Детство»); «Мне стало досадно на нее, но, несмотря на это, серенькие с полинявшей краской перильца мостика, на которые она оперлась, отражение в темном пруде опустившегося сука перекинутой березы, которое, казалось, хотело соединиться с висящими ветками, болотный запах, чувство на лбу раздавленного комара и ее внимательный взгляд и величавая поза – часто*

потом совершенно неожиданно являлись вдруг в моем воображении» [400, т.1, с.270] («Юность»).

Если в «детском» воспоминании присутствует яркий и однозначно приятный запах свежего сена, то в восприятии юношеском мы обнаруживаем «болотный запах» – очевидно, не благоухание, но резкий природный запах застоявшейся воды, тяжелой сырости, разложения. Этот запах соединен с прекрасным и волнующим воспоминанием. Так обнаруживается новаторство Толстого в изображении событий памяти – здесь есть место комару, раздавленному на лбу, болотному запаху – и одновременно «величавой позе» и внимательному взгляду.

Природные запахи крайне редко могут быть простым элементом пейзажа: *«За рекой щетинкой стояла зеленая, свертывавшаяся в трубку рожь, и пахло свежей зеленью и цветом»* [400, т.12, с.270] («Холстомер»). Но в большинстве случаев сам факт их фиксирования характеризует героя.

Например, Нехлюдов начинает замечать мир вокруг себя, и тогда только «включаются» все органы чувств: *«Нехлюдов сел у окна, глядя в сад и слушая. В маленькое створчатое окно, слегка пошевеливая волосами на его потном лбу и записками, лежавшими на изрезанном ножом подоконнике, тянуло свежим весенним воздухом и запахом раскопанной земли»*; *«Он перешел на другую сторону и, вдыхая влажную свежесть и хлебный запах давно ждавшей дождя земли, смотрел на мимо бегущие сады, леса, желтеющие поля ржи, зеленые еще полосы овса и черные борозды темно-зеленого цветущего картофеля»* [400, т.13, с.361] («Воскресение»).

И в той, и в другой цитатах мы видим активную работу не только слуха и зрения, но и осязания (дуновение ветра, влажность воздуха), и обоняния (запах раскопанной земли, земли, ждавшей дождя). Герой как будто открывает мир, полный самых разных явлений, которые он способен воспринять.

Характеризует состояние героя и вдыхание, восприятие запаха без всякой рефлексии: *«Он (Андрей) ходил по лугу, волоча ноги, шаршая траву и*

*наблюдая пыль, которая покрывала его сапоги; то он шагал большими шагами, стараясь попадать в следы, оставленные косцами по лугу, то он, считая свои шаги, делал расчеты, сколько раз он должен пройти от межи до межи, чтобы сделать версту, то ошмурыгивал цветки полыни, растущие на меже, и **растирал эти цветки в ладонях и принюхивался к душисто-горькому, крепкому запаху**. Изо всей вчерашней работы мысли не оставалось ничего. Он ни о чем не думал» [400, т.5, с.261] («Война и мир»).*

Здесь все действия героя – пример эскейпизма, «бегства от себя самого». Крепкий запах полыни не возвращает князя Андрея к действительности. «Растирал», «принюхивался» (жесты автоматические) «и ни о чем не думал» – это именно характеристика состояния, а не качеств героя. Например, в другом эпизоде именно запах руководит действиями: *«В проезд по плотине на князя Андрея **пахнуло тинной и свежестью пруда**. Ему захотелось в воду – какая бы грязная она ни была».* Болотный запах (запах тины) в этом примере, как и в эпизоде с болотным запахом в ранней трилогии, имеет позитивное воздействие – хотя это знак грязной (застойной) воды, все же это свежесть, необходимая герою.

И в «Войне и мире», и в «Анне Карениной» мы находим указания на погруженность героев в мир сельского труда, что передается, в том числе, и с помощью ольфакторной поэтики: *«...когда в покос или уборку угрожающая туча уносилась ветром, он, красный, загорелый и в поту, с **запахом полыни и горчавки в волосах**, приходя с гумна, радостно потирая руки, говорил: «Ну еще денек, и мое и крестьянское все будет в гумне»» [400, т.7, с.268] («Война и мир»).*

Интересно, что запах этот воспринимает не сам герой, но графиня Марья, и она не понимает своего мужа – почему он так счастлив. Запах полыни и горчавки в волосах Николая здесь символичен – он в прямом смысле слова «с головой» ушел в эту крестьянскую жизнь, она совершенно искренне стала его жизнью. Невозможно представить, чтобы Николай «ходил от межи до межи», подобно князю Андрею; он «внедрен» в крестьянскую

жизнь, с их нуждами, чаяниями. Мир сельской природы, смешанный с человеческим трудом, – это среда обитания Левина: *«Если Левину весело было на скотном и житном дворах, то ему еще стало веселее в поле. Мерно покачиваясь на иноходи доброго конька, **впивая теплый со свежестью запах снега и воздуха при проезде через лес по оставшемуся кое-где праховому, осовывавшемуся снегу с расплывшими следами, он радовался на каждое свое дерево с оживавшим на коре его мохом и с напухшими почками**»* [400, т.8, с.174]; *«...когда ранняя гречиха уже лопушится, скрывая землю, когда убитые в камень скотиной пары с оставленными дорогами, которые не берет соха, вспаханы до половины; **когда присохшие вывезенные кучи навоза пахнут по зарям вместе с медовыми травами, и на низах, ожидая косы, стоят сплошным морем береженные луга с чернеющимися кучами стеблей выполонного щавельника...**»* [400, т.8, с.267] («Анна Каренина»).

Такие запахи – смесь запаха навоза с медовыми травами – может воспринимать позитивно именно человек, искренно увлеченный возделыванием земли. Потому Левин и вдыхает тонкий запах талого снега с удовольствием, что для него это знак пробуждения «каждого его дерева».

Так создается ольфакторная идиллия – чрезвычайно индивидуальное восприятие запахов, избирательность, построенная на принципе внимания к тем запахам, что знаменуют, в данном случае, пробуждение, будущее плодородие, радость труда, приносящего результат. Поэтому здесь важны тонкости, нюансы: *«Стоя в холодке вновь покрытой риги **с необсыпавшимся еще пахучим листом лещинового решетника, прижатого к облупленным свежим осиновым следам соломенной крыши, Левин глядел...**»* [400, т.9, с.391] («Анна Каренина»). Ригу «только что» покрыли, и эти стволыки лещины с листьями не успели увянуть, стать просто «жердями», как и осиновые слеги крыши. Осина, лещина, солома и зерно соединены в одном общем – «риге», символизирующей результат труда, полной зерна. Природные запахи здесь (пахучий лист) показывают общую внедренность этого труда в природное пространство (зерно и лист дерева, поле и лес).

Говоря о природных запахах у Толстого, следует указать на целый ряд случаев, когда ольфакторий выполняет сюжетные функции. Так, в «Казаках» пейзажные описания тревожны, а ольфакторий негативен, что предвещает общую драматичность сюжета: *«Мать и дочь, поджав ноги, сели к столу. И в тени пекло невыносимо. **В воздухе над садом стоял смрад. Теплый сильный ветер, проходивший сквозь ветви, не приносил пролады, а только однообразно гнул вершины рассыпанных по садам грушевых, персиковых и тутовых деревьев»*** [400, т.3, с.261]; *«Снеговые горы закрывались серым туманом. **Воздух был редок и смраден. Абреки, слышно было, переправились через обмелевшую реку и рыскали по сю сторону»*** [400, т.3, с.260] («Казаки»).

Смрадность воздуха показана здесь как характеристика пространства, неизменяемое обстоятельство. В отличие от ольфакторных фрагментов, где Толстой отражал движение, постоянную изменчивость запахов, здесь центром описания становится именно неподвижность смрада, который и есть воздух. Что это за смрад – не уточняется, хотя, по контексту, речь идет просто о духоте, отсутствии свежести.

Запах заставляет героя пересмотреть собственное отношение к событиям, задуматься о своей жизни: *«И, как будто вторя мрачной тени, осенившей природу, легкий ветерок пронесся по листьям и донес до окна **росистый запах листьев, влажной земли и цветущей сирени...** В доме потухли огни, замолкли все звуки; только соловей наполнял собой, казалось, всё необъятное, молчаливое и светлое пространство. **«Боже, какая ночь! Какая чудная ночь! – думал граф, вдыхая в себя пахучую свежесть сада. – Чего-то жалко. Как будто недоволен и собой, и другими, и всей жизнью недоволен. А славная, милая девочка. Может быть, она точно огорчилась...»***» [400, т.2, с.294] («Два гусара»).

Прекрасные запахи ночного весеннего сада контрастируют с «недовольством», испытываемом графом. При этом контраст особенно ощутим потому, что сам он воспринимает эти запахи как «чудные», вдыхает

«пахучую свежесть» с очевидным наслаждением. И богатство, роскошь этой ночи и вызывает вдруг острое чувство недовольства собой.

В «Юности» запах также останавливает работу героя, его «серьезный» настрой: *«Бывало, утром занимаешься в классной комнате и знаешь, что необходимо работать, потому что завтра экзамен из предмета, в котором целых два вопроса еще не прочитаны мной, но вдруг пахнет из окна каким-нибудь весенним духом, – покажется, будто что-то крайне нужно сейчас вспомнить, руки сами собою опускают книгу»* [400, т.1, с.208].

Цветы, описание их вида и аромата, становятся символами в «Хаджи-Мурате»: *«Есть прелестный подбор цветов этого времени года: красные, белые, розовые, душистые, пушистые кашки; наглые маргаритки; молочно-белые с ярко-желтой серединой «любишь-не-любишь» с своей прелой пряной вонью; желтая сурепка с своим медовым запахом; высоко стоящие лиловые и белые тюльпановидные колокольчики; ползучие горошки; желтые, красные, розовые, лиловые, аккуратные скабиозы; с чуть розовым пухом и чуть слышным приятным запахом подорожник; васильки, ярко-синие на солнце и в молодости и голубые и краснеющие вечером и под старость; и нежные, с миндальным запахом, тотчас же вянущие, цветы повилики»* [400, т.14, с.22].

Запахи описаны в экспозиции к повести с помощью густаторных пояснений (пряный, медовый, миндальный), но главное назначение фрагмента – показать общую «слабость» цветочного мира, не годящегося в подметки чертополоху – как позднее будет герой противопоставлен «обычным людям».

В «Войне и мире» Толстой прибегает к метафоре: *«Пчела, сидевшая на цветке, ужалила ребенка. И ребенок боится пчел и говорит, что цель пчелы состоит в том, чтобы жалить людей. Поэт любит пчелой, впивающейся в чашечку цветка, и говорит, цель пчелы состоит во впитывании в себя аромата цветов»* [400, т.7, с.257]. Здесь «аромат цветов» оказывается ошибкой воспринимающего сознания. Для Толстого принцип субъектного

описания остается важным и на метафорическом уровне, уровне философского обобщения.

Завершая разговор о природных запахах в произведениях Толстого, приведем пример «минус-приема»: *«Они сидели в гостиной у окна. Были сумерки. Из окна пахло цветами. Элен была в белом платье, просвечивающем на плечах и груди. Аббат, хорошо откормленный, с пухлой, гладко бритой бородой, приятным крепким ртом и белыми руками, сложенными кротко на коленях, сидел близко к Элен и с тонкой улыбкой на губах»* [400, т.6, с.294] («Война и мир»). Здесь короткие скупые фразы девальвируют саму тему душевного волнения, возможной готовности героев воспринимать мир природы. Сумерки, аромат цветов, открытое окно гостиной – все это мертвая рама «нарисованных» персонажей (их описание именно «картинно»).

Можно отметить в целом, что Толстому не так важны природные ароматы сами по себе, как его предшественникам, и среди множества природных запахов он останавливается лишь на тех, что маркируют состояние героя, выделяются самим героем по тем или иным причинам, в конечном итоге, способствуя полноте образа.

6.2. Запахи человеческого тела

Л. Толстой – представитель своего времени, как и многие другие писатели-современники, в частности Н. А. Некрасов, который, по словам Н. А. Рогачевой «преобразовал дух позитивистской эпохи с ее интересом к вопросам физиологии и гигиены в сложную канву лирического переживания» [353, с.61]. Толстому, прежде всего, важно все, что связано с запахами, издаваемыми людьми, наполняющими помещения. Именно поэтому основной ольфакторий Толстого – запах человека.

Здесь два основных полюса – запах здоровья (жизни) и запах болезни (смерти). Толстой не однозначен в «вертикальной» оценке этих запахов, и среди запахов «жизни» нередко встречаются резко отрицательные ольфакторные оценки. Однако впервые в литературе эстетического

креативизма мы видим такой обширный пласт запахов смерти, физиологических подробностей, связанных с болезнью. Именно по контрасту с этой частью ольфактория и следует анализировать «запахи жизни», то есть живого человеческого тела.

Как и другие авторы этой эпохи, Толстой прибегает к описанию «запаха женщины». Здесь нередко указание на запахов духов: «– *Нет, постойте, постойте!* – Он на ухо шепотом продолжал: – *Я целовал ее руку, плакал тут подле нее, я много говорил с ней. Я слышал запах ее духов, слышал ее голос*» [400, т.3, с.48] («Альберт»).

«Слышать запах» приравнено к «слышать голос»; для Толстого вообще чрезвычайно значимо описывать «запах женщины» как цельную ауру. Так, в «Двух гусарах» в карету врывается именно аромат женщины, а уж потом появляется она сама: «*Дверцы отворились, одна за другой с шумом попадали ступеньки, зашумело женское платье, в затхлую карету ворвался запах жасминных духов, быстрые ножки взбежали по ступенькам, и Анна Федоровна, задев полой распахнувшегося салона по ноге графа, молча, но тяжело дыша, опустилась на сиденье подле него*» [400, т.2, с.259] («Два гусара»). Подобная «оторванность» запаха духов от человека наблюдается и в ольфакторном фрагменте в «Отце Сергии»: «– *Пожалуйста, – проговорил он, пропуская ее мимо. Сильный запах, давно не слышанный им, тонких духов поразил его*» [400, т.12, с.359].

Если же общей ауры женского очарования нет, то легко вычленяется искусственный источник запаха: «*Когда молодые, с конфетами на подносе, приходят к папа благодарить его, и Маша, в чепчике с голубыми лентами, тоже за что-то благодарит всех нас, целуя каждого в плечико, я чувствую только запах розовой помады от ее волос, но ни малейшего волнения*» [400, т.1, с.177] («Отрочество»).

Запах может вычленяться и в случаях описания ауры, но он всегда включен в общее впечатление: «*Сама княгиня Марья Васильевна, крупная, большеглазая, чернобровая красавица, сидела подле Полторацкого, касаясь*

его ног своим кринолином и заглядывая ему в карты. И в ее словах, и в ее взглядах, и улыбке, и во всех движениях ее тела, **и в духах, которыми от нее пахло, было то, что доводило Полторацкого до забвения всего, кроме сознания ее близости, и он делал ошибку за ошибкой, все более и более раздражая своего партнера**» [400, т.14, с.35] («Хаджи-Мурат»). Здесь запах вычленяется «формально», а на самом деле он часть общей ауры, воздействующей на героя.

Запах женщины выраженно телесен: **«Он слышал тепло ее тела, запах духов и скрип ее корсета при движении. Он видел не ее мраморную красоту, составлявшую одно целое с ее платьем, он видел и чувствовал всю прелесть ее тела, которое было закрыто только одеждой»** [400, т.4, с.260] («Война и мир»). Здесь духи – раздражитель, обостряющий чувство, желание, основа которого – «прелесть тела». Герой «слышит» не только скрип корсета, но и запах, и тепло тела. Это «слышание» и есть восприятие телесности, чувство близости, возникновению которого в данном случае запах духов способствует.

Толстой сравнивает этот телесный запах, необъяснимую ауру с запахом цветка. Так, в «Семейном счастье» находим развернутый ольфакторный эпизод: **«Чуть слышно заколебался лист, полыхнулось полотно террасы, и, колеблясь в воздухе, донеслось что-то пахучее на террасу и разлилось по ней. Мне неловко было молчать после того, что было сказано, но что сказать, я не знала. Я посмотрела на него.**

– Ну, здравствуйте, молодая фиалка, как вы? хорошо? – сказал он.... – Ну, как же вы не фиалка, – сказал он мне всё еще тихо, хотя некого уже было бояться разбудить: – **как только подошел к вам после всей этой пыли, жару, трудов, так и запахло фиалкой. И не душистой фиалкой, а знаете, этою первою, темненькою, которая пахнет снежком талым и травую весеннею.**

– Ну, а что, хорошо всё идет по хозяйству? – спросила я его, чтобы скрыть радостное смущение, которое произвели во мне его слова» [400, т.3,

с.88]. И «что-то пахучее», разлившееся по террасе, и сравнение героини с лесной фиалкой, пахнувшей свежестью, а не каким-то особым ароматом, – все это создает единую атмосферу диалога, предвещающего зарождение чувства.

Но если Толстому требуется показать «пустоту» женщины, он обращается к образу «цветка без запаха»: *«М-lle Варенька эта была не то что не первой молодости, но как бы существо без молодости: ей можно было дать и девятнадцать и тридцать лет.... Она была похожа на прекрасный, хотя еще и полный лепестков, но уже отцветший, без запаха цветок»* [400, т.8, с.238] («Анна Каренина»). Такой же прием встречаем и в «Двух гусарах»: *«Когда же она говорила: «полноте, граф, вы шутите» и т. п., голос ее, немного горловой, звучал таким наивным простодушием и смешною глупостью, что, глядя на нее, действительно приходило в голову, что это не женщина, а цветок, и не розан, а какой-то дикий, бело-розовый пышный цветок без запаха, выросший один из девственного снежного сугроба в какой-нибудь очень далекой земле»* [400, т.2, с.253].

Запах женщины не связан с искусственными «отдушками»: *«...а ему представлялись именно те самые черные, блестящие глаза, тот же грудной голос, говорящий «голомя», тот же запах чего-то свежего и сильного и та же высокая грудь, поднимающая занавеску, и все это в той же ореховой и кленовой чаще, облитой ярким светом»* [400, т.12, с.219] («Дьявол»). Здесь «что-то сильное и свежее» не поясняется – это все та же телесность, которую мы обнаруживаем и в описании запаха матери: *«Она другой рукой берет меня за шею, и пальчики ее быстро шевелятся и щекотят меня. В комнате тихо, полутемно; нервы мои возбуждены щекоткой и пробуждением; мамаша сидит подле самого меня; она трогает меня; я слышу ее запах и голос. Все это заставляет меня вскочить, обвить руками ее шею, прижать голову к ее груди и, задыхаясь, сказать: – Ах, милая, милая мамаша, как я тебя люблю!»* [400, т.1, с.53] («Детство»).

«Слышать запах и голос» – как «ощущать» присутствие. В «Анне Карениной»: *«Всякая женщина полная, грациозная, с темными волосами, была его мать. При виде такой женщины в душе его поднималось чувство нежности, такое, что он задыхался, и слезы выступали на глаза. И он вот-вот ждал, что она подойдет к нему, поднимет вуаль. Все лицо ее будет видно, она улыбнется, обнимет его, он услышит ее запах, почувствует нежность ее руки и заплачет счастливо, как он раз вечером лег ей в ноги и она щекотала его, а он хохотал и кусал ее белую с кольцами руку»* [400, т.9, с.102] («Анна Каренина»).

Близость между сыном и матерью так же физиологична, как и в случаях описания очарования женской красотой. Здесь Толстой фиксирует значимость этого «физического контакта» – щекотки, кусания руки, прижимания к груди матери – как выражения переполняющих душу ребенка чувств. Есть и обратный пример – мать ощущает запах и тепло ребенка: *«Сонно улыбаясь, все с закрытыми глазами, он перехватился пухлыми ручонками от спинки кровати за ее плечи, привалился к ней, обдавая ее тем милым сонным запахом и теплотой, которые бывают только у детей, и стал тереться лицом об ее шею и плечи»* [400, т.9, с.113] («Анна Каренина»).

Но в «Войне и мире» есть указание на физическое «соприсутствие» рядом отца и дочери, и там запах несет другой, более сложный и неоднозначный смысл: *«– Ну, сударыня, – начал старик, пригнувшись близко к дочери над тетрадью и положив одну руку на спинку кресла, на котором сидела княжна, так что княжна чувствовала себя со всех сторон окруженною тем табачным и старчески-едким запахом отца, который она так давно знала. – Ну, сударыня, треугольники эти подобны; изволишь видеть, угол abc...»* [400, т.4, с.113]; *«Виноват ли был учитель или виновата была ученица, но каждый день повторялось одно и то же: у княжны мутилось в глазах, она ничего не видела, не слышала, только чувствовала близко подле себя сухое лицо строгого отца, чувствовала его дыхание и*

запах и только думала о том, как бы ей уйти поскорее из кабинета и у себя на просторе понять задачу» [400, т.4, с.114] («Война и мир»).

Здесь не говорится, что запах отца был неприятен княжне, но он символизирует сам дух отца, упрямый, непреклонный, парализующий волю девушки. Окруженная этим запахом, она не в состоянии понимать, что ей говорит отец. Но все это не противоречит любви княжны Марьи к отцу.

Запах женщины, смешанный с аурой желания, любви, может быть совершенно случайным, как например, в сцене объяснения Николая и Сони: *«Совсем другая, и все та же», думал Николай, глядя на ее лицо, все освещенное лунным светом. Он продел руки под шубку, прикрывавшую ее голову, обнял, прижал к себе и поцеловал в губы, над которыми были усы и от которых пахло жженой пробкой»*. Этот запах жженой пробки и становится своеобразным «пусковым крючком» чувства, переживания: *«Он вглядывался, и когда узнавал все ту же и другую и вспоминал, слышав этот запах пробки, смешанный с чувством поцелуя, он полной грудью вдыхал в себя морозный воздух и, глядя на уходящую землю и блестящее небо, он чувствовал себя опять в волшебном царстве»* [400, т.5, с.298] («Война и мир»).

Аура может распространяться на все пространство вокруг женщины, как например, в доме дядюшки: *«Все это было хозяйства, сбора и варенья Анисьи Федоровны. Все это и пахло и отзывалось и имело вкус Анисьи Федоровны. Все отзывалось сочностью, чистотой, белизной и приятной улыбкой»* [400, т.5, с.274] («Война и мир»).

Говоря об авторской ольфакторной модели Толстого нужно заметить, что надушенные письма можно отнести к первой части модели – **условиям**, призванным отразить реальность в произведении, показать существующую практику корреспонденции дворян. Запахи вещей, принадлежащих женщине, становятся синекдохой ее ауры: *«Это был почерк Анны Карениной. Конверт был из толстой, как лубок, бумаги; на продолговатой желтой бумаге была огромная монограмма, и от письма пахло прекрасно»* [400, т.9, с.91] («Анна

Каренина»); *«Нехлюдов, распечатав пахучее письмо, поданное ему Аграфеной Петровной, стал читать его»* [400, т.13, с.18] («Воскресение»).

В редких случаях встречаем негативное ольфакторное описание женщины: *«Эта, уличная женщина, – вонючая, грязная вода, которая предлагается тем, у кого жажда сильнее отвращения»* [400, т.13, с.312] («Воскресение»).

Тем не менее, как видим, «женская» тема в ольфактории в целом позитивна, автор избегает случаев иронизирования по поводу чрезмерного количества духов, например; запах духов всегда «к лицу» его героиням, отражает их вкус и является неотъемлемой частью женской ауры. Само же указание на использование духов является **условием** ольфакторной модели.

Зато когда речь идет о духах мужских, автор охотно иронизирует по поводу героев. В «Двух гусарах» ирония строится на «очарованности» героини, готовой принять любой каприз необыкновенного человека как должное: *«Его нрав, его привычки, его речи – всё должно было быть такое необыкновенное, какого она никогда не встречала. Всё, что он думает и говорит, должно быть умно и правда; всё, что он делает, должно быть честно; вся его наружность должна быть прекрасна. Она не сомневалась в этом. Ежели бы он не только потребовал закуски и хересу, но ванну из шалфея с духами, она бы не удивилась, не обвиняла бы его и была бы твердо уверена, что это так нужно и должно»* [400, т.2, с.282] («Два гусара»).

Мужские духи (в отличие от женских) могут оцениваться как негативные: *«В теплой горнице, кроме табачного запаха, пахло еще очень сильно какими-то крепкими дурными духами»* [400, т.13, с.393] («Воскресение»). Всякие «отдушки» и самим рассказчиком воспринимаются комически: *«Обдернув со всех сторон наши платья и попросив Николая сделать для него то же самое, он повел нас к бабушке. Мне смешно вспомнить, как сильно пахло от нас троих помадой, в то время как мы стали спускаться по лестнице»* [400, т.1, с.57] («Детство»). Ироничен и

следующий фрагмент из «Отрочества»: «...помню, что нос мой несколько раз натыкался на чьи-то ляжки, что в рот мне попал чей-то сюртук, что вокруг себя со всех сторон я слышал присутствие чьих-то ног, **запах пыли и violette [фиалки (фр.)], которой душился St.-Jerome**» [400, т.1, с.152].

По поводу себя иронизирует и Денисов в «Войне и мире»: «— *Каким ты щеголем нынче! – оглядывая его новый ментик и вальтрап, сказал Несвицкий. Денисов улыбнулся, достал из **ташки платок, распространявший запах духов, и сунул в нос Несвицкому. – Нельзя, в дело иду! выбг'ился, зубы вычистил и надушился***» [400, т.4, с.179].

Но кроме таких примеров иронии автора и самоиронии героев можно обнаружить и саркастический ольфакторный эпизод в романе «Воскресение», связанный с мужской приверженностью духам, отдушкам и ароматам: (Нехлюдов), «спустив с кровати гладкие белые ноги, нашел ими туфли, накиннул на полные плечи шелковый халат и, быстро и тяжело ступая, пошел в соседнюю с спальней уборную, **всю пропитанную искусственным запахом эликсиров, одеколona, фиксажуров, духов. Там он вычистил особенным порошком пломбированные во многих местах зубы, **выполоскал их душистым полосканьем, потом стал со всех сторон мыться и вытираться разными полотенцами****» [400, т.13, с.16].

Здесь все «чересчур», все «слишком» – от «пропитанности искусственным запахом» до «разных полотенец». Очевидны художественные функции такого описания – дать характеристику герою, его вниманию ко всему внешнему и невниманию ко всему душевному, нравственному. И гладкие белые ноги, и пломбированные зубы усиливают это впечатление. В физиологически-центрированном мире Толстого такое описание позволяет наблюдать «борьбу» с проявлениями собственно человеческого – мужского пота, запаха табака и т. п. В романе «Воскресение» Толстому важен был контраст внешних запахов (запахов-впечатлений) и внутреннего состояния героя. Вот почему в вонючей тюрьме можно найти и нравственность, а в

блистательном и наполненном искусственными ароматами будуаре – только «нравственное зловоние».

Откровенно ироничны следующие фрагменты: «...Завальшевский, в синем фраке с огромным воротником и буфами на плечах, в чулках и башмаках, распространяя вокруг себя запах жасминных духов, которыми были обильно sprysнуты его усы, лацкана и платок...» [400, т.2, с.251] («Два гусара»); «Штатский старичок, оправлявший свои седые височки у другого зеркала и **изливавший от себя запах духов**, столкнулся с ними на лестнице и посторонился, видимо любясь незнакомою ему Кити» [400, т.8, с.88] («Анна Каренина»). Обильность, чрезмерность употребления духов подчеркивается, придавая героям глуповатый вид – они слишком «помпезны» – это несоответствие между представлением о себе и реальностью вызывает комедийный эффект.

Иногда запах показан совершенно нейтрально, но в общем контексте он сохраняет ироническое звучание, как это представлено в портрете Наполеона: «Белая пухлая шея его резко выступала из-за черного воротника мундира; **от него пахло одеколоном**. На молодежавом полном лице его с выступающим подбородком было выражение милостивого и величественного императорского приветствия» [400, т.6, с.27] («Война и мир»).

Встречаются и эпизоды, где мужские ароматы показаны вполне позитивно: «Но, кроме особенного веселья, в папа последнее время произошла еще перемена, очень удивлявшая меня. Он сшил себе модное платье – оливковый фрак, модные панталоны со итрипками и длинную бекешу, которая очень шла к нему, **и часто от него прекрасно пахло духами**, когда он ездил в гости»; «В передней я столкнулся с папа, который мелкими, скорыми шажками шел садиться в экипаж. Он был в своем новом модном московском сюртуке, **и от него пахло духами**. Увидав меня, он весело кивнул мне головой, как будто говоря: «Видишь, славно?» – и снова меня поразило то счастливое выражение его глаз, которое я еще утром заметил» [400,

т.1, с.277] («Юность»); *«Девочка, любимица отца, вбежала смело, обняла его и, смеясь, повисла у него на шее, как всегда, радуясь на знакомый запах духов, распространившийся от его бакенбард»* [400, т.8, с.15] («Анна Каренина»). Вронский собственный запах воспринимает как однозначно позитивный: *«Тот самый ясный и холодный августовский день, который так безнадежно действовал на Анну, казался ему возбуждительно оживляющим и освежал его разгоревшееся от обливания лицо и шею. Запах брильянтина от его усов казался ему особенно приятным на этом свежем воздухе. Все, что он видел в окно кареты, все в этом холодном чистом воздухе, на этом бледном свете заката было так же свежо, весело и сильно, как и он сам»* [400, т.8, с.345] («Анна Каренина»). В этом примере субъектный принцип работает на создание определенной интриги – был ли этот запах на самом деле приятным или только казался таковым герою.

Николай в «Войне и мире» с удовольствием следит за собой и своим запахом (духи и вино – знак небрежного шарма и одновременно бретерства), что – как он сам видит – производит эффект на окружающих: *«Как только вошел Николай в своей гусарской форме, распространяя вокруг себя запах духов и вина, и сам сказал и слышал несколько раз сказанные ему слова: *vaut mieux tard que jamais*, его обступили; все взгляды обратились на него»* [400, т.7, с.122] («Война и мир»).

В этом фрагменте невозможно не чувствовать скрытую иронию самого автора, для которого все внешнее не так значимо, как внутреннее, глубокое: *«Переменяя бойко положение ног в натянутых рейтузах, распространяя от себя запах духов и любуясь и своей дамой, и собою, и красивыми формами своих ног под натянутыми кичкирами, Николай говорил блондинке, что он хочет здесь, в Воронеже, похитить одну даму»* [400, т.7, с.23] («Война и мир»).

Когда читатель встречает такую «визитку» второстепенного героя: *«Помощник смотрителя был белокурый молодой с нафабранными усами офицер, распространяющий вокруг себя запах цветочного одеколона»*

[400, т.13, с.183] («Воскресение») – он, несомненно, ощущает авторскую иронию по отношению к этому персонажу, хотя бы герой еще не совершил никакого действия.

Собственно «дурные» запахи, свойственные человеку, не вызывают сочувствия автора. Но ему важно показать, что запахи эти есть. Иногда это просто запах вина, спиртного: «– *Пуста! Он кинул бутылку англичанину, который ловко поймал ее. Долохов прыгнул с окна. От него сильно пахло ромом*» [400, т.4, с.46] («Война и мир»). Во многих случаях такие упоминания помогают «без лишних слов» объяснить, откуда явился герой, что он только что делал: «*Уже перед самым отъездом приехал опоздавший Степан Аркадьич, с красным, веселым лицом и запахом вина и сигары*» [400, т.8, с.113] («Анна Каренина»); «*Все слушали с почтительным вниманием. Купец, распространяя вокруг себя запах вина и удерживая шумную отрывку, на каждую фразу одобрительно кивал головою*» [400, т.13, с.35] («Воскресение»); «*А! Василий Андреич! Куда же это вас бог несет? – сказал Исай, обдавая Никиту запахом выпитой водки*» [400, т.12, с.309] («Хозяин и работник»).

Описание запаха, исходящего от человека, может быть достаточно безжалостным: «*Когда Делесов сел с своим новым знакомцем в карету и почувствовал тот неприятный запах пьяницы и нечистоты, которым был пропитан музыкант, он стал раскаиваться в своем поступке и обвинять себя в ребяческой мягкости сердца и нерассудительности*» [400, т.3, с.39] («Альберт»); «*...маленький, потный, воняющий вином и икающий человечек в белом галстуке и фраке, который он снял во второй фигуре, подхватил ее*» [400, т.13, с.254] («Воскресение»); «*И так, с ногой в голенище, повалился и захрапел, наполняя всю комнату запахом табаку, вина и грязной старости*» [400, т.12, с.271] («Холстомер»).

Запах вина и сигар – признак светской, беззаботной жизни, и в «Отце Сергии» именно этот запах становится причиной раздражения Сергия против генерала, потому что все это напоминает Сергию его прежнюю жизнь: «*Все*

лицо игумна, среди седин красное и улыбающееся, как бы одобряющее то, что говорил генерал, выхоленное лицо генерала с самодовольной улыбкой, запах вина изо рта генерала и сигар от его бакенбард – все это взорвало отца Сергия. Он поклонился еще раз игумну и сказал:

– Ваше преподобие изволили звать меня? – И он остановился, всем выражением лица и позы спрашивая: зачем?» [400, т.12, с.353].

В нечастых случаях Толстой прямо указывает на приятность / неприятность запаха человека: *«Во всей комнате, и особенно около самого старика, воздух был пропитан тем сильным, не неприятным, смешанным запахом, который сопутствовал старику»*; *«С ним вместе проник в комнату сильный, но не неприятный смешанный запах чихирю, водки, пороху и запекшейся крови»* [400, т.3, с.194] («Казачьи»).

Выбор самого определения («не неприятный») может показаться избыточным, но для ольфактория Толстого это важный прием – запах, кажущийся неприятным (или читатель мог подумать, что это неприятный запах), оказывается позитивным, и двойное отрицание создает сложный комплекс ощущений (запах, который мог бы быть неприятным, на самом деле таковым не оказался).

Между тем, если встречается объяснение запаха в виде перечня его компонентов, то, скорее всего это будет запах неприятный.

В отличие от природных запахов, где обязательно показывалось, кто именно и при каких обстоятельствах воспринимает этот запах, здесь мы часто видим оценку автора: *«...мужики лежали в сенях на сене и потом уверяли, что слышали тоже чудеса на чердаке, хотя в самую эту ночь препокойно беседовали между собой о некрутстве, жевали хлеб, чесались и, главное, так наполнили сени особым мужичьим запахом, что Столярова жена, проходя мимо их, сплюнула и обругала их мужичьем»* [400, т.3, с.338] («Поликушка»). Для Столяровой запах этот крайне неприятен, но автор «подает» его так, что мнение ее оказывается не

окончательным, оставляя читателю простор для интерпретации ольфакторного фрагмента.

В «Войне и мире» запах пота и тела Платона Каратаева – меняющаяся характеристика, и зависит она от состояния Пьера, воспринимающего этот запах. Поначалу запах становится важной характеристикой персонажа: *«Рядом с ним сидел, согнувшись, какой-то маленький человек, присутствие которого Пьер заметил сначала по крепкому запаху пота, который отделялся от него при всяком его движении»* [400, т.4, с.285] («Война и мир»).

Сам факт «отделения» запаха пота от человека придает этой ольфакторной детали самостоятельное значение, однако перед нами интересный пример «отделения без разделения» – запах всегда сопровождает героя, и Пьера этот запах примиряет с его судьбой пленного: *«Пьеру чувствовалось что-то приятное, успокоительное и круглое в этих спорых движениях, в этом благоустроенном в углу его хозяйстве, в запахе даже этого человека, и он, не спуская глаз, смотрел на него»* [400, т.4, с.284] («Война и мир»).

Но когда Платон заболевает, тот же запах превращается в барьер между героями: *«Пьер должен был делать усилие над собой, чтобы подойти к нему. И подходя к нему и слушая те тихие стоны, с которыми Каратаев обыкновенно на привалах ложился, и, чувствуя усилившийся теперь запах, который издавал от себя Каратаев, Пьер отходил от него подальше и не думал о нем»* [400, т.7, с.163].

Толстой не говорит, что появился какой-то новый, иной запах. Это все тот же запах пота, ставший сильнее потому, что Платон болен, его, возможно, все время бросает в пот и жар. Но для Пьера это знак приближающейся смерти, а сам факт прекращения «круглых и спорых» движений «выключает» связь между героями. Толстому важно было показать, что все привязанности – только в сознании, и возможность

преодоления страха потери близкого человека открывает перед героем новые горизонты жизни, новое отношение к жизни вообще.

Тот же запах пота может быть представлен в крайне негативном контексте: *«Арестанты – бородатые, бритые, старые, молодые, русские, инородцы, некоторые с бритыми полуголовами, гремя ножными кандалами, наполняли прихожую пылью, шумом шагов, говором и едким запахом пота»*; *«Едва унтер-офицер отошел, как к Нехлюдову быстрыми босыми шагами, придерживая кандалы, совсем близко подошел, обдавая его тяжелым и кислым запахом пота, арестант»* [400, т.13, с.398] («Воскресение»).

Одна из присутствующих здесь дам выражает свое отношение ко всем этим запахам: *«Дама же с браслетами только все приняховалась, морщилась и что-то сказала про приятность сидеть с вонючим мужичьем»* [400, т.13, с.370] («Воскресение»). «Вонючее» – резкий эпитет, к которому Толстой прибегает, когда хочет указать на зловоние. Здесь это резкое слово вложено в уста «дамы с браслетами», и характеризует не только спертость воздуха, но и брезгливость дамы.

«Мужичий» запах может быть и приятным, но автор сам дает такое прямое указание: *«Вошел в толстых сапогах, распространяя вокруг себя приятный запах дегтя от сапог и свежести зимнего воздуха, легкой сильной поступью Герасим, в посконном чистом фартуке и чистой ситцевой рубахе, с засученными на голых, сильных, молодых руках рукавами»* [400, т.12, с.90] («Смерть Ивана Ильича»). Деготь и зимняя свежесть соединяются в общий «приятный запах», а общая характеристика Герасима (его походка, сила, молодость, опрятность) довершают это впечатление.

В «Воскресении» Толстой тоже использует этот прием – к эпитету «мужицкий» (запах) добавляет указание «приятный»: *«– Христос воскрес, – сказал он, смеясь глазами, и, придвинувшись к Нехлюдову и обдав его особенным мужицким, приятным запахом, щекоча его своей курчавой*

бородкой, в самую середину губ три раза поцеловал его своими крепкими, свежими губами» [400, т.13, с.61].

Другое упоминание запаха дегтя в «Воскресении» относительно нейтрально, но «не неприятно»: *«Хозяйка предложила Нехлюдову тарантас доехать до полуэтапа, находившегося на конце села, но Нехлюдов предпочел идти пешком. Молодой малый, широкоплечий богатырь, работник, в огромных свежесмазанных пахучим дегтем сапогах, взялся проводить»* [400, т.13, с.390].

Однозначно негативная оценка телесных запахов совпадает с авторской позицией: *«— Я любил твоего отца... и она будет тебе хорошая жена... Бог да благословит вас!... Он обнял дочь, потом опять Пьера и поцеловал его дурно пахучим ртом. Слезы, действительно, омочили его щеки»* [400, т.4, с.270] («Война и мир»). «Дурно пахучий рот» в этом фрагменте вполне может рассматриваться как указание на «дурное попахивание» всего дела, провернутого князем Василием, составляющим для дочери «выгодную партию», и не более того.

В повести «Детство» герой искренне говорит о своей неприязни к запаху «докучной дворни»: *«Когда мы пошли садиться, в передней приступила прощаться докучная дворня. Их «пожалуйте ручку-с», звучные поцелуи в плечико и запах сала от их голов возбудили во мне чувство, самое близкое к огорчению у людей раздражительных»* [400, т.1, с.50] («Детство»).

Многократно и в разных контекстах Толстой упоминает запах табака. В целом этот запах впервые связан с курением как зависимостью, привлекательным и запретным занятием. Так, Николенька говорит о своей «зачарованности» запахом табака: *«...оттуда же был слышен громкий голос папа и запах сигары, который всегда, не знаю почему, меня очень привлекал»* [400, т.1, с.40] («Детство»).

В повести «Юность» герой превращает курение табака в настоящий ритуал: *«Распечатав четвертку, тщательно набив стамбулку красно-*

*желтым, мелкой резки, султанским табаком, я положил на нее горящий трут и, взяв чубук между средним и безымянным пальцем (положение руки, особенно мне нравившееся), стал тянуть дым. **Запах табака был очень приятен, но во рту было горько и дыхание захватывало***» [400, т.1, с.223].

Конфликт между «чарующим» запахом и вкусом табака (ощущением во рту и горле) показывает, что запах – лишь внешняя характеристика этой привычки, нарядная «вывеска». Тем не менее Толстой всегда старается указать на присутствие этого запаха: *«Но, наконец, когда муж, с **запахом табаку на своих густых усах**, вернулся в ложу и покровительственно-презрительно взглянул на Нехлюдова...»* [400, т.13, с.312] («Воскресение»); *«Вычищенные две пары со шпорами были только что поставлены у стенки. Слуги приносили умывальники, горячую воду для бритья и вычищенные платья. **Пахло табаком и мужчинами***» [400, т.5, с.10] («Война и мир»); *«Серничок загорелся, осветив на мгновение скуластое лицо лежавшего на брюхе солдата. В чубуке засвистело, и **Панов** почувал приятный запах загоревшейся махорки»* [400, т.14, с.31] («Хаджи-Мурат»); *«В темноте, блестя красным огнем, закуривал кто-нибудь **хорошо пахнущую папиросу***» [400, т.13, с.176] («Воскресение»).

Автор подчеркивает приятность, уместность этого запаха. Даже в природном пространстве запах табака «побеждает»: *«Он долго не мог зажечь спичку о ствол березы. Нежная пленка белой коры облепляла фосфор, и огонь тух. Наконец одна из спичек загорелась, и **пахучий дым сигары колеблющеюся широкою скатертью определенно потянулся вперед и вверх***» [400, т.8, с.143] («Анна Каренина»).

В «Холстомере» приятность табака подчеркивается даже с точки зрения героя – мерина: *«Знаю: теперь, как выедем на дорогу, он станет высекать огонь и закурит свою деревянную трубочку в медной оправе и с цепочкой, – думал мерин. – Я рад этому, потому что рано поутру, с росой, **мне приятен этот запах и напоминает много приятного***» [400, т.12, с.270].

Возможно, именно в силу приятия самой привычки курить Толстой не осуждает женское пристрастие к курению: «...проговорила Софья Васильевна, очевидно жалевшая себя за те усилия, которые ей нужно было сделать, чтобы выговорить эти слова, и тотчас же для успокоения поднося ко рту рукой, покрытой перстнями, **пахучую дымящуюся пахитоску**»; «Только бы добыть папирос и затянуться», – думала она, и все мысли ее сосредоточились на этом желании покурить. Ей так хотелось этого, что она **жадно вдыхала воздух, когда в нем чувствовался запах табачного дыма, выходявшего в коридор из дверей кабинетов**» [400, т.13, с.111] («Воскресение»).

Герой может быть «пропитан» запахом вина и табака, который также определяется у Толстого как перегар: «...куда бы я ни подвинулся, оставаясь от меня в таком близком расстоянии, **что винный и табачный запах, которым он весь был пропитан, ни на секунду не переставал мне быть слышен**. Мне было досадно за то, что он ставил меня в такое фальшивое положение к своему сыну, и за то, что отвлекал мое внимание от весьма важного для меня тогда занятия – одеванья; **а главное, этот преследующий меня запах перегара так расстроил меня, что я очень холодно сказал ему, что я не могу быть с Иленькой, потому что целый день не буду дома**» [400, т.1, с.237] («Юность»).

Запах перегара и отталкивающее впечатление, которое произвел он на героя, близок запахам больного тела, описанию которых Толстой уделяет большое внимание: «Вы входите в большую залу Собрания. Только что вы отворили дверь, вид и запах сорока или пятидесяти ампутированных и **самых тяжело раненных больных, одних на койках, большей частью на полу, вдруг поражает вас**» [400, т.2, с.87] («Севастополь в декабре месяце»); «Войдя в первую комнату, обставленную койками, на которых лежали раненые, и **пропитанную этим тяжелым, отвратительно-ужасным гошпитальным запахом, они встретили двух сестер милосердия, выходявших им навстречу**» [400, т.2, с.170] («Севастополь в августе»).

В «Войне и мире» Толстой уточняет природу этого запаха: *«Как только Ростов вошел в двери дома, его обхватил запах гниющего тела и больницы. На лестнице он встретил военного русского доктора с сигарою во рту. За доктором шел русский фельдшер. Ростов с фельдшером вошли в коридор. Больничный запах был так силен в этом темном коридоре, что Ростов схватился за нос и должен был остановиться, чтобы собраться с силами и идти дальше... – Что же смотреть? – сказал фельдшер. Но именно потому что фельдшер очевидно не желал впустить туда, Ростов вошел в солдатские палаты. Запах, к которому он уже успел придышаться в коридоре, здесь был еще сильнее. Запах этот здесь несколько изменился; он был резче, и чувствительно было, что отсюда именно он и происходил»* [400, т.5, с.141].

Таких страшных, без всяческих романтических «приукрашиваний» «адского запаха», ольфакторных описаний отечественная словесность избегает. Толстой же **беспощадно физиологичен** – в тексте не только говорится о заживо гниющих в больнице раненых, но и указывается на невыносимость пребывания в больнице даже недолгое время.

Не случайно запах выполняет здесь роль стены, ольфакторного барьера, преодоление которого тяжело дается герою. В другом эпизоде тема гниющего тема продолжается: *«Князь Андрей неохотно, но разумно отвечал на все вопросы доктора и потом сказал, что ему надо бы подложить валик, а то неловко и очень больно. Доктор и камердинер подняли шинель, которою он был накрыт, и, морщась от тяжкого запаха гнилого мяса, распространявшегося от раны, стали рассматривать это страшное место»* [400, т.6, с.396] («Война и мир»). «Гнилое мясо» издает тяжкий запах, заставляющий морщиться даже доктора, чья работа все время связана с такими запахами.

Другой наиболее резкий негативный запах – запах испражнений, и здесь Толстой тоже ломает привычные табуированные ограничения: *«Когда он вошел к жене, она, в пестром шелковом халате, который ей очень*

нравился, но о котором она теперь не думала, стояла в детской с доктором над горшком и светила ему туда текущей свечкой. Доктор с внимательным видом, в пенсне, смотрел туда, палочкой ворочая вонючее содержимое» [400, т.14, с.222] («Ягоды»).

Сцена «анализа» содержимого горшка со свечкой обусловлена целью диагноза, но в целом она находится за гранью эстетического табу. Если в этом эпизоде есть некоторое смягчение самим фактом обращения к теме детских болезней, то в «Смерти Ивана Ильича» физиологизм и натурализм еще ярче: *«Для испражнений его тоже были сделаны особые приспособления, и всякий раз это было мученье. Мученье от нечистоты, неприличия и запаха, от сознания того, что в этом должен участвовать другой человек. Но в этом самом неприятном деле и явилось утешение Ивану Ильичу»* [400, т.12, с.89].

Болезнь сопровождается усилением неприятного запаха от тела, который Толстой определяет как «тяжелый»: *«Только в эту минуту я понял, отчего происходил тот сильный тяжелый запах, который, смешиваясь с запахом ладана, наполнял комнату»* [400, т.1, с.99] («Детство»); *«Здороваясь с нею, я замечаю на ее руке бледно-желтоватую глянцевую опухоль, а в комнате тяжелый запах, который пять лет тому назад слышал в комнате матушки»* [400, т.1, с.175] («Отрочество»); *«Это было тем более отвратительно, что в этой же комнате три месяца тому назад лежала эта женщина, ссохшаяся, как мумия, и все-таки наполнявшая мучительно тяжелым запахом, который ничем нельзя было заглушить, не только всю комнату, но и весь дом. Ему казалось, что он и теперь слышал этот запах. И он вспомнил, как за день до смерти она взяла его сильную белую руку своей костлявой чернеющей ручкой»* [400, т.13, с.105] («Воскресение»). Герои «слышат» тяжелый запах, и запах этот – знак приближения смерти, полусмерть.

В сцене приезда Левина с женой к умирающему брату ольфакторные подробности позволяют показать связь между запахом приближающейся

смерти и настроением, состоянием больного и близких людей. Левин настолько подавлен увиденным, что испытывает паралич воли: *«Когда он входил к больному, глаза и внимание его бессознательно застлались, и он не видел и не различал подробностей положения брата. Он слышал ужасный запах, видел грязь, беспорядок и мучительное положение и стоны и чувствовал, что помочь этому нельзя»* [400, т.9, с.68] («Анна Каренина»).

Кити, напротив, начинает деятельно бороться со всем этим хаосом, в том числе и с «ужасным» запахом: *«Вернувшись со стекляшкой, Левин нашел уже больного уложенным и все вокруг него совершенно измененным. Тяжелый запах заменился запахом уксуса с духами, который, выставив губы и раздув румяные щеки, Кити прыскала в трубочку»* [400, т.9, с.70]. Все последние дни умирающего Николая организованы Кити по внутреннему убеждению, что «так надо». Победа над запахом (как хаосом) позволяет на какое-то время вселить надежду.

К запахам болезни следует отнести и запахи всевозможным лекарств: *«— И удивительное дело! Опять, когда я вышел из комнаты и пошел по привычным комнатам, опять во мне явилась надежда, что ничего не было, но запах этой докторской гадости – йодоформ, карболка – поразил меня»* [400, т.12, с.149] («Крейцерова соната»); *«На месте раны было что-то наложено. В комнате был тяжелый запах йодоформа. Прежде и больше всего поразило меня ее распухшее и синеющее по отекам лицо, часть носа и под глазом»* [400, т.12, с.195] («Крейцерова соната»).

В повести «Детство» запахи медицинских препаратов навсегда врезаются в память повествователя: *«Я был в сильном горе в эту минуту, но невольно замечал все мелочи. В комнате было почти темно, жарко и пахло вместе мятой, одеколоном, ромашкой и гофманскими каплями. Запах этот так поразил меня, что не только когда я слышу его, но когда лишь вспоминаю о нем, воображение мгновенно переносит меня в эту мрачную, душную комнату и воспроизводит все мельчайшие подробности ужасной минуты»* [400, т.1, с.94].

Эти запахи поражают, пугают, указывают на исключительность происходящего, опасность и странность того, что случилось. Это знаки какого-то иного мира, перехода между миром живых и мертвых. И граница между запахом болезни и смерти чрезвычайно тонка, условна: живые, гниющие заживо, это почти мертвецы.

Дурной запах во рту, который ощущает Иван Ильич, предвещает ему гибель: *«Легко было сказать это, но невозможно исполнить. Боль в боку все томила, все как будто усиливалась, становилась постоянной, вкус во рту становился все страннее, ему казалось, что пахло чем-то отвратительным у него изо рта, и аппетит и силы все слабели»* [400, т.12, с.81] («Смерть Ивана Ильича»).

Запахи разлагающихся тел Толстой тоже называет тяжелыми: *«Тяжелый запах мертвого тела сильнее поражает вас, и пожирающий внутренний жар, проникающий все члены страдальца, проникает как будто и вас»* [400, т.2, с.91] («Севастополь в декабре месяце»); *«На нашем бастионе и на французской траншее выставлены белые флаги, и между ними в цветущей долине кучками лежат без сапог, в серых и в синих одеждах, изуродованные трупы, которые сносят рабочие и накладывают на повозки. Ужасный, тяжелый запах мертвого тела наполняет воздух»* [400, т.2, с.16] («Севастополь в мае»).

Запахи настолько страшны, что ребенок в одном из севастьяпольских рассказов зажимает нос, но не уходит, пораженный зрелищем: *«все ходил по лощине, с тупым любопытством глядя на французов и на трупы, лежащие на земле, и набирал полевые голубые цветы, которыми усыпана эта роковая долина. Возвращаясь домой с большим букетом, он, закрыв нос от запаха, который наносило на него ветром, остановился около кучки снесенных тел и долго смотрел на один страшный, безголовый труп, бывший ближе к нему»* [400, т.2, с.144] («Севастополь в мае»). В этом ольфакторном фрагменте полевые цветы создают контраст запаху мертвых тел, который,

несомненно, вытесняет их скромный аромат. Букет полевых цветов и мертвые тела воинов – метафора и символ войны и мира.

Запах мертвого тела наполняет все военное пространство: *«Лужи крови, видные на местах незанятых, горячее дыхание нескольких сотен человек и испарения рабочих с носилками производили какой-то особенный, тяжелый, густой, вонючий смрад, в котором пасмурно горели четыре свечи на различных концах залы»* [400, т.2, с.122] («Севастополь в мае»).

В «Войне и мире» Ростов наполняет этим запахом память, и нет силы, способной вытравить ввевшийся запах: *«И как они могут не только хохотать, но жить тут?»* думал Ростов, *все слыша еще этот запах мертвого тела, которого он набрался еще в солдатском госпитале, и все еще видя вокруг себя эти завистливые взгляды»* [400, т.5, с.143]; *«Ему так живо казалось, что он теперь чувствует этот больничный запах мертвого тела, что он оглядывался, чтобы понять, откуда мог происходить этот запах... Он заставлял себя на таких странных мыслях, что пугался их. Запах еды преобразенцев и голод вызвали его из этого состояния: надо было поесть что-нибудь, прежде чем уехать»* [400, т.5, с.157] («Война и мир»).

Здесь наблюдается прием контраста запахов (как в сцене с полевым букетом). Чтобы вытеснить из сознания память о запахе мертвых тел, Ростов должен погрузиться в запахи кухни, еды – это странно связано, и герой не осознает, что находится в пространстве страшной фразы «пушечное мясо», соединяющей войну и пищу. Такое же странное соединение находим в обозначении запаха после боя: *«Над всем полем, прежде столь весело-красивым, с его блестками штыков и дымами в утреннем солнце, стояла теперь мгла сырости и дыма и пахло странной кислотой селитры и крови»* [400, т.6, с.272].

Именно отвратительный запах мертвого тела в грубой, пренебрежительной, исключаяющей человеческое участие форме оказывается

в центре размышлений Пьера о случайности его существования, возможности бессмысленной смерти в любой момент: *«А завтра меня убьет – и не француз даже, а свой, как вчера разрядил солдат ружье около моего уха, и придут французы, возьмут меня за ноги и за голову и швырнут в яму, чтоб я не вонял им под носом, и сложатся новые условия жизни, которые будут также привычны для других, и я не буду знать про них, и меня не будет. Кто были эти люди, никто не знал. «Enlevez-moi ça», – сказано только про них, и их выбросили и прибрали потом, чтобы они не воняли»* [400, т.6, с.213].

И в то же время находим в романе обратное размышление – о том, что трупы французов совершенно не подвержены разложению, тогда как «наших» невозможно было хоронить – так страшен был запах:

«– Ведь то мудрено, братцы мои, – продолжал тот, который удивлялся их белизне, – сказывали мужики под Можайским, как стали убирать битых, где страженья-то была, так ведь что, говорит, почитай месяц лежали мертвые ихние-то. Что ж, говорит, лежит, говорит, ихний-то, как бумага белый, чистый, ни синь пороха не пахнет.

– Что ж, от холода, что ль? – спросил один.

– Эка ты умный! От холода! Жарко ведь было. Кабы от стужи, так и наши бы тоже не протухли. А то, говорит, подойдешь к нашему, весь, говорит, прогнил в червях. Так, говорит, платками обвяжемся, да, отворотя морду, и тащим; мочи нет. А ихний, говорит, как бумага белый; ни синь пороха не пахнет.

Все помолчали.

– Должно, от пищи, – сказал фельдфебель, – господскую пищу жрали» [400, т.7, с.205].

Традиционная тема благовония после смерти, исходящего от святых, реализуемая в древнерусской литературе, у Толстого неожиданно «выворачивается» наизнанку и становится темой разговора простых солдат, удивляющихся «чужакам», которые для них и не люди даже, а какие-то

«белые» существа. Казалось бы, позитивная ольфакторная характеристика оказывается сомнительной – а есть ли хоть что-то человеческое в «пришлецах» или же они «из другого теста»?

В мирной жизни запах трупа назван «легким», поскольку здесь невозможно представить скопление мертвых и полумертвых людей; находящийся в комнатах труп дает о себе знать только «посвященным»: *«Дьячок в сюртуке, бодрый, решительный, читал что-то громко с выражением, исключаяющим всякое противоречие; буфетный мужик Герасим, пройдя перед Петром Ивановичем легкими шагами, что-то посыпал по полу. Увидав это, Петр Иванович тотчас же почувствовал легкий запах разлагающегося трупа»* [400, т.12, с.57] («Смерть Ивана Ильича»). Петр Иванович чувствует запах смерти только тогда, когда внешние признаки указывают ему на кончину Ивана Ильича. Смесь запахов в комнатах символична: *«Петру Ивановичу особенно приятно было дохнуть чистым воздухом после запаха ладана, трупа и карболовой кислоты»* [400, т.12, с.62]. Это запахи больницы («полумертвого» пространства), церкви и смерти. Все вместе четко характеризует запах дома, где только что скончался тяжелобольной человек, но символически означает соединение надежды, отчаяния и пустоты.

6.3. Запахи места обитания

«Тяжелые» запахи преследуют героев Толстого. Когда он описывает помещения, где происходит действие, то ольфакторные указания чаще появляются там, где речь идет о неприятных запахах.

Абсолютным «полюсом» негативных запахов можно считать все ольфакторные детали, сопровождающие описание тюрьмы, вагона, быта арестантов. Здесь продолжается и получает дальнейшее развитие, детализирование тема запаха испражнений. Это доминирующие запахи тюремного пространства, обозначенные у Толстого как «вонь»: *«Нехлюдов*

*вошел в накаленный солнцем жаркий и **вонючий вагон** и тотчас же вышел на тормоз»* [400, т.13, с.358] («Воскресение»).

Настойчивое, как заклинание, повторение этого слова делает запах важным «участником» общей художественной задачи этих описаний: *«Даже на тюремном дворе был свежий, живительный воздух полей, принесенный ветром в город. Но в коридоре был удручающий тифозный воздух, пропитанный запахом испражнений, дегтя и гнили, который тотчас же приводил в уныние и грусть всякого вновь приходившего человека. Это испытала на себе, несмотря на привычку к дурному воздуху, пришедшая со двора надзирательница. Она вдруг, входя в коридор, почувствовала усталость, и ей захотелось спать»* [400, т.13, с.8] («Воскресение»). Эта реакция на «тифозный» запах – знак его смертельной ядовитости для человека.

Постоянное пребывание в таком пространстве убивает собственно человеческое, правильнее сказать, цивилизованное. Здесь отхожее место расположено посреди публичного пространства, и все отправления приходится совершать при всех: *«Послышался переливчатый звук цепей, и пахло знакомым тяжелым запахом испражнений и дегтя. Оба эти впечатления – гул голосов с звоном цепей и этот ужасный запах – всегда сливались для Нехлюдова в одно мучительное чувство какой-то нравственной тошноты, переходящей в тошноту физическую. И оба впечатления смешивались и усиливали одно другое. Войдя теперь в сени полуэтапа, где стояла огромная вонючая кадка, так называемая "параха", первое, что увидал Нехлюдов, была женщина, сидевшая на краю кадки. Напротив нее – мужчина со сдвинутой набок на бритой голове блинообразной шапкой. Они о чем-то разговаривали»* [400, т.13, с.396] («Воскресение»).

Сам этот факт: женщина может быть поставлена в такие условия, что будет мочиться, разговаривая с мужчиной и не стесняясь своих телесных надобностей, выглядит приговором самому обществу, устроившему такие

условия для осужденных. Люди вынуждены спать, тесно прижавшись к вонючей кадке с испражнениями: *«Зараженный воздух помещения политических казался чистым в сравнении с вонючей духотой, которая была здесь. Коптящая лампа, казалось, виднелась как бы сквозь туман, и дышать было трудно... Три человека, очевидно не нашедшие места и в коридоре, расположились в сенях, под самой вонючей и текущей по швам кадкой-парашей»* [400, т.13, с.421].

Движение Нехлюдова по тюрьме построено как снисхождение по кругам ада, и главным знаком снижения становится именно указание на запах. В камере политических все-таки есть чем дышать, хотя запахи там тоже не благоуханные: *«Нехлюдов отворил дверь и вошел в небольшую камеру, слабо освещенную маленькой металлической лампочкой, низко стоявшей на нарах. В камере было холодно и пахло неосевшей пылью, сыростью и табаком»* [400, т.13, с.400].

Но дальше начинается нагнетание ольфакторных маркеров, указывающих на вонь. Сделано это с помощью постоянного сравнения предыдущего пространства с последующим: *«...в темный вонючий коридор женского отделения»* [400, т.13, с.8]; *«Коридор этот был уже, темнее и еще вонючее первого. В коридор с обеих сторон выходили двери, запертые замками»* [400, т.13, с.183]; *«Надзиратель, гремя железом, отпер замок и, растворив дверь камеры, из которой хлынул еще более вонючий, чем в коридоре, воздух»* [400, т.13, с.183]; *«Они спустились вниз по каменной лестнице, прошли мимо еще более, чем женские, вонючих и шумных камер мужчин»* [400, т.13, с.9]. В несколько более сглаженной форме: *«— Да, это бывает, — спокойно сказал он, учтливо вперед себя пропуская гостя в широкий вонючий коридор»* [400, т.13, с.183]; *«В следующей камере было то же самое. Такая же была духота, вонь»* [400, т.13, с.183].

Описывая состояние Масловой, Толстой тоже указывает на этот неотвратимый смрад тюремного пространства. За ночь «параха» переполняется вонючим содержимым, и утро начинается с шествия

«парашечников»: «...зашлепали босые ноги и каблуки котов, по коридорам прошли парашечники, **наполняя воздух отвратительной вонью**; умылись, оделись арестанты и арестантки» [400, т.13, с.139].

Это усиление вони к утру поражает героиню: «*«Каторжная», – с ужасом подумала Маслова, протирая глаза и невольно **вдыхая в себя ужасно вонючий к утру воздух**, и хотела снять заснуть, уйти в область бессознательности, но привычка страха пересилила сон, и она поднялась и, подобрав ноги, села, оглядываясь»* [400, т.13, с.139]. Всякий раз Толстой подчеркивает, что Маслова возвращается в «вонючую камеру», острог иначе не именуется, как «вонючий».

Все это становится частью того страшного противоречия, которое Нехлюдов ощущает как неразрешимое: «*И тут же вспомнил острог, бритые головы, камеры, **отвратительный запах**, цепи и рядом с этим – безумную роскошь своей и всей городской, столичной, господской жизни»* [400, т.13, с.233]. Это воспоминание позволяет поставить в один ряд «параху» в камере и уборную в доме Нехлюдова, «*всю пропитанную искусственным запахом эликсиров, одеколона, фиксажуров, духов»* [400, т.13, с.16].

Даже когда герой оказывается на улице, он чувствует резкие, неприятные запахи, раздражающие его: «*Ветра не было, а если он поднимался, то приносил насыщенный пылью и вонью масляной краски вонючий и жаркий воздух»* [400, т.13, с.336]; «*«И зачем они все собрались тут?» – думал Нехлюдов, невольно вдыхая вместе с пылью, которую нес на него холодный ветер, везде распространенный запах прогорклого масла свежей краски»* [400, т.13, с.243] («Воскресение»).

Та же тема «тюремной вони» развивается и в «Хаджи-Мурате»: «*Не видал также торжественного въезда Шамиля и сын Хаджи-Мурата. Он только слышал из своей темной вонючей ямы выстрелы и пение и мучался, как только мучаются молодые, полные жизни люди, лишенные свободы. Сидя в вонючей яме и видя все одних и тех же несчастных, грязных,*

изможденных...» [400, т.14, с.105] («Хаджи-Мурат»). Именно ольфакторная негативная характеристика («вонючая») повторяется в этом эпизоде, контрастируя с запахом свободы, вольным горным воздухом, которым привык дышать герой.

Близки к запахам тюрьмы и запахи солдатских помещений. Однако здесь Толстому важнее подчеркнуть, что плохие условия жизни не влияют на общий оптимизм и энтузиазм солдат: *«Все это чрезвычайно забавляло Володю. Он не только не чувствовал ни малейшего страха или неудовольствия от тесноты и тяжелого запаха в блиндаже, но ему чрезвычайно весело и приятно было»* [400, т.2, с.196]; *«Другой солдатик по складам читал какую-то книгу, держа ее около самой свечки. В смрадном полусвете блиндажа видны были поднятые головы, жадно слушающие чтеца»* [400, т.2, с.181]; *«Только Васин, старик фейерверкер и несколько других выходили редко в траншею; остальных нельзя было удержать: все повысыпали на свежий утренний воздух из смрадного блиндажа»* [400, т.2, с.197] («Севастополь в августе»).

Смрадный блиндаж с его тяжелым запахом «не замечается» героями, которым здесь просто «весело» или, например, сподручно читать книгу. Но запах казармы на человека светского производит очень сильное впечатление: *«Вступив в казарму, меня поразил особенный тяжелый запах, звук храпения нескольких сотен людей, и, проходя за нашим проводником и Зухиным, который твердыми шагами шел впереди всех между нарами»* [400, т.1, с.335] («Юность»).

Запах обычного помещения у Толстого чаще всего фиксируется, если он негативен: *«— Очень хорошо! Поганая, вонючая изба, и рому нет по твоей милости: твой болван не купил и этот тоже. Ты бы хоть сказал»* [400, т.2, с.276] («Два гусара»); *«В маленьком грязном номере, заплеванном по раскрашенным панно стен, за тонкою перегородкой которого слышался говор, в пропитанном удушливым запахом нечистот воздухе, на отодвинутой от стены кровати лежало покрытое одеялом тело»*; *«— Ну,*

*хорошо, а я велю подчистить здесь. **Здесь грязно и воняет**, я думаю. Маша! убери здесь, – с трудом сказал больной. – Да как убереешь, сама уйди, – прибавил он, вопросительно глядя на брата» [400, т.9, с.67] («Анна Каренина»); «Грязный служитель, встретив ее в темном, с **тяжелым запахом**, днем освещавшемся лампою коридоре, объявил ей, что князя нет дома»; «Поднявшись на три ступеньки, он пропустил его вперед себя в освещенную лампочкой, **пропахшую угарным чадом переднюю**» [400, т.13, с.392] («Воскресение»).*

В некоторых случаях общая одорическая отвратительность пространства не мешает получать удовольствие от пребывания в нем: *«Несмотря на нечистоту избы, загаженной сапогами охотников и грязными, облизовавшимися собаками, **на болотный и пороховой запах, которым она наполнилась**, и на отсутствие ножей и вилок, охотники напились чаю и поужинали с таким вкусом, как едят только на охоте» [400, т.9, с.169] («Анна Каренина»).*

Запахи помещений воспринимаются героями «на пороге», по контрасту с пространством улицы или соседних комнат, коридоров. При этом чаще всего есть указание, «чем пахнет»: *«**В хате пахло тестом и виноградом. Человек шесть девок, в нарядных бешметах и не обвязанные платками, как обыкновенно, жались в углу за печкою, шептались, смеялись и фыркали. Он взялся за щеколду и постучал. Босые, осторожные шаги, чуть скрипя половицами, приближались к двери. Зашевелилась щиколда, скрипнула дверь, пахнуло запахом душицы и тыквы, и на пороге показалась вся фигура Марьянки**» [400, т.3, с.269] («Казачки»).* Выбор ольфакторных источников в повести «Казачки» всегда связан с природным, естественным началом, в приведенном примере видна необычность этих «аттракторов»: тесто и виноград, душица и тыква.

Природные запахи в помещениях чаще всего указывают на авторскую симпатию к хозяевам этих домов и комнат: *«Пьера поразила скромность маленького, хотя и чистенького домика после тех блестящих условий, в*

*которых последний раз он видел своего друга в Петербурге. Он поспешно вошел в пахнущую еще сосной, не отштукатуренную, маленькую залу и хотел идти дальше, но Антон на цыпочках пробежал вперед и постучался в дверь» [400, т.5, с.114] («Война и мир»); «**В сенях пахло свежими яблоками, и висели волчьи и лисьи шкуры.** Через переднюю дядюшка провел своих гостей в маленькую залу с складным столом и красными стульями» [400, т.5, с.272] («Война и мир»); «**Между тем князь Василий отворил дверь в комнату княжны. В комнате было полутемно; только две лампадки горели перед образами, и хорошо пахло куреньем и цветами**» [400, т.4, с.91] («Война и мир»); «**В чистой горнице пахло полынью и потом, и слышался из-за перегородки равномерный и прихлебывающий храп чьих-то могучих легких, и горела в красном стекле лампадка перед иконами**» [400, т.13, с.422] («Воскресение»).*

В нечастых случаях указывается на отношение героя, воспринимающего запах, к этому впечатлению: «*У двери гвозди, шуба и ряса. Над аналойчиком образ Христа в терновом венке и лампадка. **Пахло странно: маслом, потом и землей. Все нравилось ей. Даже этот запах***» [400, т.12, с.360] («Отец Сергий»). Станный, смешанный запах «поясняется» – приятен он или нет (Толстой прибегает даже к такому определению, как «ненеприятный» запах).

Помещение может иметь «вечный» запах, результат постоянного обитания там человека с его особенными привычками: «*В кабинете слышался **сильный запах табаку и собак.** В кабинете дядюшка попросил гостей сесть и расположиться как дома*» [400, т.5, с.272] («Война и мир»); «*...как в заколдованный, заснувший замок, въехал в аллею и в каменные ворота лысогорского дома... те же стены, те же звуки, **тот же запах** и те же робкие лица, только несколько постаревшие*» [400, т.4, с.39] («Война и мир»).

Толстой также указывает и на запах помещения по «национальному признаку» (как Гончаров стремился подчеркнуть запах китайского

обиталища): *«В комнате стоял тот особенный, кислый, кожаный запах, который бывает у горцев»* [400, т.14, с.71] («Хаджи-Мурат»). Такой «вечный запах» находим и в описании запаха кареты: *«В карете, как и во всех старых каретах, в особенности обитых желтым басоном, пахло какой-то гнилью и горелой щетиной»* [400, т.2, с.258] («Два гусара»). Уточнение «как и во всех старых каретах» фиксирует типологическую ольфакторную характеристику.

Несколько иные приемы находят свое отражение в создании ольфакторного образа деревни. Запах навоза, сопровождающий это пространство, приятен; не случайно автор использует определение «пахучий» навоз (а не «вонючий», что маркировало бы неприятные, негативные впечатления): *«...на дворе сыро и туманно, как будто пар подымается от пахучего навоза; солнышко веселым, ярким светом освещает восточную часть неба, и соломенные крыши просторных навесов, окружающих двор»* [400, т.1, с.112] («Отрочество»).

Запах навоза органично вписан в общее впечатление радостного утра. В «Анне Карениной» запах навоза объединяется с ощущением тепла: *«Скотная для дорогих коров была сейчас за домом. Пройдя через двор мимо сугроба у сирени, он подошел к скотной. Пахнуло навозным теплым паром, когда отворилась примерзшая дверь»* [400, т.8, с.107] («Анна Каренина»).

«Неотгалкивающий» запах навоза отмечает Нехлюдов: *«За колодезем начиналась деревня. Был ясный жаркий день, и в десять часов уже парило, собиравшиеся облака изредка закрывали солнце. По всей улице стоял резкий, едкий и не неприятный запах навоза, шедший и от тянувшихся в гору по глянцевито-укатанной дороге телег, и, главное, из раскопанного навоза дворов, мимо отворенных ворот которых проходил Нехлюдов»* [400, т.13, с.217]; («Воскресение»); *«— А можно к вам пройти в избу? — сказал Нехлюдов, подвигаясь вперед по дворику и с очищенного места входя на не тронутые еще и развороченные вилами желто-шафранные, сильно пахучие слои навоза. — Отчего же, заходи, — сказал старик и быстрыми шагами*

босых ног, выдавливавших жижу между пальцами, обогнав Нехлюдова, отворил ему дверь в избу» [400, т.13, с.219] («Воскресение»).

Здесь описание запаха навоза соединено с ярким визуальным и осязательным описанием. «Желто-шафранный» – яркий цветовой эпитет, его отнесение к навозу так же неожиданно, как и определение «пахучий» (у Толстого нередко означающее «сильный приятный запах»).

В описании станицы в «Казаках» доминирующим оказывается запах кизяка – помета, которым топят печи: *«Из глиняной трубы избушки скоро поднимается дым кизяка, молоко переделывается в каймак» [400, т.3, с.168]; «...а впереди, в станице, уже слышался женский говор, лай собак, ясно обозначались профили хат, светились огни и тянуло запахом, особенным запахом дыма кизяка. Так и чувствовалось Оленину, особенно в этот вечер, что тут и станице его дом, его семья, все его счастье и что никогда нигде он не жил и жить не будет так счастливо, как в этой станице» [400, т.3, с.235]; «Запах кизяка, чапры и тумана был разлит в воздухе»; «На некоторых дворах уже жали виноград. Запах чапры наполнял воздух» [400, т.3, с.285] («Казаки»).*

Запах кизяка оказывается доминантой этого пространства, и неслучайно он назван «душистым». Для Оленина эта прозаическая деталь (растопка печей пометом) оказывается важнейшим волнующим раздражителем – запах кизяка смешивается с запахом тумана (свежести и сырости), чапры (виноградных выжимок) и создает устойчивый в памяти образ «рая на земле».

В «Хаджи-Мурате» Толстой тоже при описании аула прибегает к указанию на запах кизяка: *«Только что затихло напряженное пение муэдзина, и в чистом горном воздухе, пропитанном запахом кизячного дыма, отчетливо слышны были из-за мычания коров и блеяния овец, разбиравшихся по тесно, как соты, слепленным друг с другом саклям аула, гортанные звуки спорящих мужских голосов и женские и детские голоса снизу от фонтана» [400, т.14, с.24].*

Звуки и запахи составляют это описание; здесь фактически нет оценочных эпитетов, но в целом складывается картина продуманного, сложно организованного бытия (сакли как соты, говор людей и мычание скотины). Указание на пропитанность горного воздуха запахом кизняка можно рассматривать как символ слитости горцев с миром природы, той горной местностью, где они обитают. Прикрепленность аула к скале («как соты») подтверждает это наблюдение.

В русской деревне Толстой фиксирует именно запах дыма: *«Но вот и деревня, в которой мы будем обедать и отдыхать. Вот уж **запахло** деревней – дымом, дегтем, баранками, слышались звуки говора, шагов и колес; бубенчики уже звенят не так, как в чистом поле»* [400, т.1, с.116] («Отрочество»); *«В деревне, которую проезжали, были красные огоньки и **весело пахло дымом»*** [400, т.5, с.278] («Война и мир»).

Запахи еды не очень важны в художественном мире Толстого. Иногда это просто ситуативная деталь: *«Квартира Шустовой была во втором этаже. Нехлюдов по указанию дворника попал на черный ход и по прямой и крутой лестнице вошел прямо **в жаркую, густо пахнувшую едой кухню»*** [400, т.13, с.299] («Воскресение»). Эпитет «густо пахнувшая» указывает на интенсивность запахов пищи, но очевидно, что запахи эти не восхищают ни героя, ни автора.

В другом эпизоде того же романа неприязнь к запахам еды выражена ярче: *«Из избы выскочили в рубашонках две девочки. Пригнувшись и сняв шляпу, Нехлюдов вошел **в сени и в пахнувшую кислой едой грязную и тесную, занятую двумя станами избу»*** [400, т.13, с.219]. Сам эпитет «кислый» не может рассматриваться как негативный, но применительно к «еде» вообще он указывает на некачественность, возможно, грубость пищи, ее несвежесть, разложение.

Однако в «Хаджи Мурате» запах кислого молока особенно дорог герою: *«Вспомнился фонтан под горой, куда он, держась за шаровары матери, ходил с ней за водой. Вспомнилась худая собака, лизавшая его в лицо,*

и особенно запах и вкус дыма и кислого молока, когда он шел за матерью в сарай, где она доила корову и топила молоко» [400, т.14, с.124]. Здесь запах кислого молока, смешанный с запахом дыма, скорее, не обозначение запаха пищи, но именно запаха пространства, дорогого сердцу.

Приятен героям Толстого и запах свежего хлеба: *«– Извини, но я решительно не понимаю этого, как бы... все равно как не понимаю, как бы я теперь, наевшись, тут же пошел мимо калачной и украл бы калач. Глаза Степана Аркадьича блестели больше обыкновенного. – Отчего же? Калач иногда так пахнет, что не удержишься»* [400, т.8, с.50]; *«Все это случилось в одно время: мальчик подбежал к голубю и, улыбаясь, взглянул на Левина; голубь затрепал крыльями и отпорхнул, блестя на солнце между дрожащими в воздухе пылинками снега, а из окошка пахнуло духом печеного хлеба и выставились сайки»* [400, т.8, с.442] («Анна Каренина»); *«Немой вышел из избы с большим пахучим ломтем свежего черного хлеба и, перекрестившись, подал Корнею»* [400, т.14, с.214] («Корней Васильев»).

Как бы часто Толстой ни описывал застолья большого света, они лишены ольфакторной составляющей. Приведем некоторые примеры: *«Мужчины стояли около пахучих водок и закусок, и разговор об обрусении Польши между Сергеем Ивановичем Кознышевым, Карениным и Песцовым затихал в ожидании обеда»* [400, т.8, с.421] («Анна Каренина»); *«На столе этом, покрытом тонкой крахмальной скатертью с большими вензелями, стояли: серебряный кофейник с пахучим кофе, такая же сахарница, сливочник с кипячеными сливками и корзина с свежим калачом, сухариками и бисквитами»* [400, т.13, с.17] («Воскресение»). Как видим, в обоих случаях описание ограничено эпитетом «пахучий» – применительно к закускам, водке, кофе.

Встречаются также и редкие примеры ольфакторных капризов, связанных с едой: *«Обед стоял на столе; она подошла, понюхала хлеб и сыр и, убедившись, что запах всего съестного ей противен, велела подавать коляску и вышла»* [400, т.9, с.357] («Анна Каренина»); *«...но*

случилось так, что одна из двух старых барышень зашла в скотную, чтобы сделать выговор **скотницам за сливки, пахнувшие коровой**. В скотной лежала родильница с прекрасным здоровым младенцем» [400, т.13, с.11] («Воскресение»).

Запахи еды упоминаются, когда герои Толстого испытывают голод: **«Солдаты, покосившись на Пьера, развели огонь, поставили на него котелок, накрошили в него сухарей и положили сала. Приятный запах съестного и жирного яства слился с запахом дыма. Пьер приподнялся и вздохнул... Пьер не ел целый день, и запах картофеля показался ему необыкновенно приятным. Он поблагодарил солдата и стал есть»** [400, т.7, с.51] («Война и мир»); **«Возвращаясь усталый и голодный с охоты, Левин так определенно мечтал о пирожках, что, подходя к квартире, он уже слышал запах и вкус их во рту, как Ласка чуяла дичь»** [400, т.9, с.180] («Анна Каренина»).

Голод – чувство, основанное на биологическом инстинкте выживания. Не случайно Левин сравнивается с собакой, чующей дичь, а Пьер после всех изысков жизни богача потрясен и очарован запахом варящегося в котелке сала с сухарями, и с наслаждением вдыхает запах обычного печеного картофеля.

В «Анне Карениной» встречается описание запахов еды (дичи) через восприятие собаки: **«Вбежав в болото, Ласка тотчас же среди знакомых ей запахов кореньев, болотных трав, ржавчины и чуждого запаха лошадиного помета почувствовала рассеянный по всему этому месту запах птицы, той самой пахучей птицы, которая более всех других волновала ее. Кое-где по моху и лопушкам болотным запах этот был очень силен, но нельзя было решить, в какую сторону он усиливался и ослабевал»** [400, т.9, с.176]; **«Запах их все сильнее и сильнее, определеннее и определеннее поражал ее, и вдруг ей вполне стало ясно, что один из них тут, за этою кочкой, в пяти шагах пред нею, и она остановилась и замерла всем телом. На своих низких ногах она ничего не могла видеть пред собой, но**

она по запаху знала, что он сидел не далее пяти шагов» [400, т.9, с.177] («Анна Каренина»).

Все это развернутое описание поведения собаки, несомненно, основано на внимательном наблюдении (как, скажем, и в «Каштанке» Чехова) и автор здесь демонстрирует способность к перевоплощению, попытке увидеть все вокруг глазами того существа, которое он описывает. Читатель – вместе с Лаской и автором – оказывается на уровне «низких ног», он тоже может ориентироваться только по запаху, «определенно поражающему» Ласку. Запах собак у Толстого обычно помечает пространство страстных любителей охоты (например, комната дядюшки в «Войне и мире»). Этот запах сопрягается с запахом леса, воздуха: *«Старая Ласка, еще не совсем переварившая радость его приезда и бегавшая, чтобы полаять на дворе, вернулась, махая хвостом и внося с собой запах воздуха, подошла к нему, подсунула голову под его руку, жалобно подвизгивая и требуя, чтоб он поласкал ее»* [400, т.8, с.110] («Анна Каренина»); *«Николай вышел на мокрое с натасканной грязью крыльцо: пахло вянущим лесом и собаками»* [400, т.5, с.77] («Война и мир»).

Встречается и описание запахов (еды) через сознание лошади: *«Терпеть не могу ездить с Поликеем, – должен был думать Барабан. – Один раз в жизни он накормил и напоил меня вовремя, и лишь для того, чтобы так неприятно обмануть меня. Как я старался бежать домой! Устал, а тут, только что запахло нашим сеном, он гонит меня назад»* («Поликушка»). Лошадь – собеседник Пети перед сражением, и он не только разговаривает с ней, но и «нюхает ее ноздри», смешивая дыхание: *«В темноте Петя узнал свою лошадь, которую он называл Карабахом, хотя она была малороссийская лошадь, и подошел к ней. – Ну, Карабах, завтра послужим, – сказал он, нюхая ее ноздри и целуя ее»* [400, т.7, с.155] («Война и мир»).

Вообще чутье животных вызывает уважение в героях: *«Он все знает. Хоть то в пример возьми: человек по следу пройдет, не заметит, а свинья как наткнется на твой след, так сейчас отдует и прочь; значит, ум в ней*

есть, что ты свою вонь не чувствуешь, а она слышит» [400, т.3, с.208] («Казачьи»).

Здесь распознавание запахов, свойственное такому, казалось бы, «нечуткому» животному, как свинья, отнесено к одному уровню с «умом», каким-то особым способом восприятия окружающего мира, которого человек начисто лишен. Грубое «вонь» в этом случае означает «запах», но, несомненно, подчеркивает, что человек никогда не сможет быть «равен» животным по «интеллекту чутья».

Когда Толстому надо передать общее впечатление от какого-либо пространства, он прибегает к перечням запахов, анализу источников этих запахов: *«Вы подходите к пристани – особенный запах каменного угля, навоза, сырости и говядины поражает вас; тысячи разнородных предметов – дрова, мясо, туры, мука, железо и т. п. – кучей лежат около пристани»* [400, т.2, с.87] («Севастополь в декабре месяце»); *«Вблизи слышался равномерный, спокойный храп, вдали движение, говор и бряцанье ружей пехоты, готовившейся к выступлению; пахло дымом, навозом, фитилем и туманом; по спине пробегала утренняя дрожь, и зубы против воли ощупывали друг друга»* [400, т.2, с.52] («Рубка леса»).

В «Рубке леса» сырость становится доминирующим ощущением, и все запахи подчинены ему: *«Запах тумана и дыма от сырых дров, распространяясь по всему воздуху, ел глаза, и та же сырая мгла сыпалась с мрачного неба»* [400, т.2, с.82]; *«Сверху сыпалась та же печальная мгла, в воздухе слышался тот же запах сырости и дыма, вокруг видны были те же светлые точки потухавших костров, и слышны были среди общей тишины звуки заунывной песни Антонова»* [400, т.2, с.86] («Рубка леса»). Не случайно Толстой подчеркивает: «та же» мгла, «тот же» запах.

Само название романа «Война и мир» можно рассматривать как яркое воплощение в ольфактории Толстого – соединения запахов мира и войны; *«– Урруру! – вторя завалившемуся потолку амбара, из которого несло запахом лепешек от сгоревшего хлеба, заревела толпа. Пламя вспыхнуло и*

осветило оживленно радостные и измученные лица людей, стоявших вокруг пожара». Дым и хлеб соединяются в описании подожженного амбара с зерном, превращая на ольфакторном уровне пламя пожара в огонь очага. *«Бесподобный народ! – повторил он со вздохом. – Хотите порошу понюхать? – сказал он Пьеру. – Да, приятный запах. Имею честь быть обожателем супруги вашей, здорова она?»* [400, т.6, с.207] – здесь в одном ряду оказывается запах пороха (синекдоха боя) и светский комплимент жене Пьера. *«В одно и то же время послышался взрыв, свист осколков как бы разбитой рамы, душный запах пороха – и князь Андрей рванулся в сторону и, подняв кверху руку, упал на грудь»* [400, т.5, с.262]. Запах пороха (в данном случае обозначение смерти) сочетается здесь со звуком «как бы разбитой рамы», окна – детали мирной жизни (что-то нестрашное).

В развернутом сравнении Москвы с опустевшим ульем ольфакторные образы оказываются центральными: *«Москва между тем была пуста... Она была пуста, как пуста бывает умирающий обезматочивший улей... так же издали пахнет от него медом, так же влетают и вылетают из него пчелы. Но стоит приглядеться к нему, чтобы понять, что в улье этом уже нет жизни. Не так, как в живых ульях, летают пчелы, не тот запах, не тот звук поражают пчеловода. Из летка не пахнет, как прежде, спиртовым, душистым запахом меда и яда, не несет оттуда теплом полноты, а с запахом меда сливается запах пустоты и гнили... Они почти все умерли, сами не зная этого, сидя на святыне, которую они блюли и которой уже нет больше. От них пахнет гнилью и смертью»* [400, т.6, с.342]. И здесь видим соединение запахов жизни и смерти, символизирующих мир и войну.

Этот прием столкновения в ольфакторных фрагментах запахов войны и мира открыто реализован в сцене сна Пьера (сама по себе идея того, что запахи пронизывают и сны героев не кажется удивительной, начиная с древнерусской литературы: *«Едва Пьер прилег головой на подушку, как он почувствовал, что засыпает; но вдруг с ясностью почти действительности*

послышались бум, бум, бум выстрелов, слышались стоны, крики, шлепанье снарядов, запахло кровью и порохом, и чувство ужаса, страха смерти охватило его. Он испуганно открыл глаза и поднял голову из-под шинели. Все было тихо на дворе. Только в воротах, разговаривая с дворником и шлепая по грязи, шел какой-то денщик. Над головой Пьера, под темной изнанкой тесового навеса, встрепнулись голубки от движения, которое он сделал, приподнимаясь. **По всему двору был разлит мирный, радостный для Пьера в эту минуту, крепкий запах постоянного двора, запах сена, навоза и дегтя. Между двумя черными навесами виднелось чистое звездное небо**» [400, т.6, с.302].

Кровь и порох противопоставлены навозу и дегтю, и эти не самые «благовонные» запахи сена, постоянного двора становятся для Пьера «радостными». К запахам пороха и крови отнесено чувство ужаса и страха смерти, к запаху постоянного двора – чувство радости. Так ольфакторные впечатления маркируют состояния героя, одновременно выполняя функции символического.

В военном пространстве мирный прежде запах дыма, гари, паленого становится грозным, исключая всякую позитивность. Так, артиллерия обозначается запахом «пальников» (горелый запах: «...то, растягиваясь с своим медным звуком подрагивающих на лафетах, вычищенных, блестящих пушек и с своим запахом пальников, ползла между пехотой и кавалерией артиллерия и расставлялась на назначенных местах»), московские улицы наполнены запахом пожара: *«Путь Пьера лежал через переулки на Поварскую и оттуда на Арбат, к Николе Явленному, у которого он в воображении своем давно определил место, на котором должно быть совершено его дело. У большей части домов были заперты ворота и ставни. Улицы и переулки были пустынные. В воздухе пахло гарью и дымом. Изредка встречались русские с беспокойно-робкими лицами*» [400, т.6, с.403] («Война и мир»).

В «Севастопольских рассказах» запахи отдельных пространств также негативны: «...не идти ли вам по траншее, которая ведет параллельно с дорогой; но **траншея эта наполнена такой жидкой, желтой, вонючей грязью выше колена**, что вы непременно выберете дорогу по горе, тем более, что вы видите, все идут по дороге» [400, т.2, с.96] («Севастополь в декабре месяце»); «Буквально каждую секунду несколько орудийных выстрелов и взрывов, быстро следуя друг за другом или вместе, громче и отчетливее потрясали воздух. Из-за этого гула, как будто вторя ему, слышалось пасмурное ворчание бухты. **С моря тянул ветерок, и пахло сыростью**» [400, т.2, с.168] («Севастополь в августе»).

Следует отметить и такую деталь ольфактория Толстого, как активность воспринимающего запах сознания, выражающуюся в принюхивании: «— Я не мешаю тебе? — сказал Степан Аркадьич, при виде зятя вдруг испытывая непривычное ему чувство смущения. Чтобы скрыть это смущение, он достал только что купленную с новым способом открывания папиросницу и, понюхав кожу, достал папироску» [400, т.8, с.470] («Анна Каренина»); «— Я слышу очень интересный разговор, — прибавил он и подошел к другому концу стола, у которого сидел хозяин с двумя помещиками. Свяжский сидел боком к столу, облокоченною рукой поворачивая чашку, другою выпуская, как бы нюхая. Он блестящими черными глазами смотрел прямо на горячившегося помещика с седыми усами и, видимо, находил забаву в его речах» [400, т.8, с.363]; «Левин вошел в залу, получил беленький шарик и вслед за братом Сергеем Ивановичем подошел к столу, у которого стоял с значительным и ироническим лицом, **собирая в кулак бороду и нюхая ее, Свяжский**» [400, т.9, с.240] («Анна Каренина»); «Слуга вошел с пунием. Наполеон велел подать другой стакан Раппу и молча отпивал глотки из своего. — У меня нет ни вкуса, ни обоняния, — сказал он, **принюхиваясь к стакану. — Этот насморк надоел мне. Они толкуют про медицину. Какая медицина, когда они не могут вылечить насморка?**» [400, т.6, с.233] («Война и мир»).

Герои Толстого намерено внимательны к запахам и оценивают их. Иногда это подается иронично: *«По случаю несколько раз уже повторяемых выражений восхищения Васеньки о прелести этого ночлега и запаха сена, о прелести сломанной телеги (ему она казалась сломанною, потому что была снята с передков)»* [400, т.9, с.169] («Анна Каренина»); *«но Поликей показал ему на пазуху, говоря, что всю лавку его купить может, коли захочет, и потребовал примерять шубу, помял, потрепал ее, подул в мех, даже провонял от нее и, наконец, со вздохом снял»* [400, т.3, с.324] («Поликушка»); *«Страница успокоилась и, наведенная опять на разговор, долго потом рассказывала про отца Амфилохия, который был такой святой жизни, что от ручки его ладаном пахло»* [400, т.5, с.128] («Война и мир»).

Как было продемонстрировано в предыдущих параграфах, многие писатели используют в своих произведениях ольфакторную метафору. У Толстого этот прием крайне редок, чаще он обращается к простым сравнениям, связанным с запахами: *«Как будто через растворенное окно вдруг пахнуло свежим полевым воздухом в душную комнату, так пахнуло на невеселый Кутузовский штаб молодостью, энергией и уверенностью в успехе от этой прискакавшей блестящей молодежи»* [400, т.4, с.349] («Война и мир»); *«Левин испытал неожиданное чувство облегчения, точно из смрадной комнаты он вышел на чистый воздух»* [400, т.9, с.239] («Анна Каренина»).

Иногда сравнение осуществляется с дурным запахом: *«Страшный, ужасный акт его умирания, он видел, всеми окружающими его был низведен на степень случайной неприятности, отчасти неприличия (вроде того, как обходятся с человеком, который, войдя в гостиную, распространяет от себя дурной запах)»* [400, т.12, с.92] («Смерть Ивана Ильича»); *«Ей так ясно было, что от этого ничто не может стать лучше, а все будет хуже. Да этого даже она не думала, она просто страдала от вида злобы, как от дурного запаха, резкого шума, ударов по телу»* [400, т.12, с.377] («Отец

Сергий»). В последнем примере дурной запах ставится в один ряд с побоями, шумом – дискомфортом, причиняемым, иным органам чувств.

Наконец, обнаруживаем и философское сравнение: *«Но жизнь его, как он сам смотрел на нее, не имела смысла как отдельная жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал. Его слова и действия выливались из него так же равномерно, необходимо и непосредственно, как запах отделяется от цветка. Он не мог понять ни цены, ни значения отдельно взятого действия или слова»* [400, т.7, с.56] («Война и мир»).

В «Семейном счастье» героиня говорит о «запахе воспоминаний»: *«Наш дом был один из старых деревенских домов, в которых, уважая и любя одно другое, прожило несколько родственных поколений. **Ото всего пахло хорошими честными семейными воспоминаниями, которые вдруг, как только я вошла в этот дом, сделались как будто и моими воспоминаниями**»* [400, т.3, с.112]. Эта ольфакторная метафора передает саму атмосферу жизни в доме.

Ольфакторий художественного мира Льва Толстого, таким образом, имеет внутреннюю динамику – от оптимистичного и крайне субъективного восприятия запахов окружающего мира в ранних повестях к изображению не зависящей от воспринимающего сознания ольфакторной действительности. Но сам мир запахов физиологичен и натуралистичен. Толстой «слышит» именно негативные запахи, даже традиционно табуированные в отечественной литературе (например, запахи отхожего места). И внутреннее пространство обитания человека, и природное переполнены неприятными, тяжелыми, «отвратительными» запахами. Даже там, где Толстой обращается к изображению цветущих садов и весенних лесов, он сдержан в описании позитивных запахов, и обоняние «просыпается» почти всегда лишь тогда, когда запахи внешнего мира тесно связаны с деятельностью человека (например, сельский труд, личное переживание природных явлений, оценка запаха персонажем).

Ольфакторий оказывается значимой частью художественного пространства именно тогда, когда создается картина тревоги, опасности, депрессии (поэтому ольфакторные фрагменты чаще встречаются в эпизодах болезни, смерти, войны). «Субъектный» принцип (вычленения и оценки запаха конкретным персонажем, находящимся в конкретном состоянии) сочетается с принципом «всеобщности», распространенности запаха. При этом в большинстве случаев негативные запахи всеобщы, а позитивное «извлекается» героем.

Даже в ярких эпизодах полноты жизни ольфакторий тяготеет к негативу: *«Косые лучи солнца были еще жарки; платье, насквозь промокшее от пота, липло к телу; левый сапог, полный воды, был тяжел и чмокал; по испачканному пороховым осадком лицу каплями скатывался пот; во рту была горечь, в носу запах пороха и ржавчины, в ушах непрерывающееся чмоканье бекасов»* [400, т.9, с.168] («Анна Каренина»).

Соединение впечатлений, получаемых разными органами чувств, в том числе и обоняния, позволяет читателю примерить на себя «роль» героя, ощутить его переживания. Но одновременно и очевидна авторская позиция: не потому фиксирует он именно негативные запахи, что слишком высоки его требования к «чистоте» и «ароматам», но именно потому, что в этих, на первый взгляд, грязных запахах находит он пульс и ритм жизни, подлинного человеческого существования. И здесь мы видим все тот же пересмотр «вертикали» в модели ольфактория, задание собственных оценок, выстраивающих новые ценностные отношения внутри ольфактория.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрев отечественную прозу от ее истоков до последних представителей периода эстетического креативизма в контексте ольфакторной поэтики, мы установили ряд закономерностей.

Первое. Ольфакторные включения сопровождают русскую словесность на протяжении всего ее существования, сохраняя примерно одни и те же позиции в общем строе поэтики.

Это выражается как в соответствии средних показателей ольфакторной плотности (без значительных амплитуд), так и в примерно равномерном распределении ольфакторных фрагментов по историко-литературным эпохам. Таким образом, первая закономерность может быть выражена так: *относительная количественная стабильность ольфактория*, проверенная на достаточно репрезентативном по масштабам корпусе текстов.

Второе. Тематические границы отечественного ольфактория со временем раздвигаются, сохраняя ольфакторное ядро. Прежде всего, это наблюдается в расширении тематического «репертуара» ольфакторных включений в диахронном аспекте, что выражается в относительной тематической «скованности» древнерусской словесности, художественных произведений начального этапа развития классической литературы, а затем в расширении тематики ольфактория в литературе XIX века. В то же время, говоря об ольфакторном ядре, можно утверждать, что отечественный ольфакторий останавливается на определенном наборе одорических тем и не столько вводит новые сферы, сколько «оттачивает» и варьирует уже открытые.

Можно выразить эту закономерность следующим образом: *относительная стабильность тематики ольфакторных фрагментов*.

Третье. Для ранних периодов отечественной словесности характерна такая черта ольфакторной поэтики, как клиширование форм, принцип

ожидаемости одоризма, тогда как поздний период эстетического креативизма реализует принцип индивидуальной фильтрации ольфакторных впечатлений, подчиненный конкретным задачам отдельного художественного мира. Здесь наблюдается закономерность *индивидуализации ольфакторной поэтики*, осложняющейся возникновением таких явлений, как «ольфакторная мода», ее влияние и варианты дистанцирования авторов от новых клише в этой части поэтики словесности.

Таким образом, три обнаруженные закономерности позволяют сделать выводы о самой модели ольфактория отдельного художественного мира.

Эта модель может быть представлена в виде *условий, материала и инструментов* построения ольфактория в отдельном художественном мире.

К *условиям* (помимо очевидно миметического условия отражения реальности в произведении) можно отнести следующие: наличие культурного шлейфа самой семантики ольфакторных включений. Истоки этого явления – в древнерусской словесности, где, упрощая, мы видим соотнесение благоухания с Благим Духом, а зловония – с присутствием дьявола. Кроме того, значимо, что именно древнерусская словесность впервые репрезентует саму форму «погружения» в запах, когда человек пассивен, а «благой дух» наполняет собой воздух, заслоняя все и вся, заменяя собой остальные явления мира, «отменяя» другие чувства, кроме обоняния. Это «божественное снисхождение» на человека прекрасного запаха вызывает ольфакторный шок, временную смерть – от счастья обонять столь прекрасные ароматы. Уточняя этот базовый образ, древнерусская словесность развивает тему самодостаточности аромата для физического существования человека, подмены ароматом (благоуханием) всех других источников жизни (еды, воды, сна и т. п.). Создаются условия для развития этой базовой темы уже в отрыве от ее «божественного» наполнения. Такой же культурный шлейф имеет и тема зловония. Сопрягаясь с темой запахов ада, «нечистого духа», эта линия развивается по принципу подмены причины и следствия: если злой дух – это запах «врага человечества», то любой

дурной запах маркирует нечто темное, inferнальное, опасное. Таким образом, важнейшая особенность данного условия – «встроенность» оценочности в ольфакторий, имманентность оценки запаха его описанию.

Другое условие – родовая тенденция эпоса (прозы) к классифицированию и упорядочиванию явлений мира. Ольфакторные впечатления здесь оказываются на периферии (в рамках самой истории литературного процесса) именно в силу своей сложности, трудности для любых классификаций. Однако задача такой классификации обретает самостоятельное художественное значение, несет новизну в самом факте своей реализации. Необходимость упорядочивания ольфакторных явлений и впечатлений оказывается важным «исходным» условием существования ольфактория в отдельных художественных произведениях и прозаическом наследии конкретных писателей.

Третье условие – наличие экстралитературных ограничений в реализации задачи построения ольфактория. К ним следует отнести табуированность физиологизма в произведениях искусства, исторически сложившиеся эстетические нормы, снижающие возможность обращения к антиэстетическим описаниям. Это условие вступает в конфликт со вторым условием, требующим беспристрастного «регистраторства» впечатлений и ощущений, в том числе и восприятия грубого физиологизма в ольфакторном аспекте.

Все эти условия можно рассматривать как базис ольфактория, в свою очередь представляющего перед писателем в виде вполне конкретного *материала*.

Во-первых, это сами запахи, подлежащие вербализации. Как выяснилось в ходе исследования, запахи эти часто синекдохически подменяются предметом, издающим запах. Такая подмена создает иллюзию развития ольфакторной поэтики: расширяются перечни «пахнущих» предметов, но сама языковая способность *описания* запаха остается в прежнем состоянии.

Во-вторых, это впечатления, которые получает субъект, воспринимающий тот или иной запах. Здесь художественное внимание концентрируется на ощущениях, следствиях вдыхания аромата. Возможностей художественной реализации такой задачи было описано множество: синестетические описания с привлечением впечатлений, получаемых с помощью других органов чувств; ассоциативные цепочки; сравнения и др.

В-третьих, это свободное пространство любых явлений и событий, в описании которых уместны ольфакторные символы, аллегории, уподобления. Здесь ольфакторный материал вообще не ограничен никакими внешними или внутренними барьерами.

Инструменты – последняя составная часть модели. К ним относится весь тот набор средств поэтики, который может использовать автор. Однако конкретно применительно к ольфакторию набор этот ограничен. Ограничения эти связаны, прежде всего, с ограниченностью самой языковой способности. Так как ольфакторные впечатления не относятся к числу жизненно важных (с биологической, видовой точки зрения) для человека, то возникает закономерная ситуация замедления, стагнации развития его возможностей в выражении ольфакторных впечатлений. Сам ольфакторный тезаурус скуден (по сравнению с визуальным, аудиальным и даже осязательным). В то же время можно утверждать, что это языковое ограничение становится стимулом к творческой авторской активности, поиску новых способов передачи ольфакторных ощущений, новациям при создании частных ольфакторных картин художественных миров.

Эти новации, в свою очередь, основаны на различных поэтических средствах, средствах художественной выразительности, которые может использовать автор для решения этой задачи. Главный инструмент в индивидуализации ольфактория – тематический фильтр, соответствующий авторским задачам и сверхзадаче конкретного текста. На наш взгляд, обнаружение тематических фильтров – важная задача исследователя

ольфактория, поскольку помогает обнаружить закономерности ольфактория того или иного писателя. Как выяснилось в ходе исследования, тематические фильтры находят свое выражение в доминировании той или иной ольфакторной темы и относительной редкости и даже полном отсутствии других.

Другой важный инструмент – упорядочивание полученных тематических узлов. Сосредоточение на ольфакторной поэтике, ее вычленение из общей архитектоники произведения, несомненно, носит искусственный характер, эта операция необходима для получения сведений о конкретном фрагменте общей поэтики текста и даже творчества писателя в целом. Но вместе с тем в результате мы можем видеть, как этот конкретный фрагмент всего художественного мира получает свою относительную автономность и самостоятельность. Эта самостоятельность обеспечивается связью отдельных фрагментов в единое «ольфакторное поле» текста, где передача впечатлений от одних запахов неявно связана с передачей впечатлений от других групп запахов.

Для модельного описания инструментов следует выделить несколько оснований: инструменты передачи пассивного внимания запахов и активного отношения к ним, описания источников запахов и адресатов запахов, воспринимающих их, описание интенсивности запаха, его последствий, его агрессивности / мягкости и множество других характеристик. Авторы не пользуются всеми этими параметрами, вычленяя только те, что корреспондируют с их общей поэтикой. Так создается еще одна система фильтров – теперь уже в сфере инструментов, а не материала.

Важнейшая часть наблюдений оказалась связана с установлением смысловой нагруженности ольфакторных фрагментов. Именно смысловая нагрузка определяет значимость ольфакторных фрагментов и в определенном смысле девальвирует количественные наблюдения. Проведенный количественный анализ позволил установить стабильность ольфактория, но нельзя утверждать, что с течением времени литература становится все более

богатой в ольфакторном аспекте. С другой стороны, такой параметр оценки ольфактория, как его место в общей поэтике художественного произведения, предполагающей в том числе и акцентирование смыслового поля, оказывается особенно значимым.

Смысловое поле ольфактория может формироваться в подтексте, а может и быть эксплицитным. В данном случае следует говорить о работе читателя – автор может нанизывать ольфакторные впечатления, чтобы заставить читателя задуматься над ними, открыть для себя спрятанную авторскую мысль, а может прямо предложить ему ольфакторную философию, выражаемую с помощью аллегорий, символов, уподоблений, сравнений.

В нечастых случаях «героем» такой философии становится именно запах, чаще можно наблюдать использование ольфакторной риторики для выражения отвлеченных мыслей.

Подытоживая сказанное, следует выделить ряд перспективных линий развития ольфактория отечественной словесности.

Прежде всего, нет сомнений, что бесконечным источником творческой интенции будет оставаться языковая ограниченность ольфактория. Наименее выраженной частью классического ольфактория следует признать ассоциативные поля, которые – как показывают некоторые исследования литературы XX и XXI веков – будут и далее доминировать, развиваться в указанных условиях и, возможно, достигнут точки исчерпанности, клиширования.

Кроме того, совершенно ясно, что во всех конкретных репрезентациях описанной ольфакторной модели литература эстетического креативизма не предлагает собственно описаний запахов (запах какой?). Эта лакуна, несомненно, может стимулировать развитие поэтических средств выражения.

Остается не закрытым и не исчерпанным классификатор запахов по источникам (поскольку мир окружающих предметов беспределен), и от

предметов, имеющих ярко выраженный аромат, описание должно переместиться в сторону нюансов и деталей запахов.

В определенном смысле можно предположить, что сложившийся тематический репертуар запахов может быть успешно рассмотрен с точки зрения определенных доминант, маркирующих «обоняние эпохи». Например, в рассмотренных нами периодах развития светской литературы мы могли бы выделить «натур-период» с доминированием запахов природных пространств (XVIII век) и «человек-период», где запахи человека, его деятельности, пространства его обитания оказались важнейшими (XIX век). Можно гипотетически предположить, что эпоха технического прогресса могла бы породить третью доминанту – «машин-период», где запахи техники вытеснили бы как природные, так и собственно человеческие запахи.

Наблюдения над литературными текстами современной литературы, не вошедшие по задачам исследования в работу, показывают, что литература новейшего времени осваивает такую нишу, как одорический креативизм, когда описание запаха в тексте представляет собой многоэлементную композицию, построенную по законам прихотливой индивидуально-авторской ассоциации.

Что же касается общих наблюдений за литературой с начала XI по конец XIX века, то очевиден ряд тенденций:

- возникновение, развитие и сведение на нет темы «благоухание садов» (в основе этого явления лежит сама культурная практика садоводства в России, когда периоды мощных усадебных садов сменились периодами вымирания усадеб и торжества «дачников»);

- неизменное присутствие темы запаха цветов;

- постоянная внутренняя (смысловая) изменчивость темы «запах женщины»;

- волнообразное развитие темы смрада (с периодами затухания и возобновления);

- прерывистое развитие темы «запах трупов» (от древнерусской литературы сразу к литературе позднего эстетического креативизма);
- неизменность и относительная однообразность темы «запах помещений»;
- многообразие реализаций темы «запах человека»;
- неуклонное развитие метафорического ольфактория.

Таким образом, наше исследование позволяет рассматривать отдельно взятый фрагмент поэтики отечественной словесности во внутренне целостном единстве, в то же время связанном как с внешними факторами воздействия, так и с внутренними закономерностями художественного мира, который он представляет.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамович, С. Отчего «протух» старец Зосима? [Электронный ресурс] / С. Абрамович // VIII Междунар. форум русистов Украины «Проблемы развития русистики как полиаспектной науки в эпоху мировой глобализации», 2008. – Режим доступа : <http://www.embrus.org.ua>.
2. Аввакум. Житие протопопа Аввакума [Текст] // Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения / Аввакум; ред., вступ. ст. и коммент. Н. К. Гудзия. – Москва : Academia, 1934. – С. 63–157.
3. Аверинцев, С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох [Текст] / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: сб. ст. – Москва : Наследие, 1994. – С. 3–38.
4. Акопян, Т. А. Запах в рекламе и брендинге: предпосылки применения, потенциал, условия реализации потенциала [Текст] / Т. А. Акопян // Реклама. Теория и практика. – 2008. – № 2. – С. 106–117.
5. Андреева, В. Г. Символика в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» [Текст] / В. Г. Андреева // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2010. – Т. 16. – № 4. – С. 88–92.
6. Анненкова, Е. И. Путеводитель по поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» [Текст] / Е. И. Анненкова. – Москва : Издательство МГУ, 2010. – 208 с.
7. Анциферов, Н. П. Проблемы урбанизма в русской художественной литературе: опыт построения города – Петербурга Достоевского – на основе анализа литературных традиций [Текст] / Н. П. Анциферов. – Москва : ИМЛИ РАН, 2009. – 584 с.
8. Ароматы и запахи в культуре : в 2 кн. [Текст] / сост. О. Б. Вайнштейн. – Москва : Новое лит. обозрение, 2003. – Кн. 1. – 608 с.; Кн. 2. – 664 с.; переизд. 2010.

9. Ароматы мира [Текст] / под ред. А. Дмитриевой, Т. Евсеевой. – Москва : Мир энциклопедий, 2006. – 184 с.
10. Арутюнова, Н. Д. Язык и мир человека [Текст] / Н. Д. Арутюнова. – 2-е изд., испр. – Москва : Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
11. Аршавский, В. В. Характер пространственной синхронизации ЭЭГ и изменений уровня тревоги при воздействии запахов у лиц с различным типом полушарного реагирования [Текст] / В. В. Аршавский, Н. И. Гольдштен // Физиология человека. – 1994. – Т. 20. – № 1. – С. 27–36.
12. Афанасьева, Э. М. Синестезийный аспект комедии А. П. Чехова «Вишневый сад» [Текст] / Э. М. Афанасьева, М. Е. Поселенов // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2012. – № 4-3 (52). – С. 51–54.
13. Байбургский, Ф. Обоняние от молекул до нервных клеток [Текст] / Ф. Байбургский // Наука и жизнь. – 1996. – № 8. – С. 61–64.
14. Барковская, Н. В. Семиотика запахов в поэзии серебряного века [Текст] / Н. В. Барковская // Филологический класс. – 2012. – № 27. – С. 81–82.
15. Басалаева, Е. Г. О некоторых особенностях становления одоративной метафорической микросистемы русского языка [Текст] / Е. Г. Басалаева // Сибирский филологический журнал. – 2011. – № 4. – С. 192–199.
16. Басалаева, Е. Г. Одорическое пространство в художественном тексте: гендерный аспект [Текст] / Е. Г. Басалаева // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. – 2015. – Т. 14. – № 2. – С. 124–130.
17. Басалаева, Е. Г. Языковая репрезентация запаха в парфюмерном интернет-дискурсе [Текст] / Е. Г. Басалаева // Вестник Томского государственного университета. – 2013. – № 375. – С. 16–20.
18. Бахилина, Н. Б. История цветообозначений в русском языке [Текст] / Н. Б. Бахилина. – Москва : Наука, 1975. – 288 с.

19. Бахтин, М. М. Слово в романе [Текст] / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – Москва : Художественная литература, 1975. – С. 72–233.
20. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин; сост. С. Г. Бочаров; подгот. текста С. Г. Бернштейна и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – Москва : Искусство, 1979. – 424 с.
21. Башляр, Г. Грезы о воздухе: Опыт о воображении движения [Текст] / Г. Башляр; пер. с фр. Б. М. Скуратова. – Москва : Издательство гуманитарной литературы, 1999. – 344 с.
22. Белинский, В. Г. О русской повести и повестях Гоголя («Арабески» и «Миргород») [Текст] / В. Г. Белинский // Взгляд на русскую литературу. – Москва : Современник, 1988.
23. Бельская, А. А. Христианские ассоциации в романе И. С. Тургенева «Новь» [Текст] / А. А. Бельская // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2014. – № 5. – С. 169–178.
24. Бельская, Т. И. Взаимосвязь концептов (на материале концепта «запах» и других перцептивных концептов современного французского языка) [Текст] / Т. И. Бельская // Вопросы филологических наук. – 2009. – № 3. – С. 59–63.
25. Бельская, Т. И. Способы объективации концепта «запах» во французском культурном пространстве [Текст] / Т. И. Бельская // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2009. – № 56. – С. 46–61.
26. Бельская, Т. И. Средства актуализации опорных концептов парфюмерного дискурса современного французского языка : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Т. И. Бельская. – Москва, 2010.
27. Бергсон, А. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1: Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память [Текст] / А. Бергсон;

пер. с фр. С. И. Гессена, Б. С. Бычковского, А. Баулер, В. Базарова. – Москва : Московский клуб, 1992. – 336 с.

28. Бердяев, Н. А. О русских классиках [Текст] / Н. А. Бердяев; сост., коммент. А. С. Гришин; вступ. ст. К. Г. Исупов. – Москва : Высшая школа, 1993. – 398 с.

29. Березина, Т. Н. Возникновение позитивных и негативных базовых эмоций под влиянием базовых запахов [Текст] / Т. Н. Березина // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. Педагогика и психология. – 2011. – № 3. – С. 59–69.

30. Бестужев, А. А. Ночь на корабле : повести и рассказы [Текст] / А. А. Бестужев (Марлинский); сост., подгот. текста, послесл. и примеч. А. Л. Осповата. – Москва : Художественная литература, 1988. – 366 с.

31. Бестужев-Марлинский, А. А. Сочинения : в 2 т. Т. 1: Повести; Рассказы [Текст] / А. А. Бестужев-Марлинский; сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. В. И. Кулешова. – Москва : Художественная литература, 1981. – 487 с.

32. Бестужев, Н. А. Избранная проза [Текст] / Н. А. Бестужев; сост. и примеч. Я. Л. Левкович. – Москва : Советская Россия, 1983. – 336 с.

33. Библиотека литературы Древней Руси [Электронный ресурс] / ИРЛИ РАН; под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. – Санкт-Петербург : Наука, 1997–2003. – Т. 1–12. – Режим доступа : <http://lib.pushkinskiydom.ru>.

34. Бобилевич, Г. Ольфакторная эстетика Михаила Кузмина [Текст] / Г. Бобилевич // Russian Literature. – 2008. – № LX (IV/I). – P. 1–19.

35. Богданов, К. А. Тлетворный дух в русской литературе XIX века: (анти)эстетика как мораль [Текст] / К. А. Богданов // Ароматы и запахи в культуре : в 2 кн. Кн. 2. – Москва, 2003. – С. 101–133.

36. Бойко, Б. Л. Звуки, цвета, свет и запахи в картине войны (по текстам «Севастопольских рассказов» Л. Н. Толстого) [Текст] / Б. Л. Бойко // Вестник Московского университета. Сер. 22: Теория перевода. – 2014. – № 4. – С. 35–45.

37. Бондарко, А. В. К вопросу о перцептивности [Текст] / А. В. Бондарко // Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура : сб. в честь Н. Д. Арутюновой. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – С. 276–282.
38. Бочаров, С. Г. О художественных мирах [Текст] / С. Г. Бочаров. – Москва : Советская Россия, 1985. – 296 с.
39. Бочаров, С. Г. Филологические сюжеты [Текст] / С. Г. Бочаров. – Москва : Языки славянских культур, 2007. – 656 с.
40. Браун, Л. В. Ароматерапия [Текст] / Л. В. Браун. – Москва : Гранд : Фаир-Пресс, 2000. – 270 с.
41. Брейтенфелд, Д. Аромат ушедших дней [Текст] / Д. Брейтенфелд // Мысль. Разум. Интеллект. – Ридерз Дайджест, 2003. – С. 218–223.
42. Бройтман, С. Н. Историческая поэтика : учеб. пособие [Текст] / С. Н. Бройтман. – Москва : РГГУ, 2001. – 320 с.
43. Бронштейн, А. И. Вкус и обоняние [Текст] / А. И. Бронштейн. – Москва ; Ленинград : АН СССР, 1950. – 307 с.
44. Брылева, Р. Ф. Перцептивные концепты и способы их объективации во французском языке [Текст] / Р. Ф. Брылева // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2010. – № 22 (203). – Вып. 46. – С. 17–20.
45. Бугуева, Н. А. Телесность человека как социокультурный феномен [Текст] / Н. А. Бугуева // Вестник Челябинского государственного университета. – 2007. – № 16. – С. 66–71.
46. Букс, Н. Звуки и запахи: о романе В. Набокова «Машенька» [Текст] / Н. Букс // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 17. – С. 296–317.
47. Булгарин, Ф. В. Иван Иванович Выжигин [Текст] / Ф. В. Булгарин // Сочинения. – Москва : Современник, 1990. – 704 с.
48. Булгарин, Ф. В. Правдоподобные небылицы, или Странствование в ХХІХ век [Текст] / Ф. В. Булгарин // Косморама : фантаст. повести первой половины ХІХ в. / сост., послесл., примеч. и подбор. ил. Ю. М. Медведева. –

Москва : Русская книга, 1997. – 527, [1] с., [8] л. цв. ил. – (Библиотека русской фантастики. Т. 6).

49. Булгарин, Ф. В. Сочинения [Текст] / Ф. В. Булгарин. – Москва : Современник, 1990.

50. Бурцев, А. А. Язык запахов [Текст] / А. А. Бурцев, К. Л. Гладимен // Природа. – 1969. – № 12. – С. 18–27.

51. Бывшева, Ю. П. Исследование женских образов в рекламе парфюмерии [Текст] / Ю. П. Бывшева, Л. В. Оконечникова // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. Сер. Педагогика, психология. – 2012. – № 1 (8). – С. 73–77.

52. Вайнштейн, О. Б. Грамматика ароматов. Одеколон и «Шанель № 5» [Текст] / О. Б. Вайнштейн // Иностранная литература. – 2001. – № 8. – С. 260–273.

53. Вайнштейн, О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни [Текст] / О. Б. Вайнштейн. – Москва : Новое литературное обозрение, 2005. – 640 с.

54. Вайнштейн, О. Б. Грамматика ароматов [Текст] / О. Б. Вайнштейн // Иностранная литература. – 2001. – № 8. – С. 260–273.

55. Валуйцева, И. И. Парфюмерный запах как объект синестетической метафоры в интернет-пространстве [Текст] / И. И. Валуйцева, Н. С. Стариченко // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Лингвистика. – 2015. – № 1. – С. 6–11.

56. Вежбицкая, А. Понимание культур через посредство ключевых слов [Текст] / А. Вежбицкая // Культура и этнос. – Волгоград, 2002. – С. 146–149.

57. Вежбицкая, А. Семантические универсалии в описании языков [Текст] / А. Вежбицкая // Языки русской культуры. – Москва, 1999. – 780 с.

58. Вежбицкая, А. Семантические универсалии и «примитивное мышление» [Текст] / А. Вежбицкая // Язык. Культура. Познание. – Москва, 1996. – С. 291–325.

59. Вельтман, А. Ф. Повести и рассказы [Текст] / А. Ф. Вельтман; подгот. текста, сост., вступ. ст. и примеч. Ю. М. Акутина. – Москва : Советская Россия, 1979. – 384 с.
60. Вельтман, А. Ф. Странник [Текст] / А. Ф. Вельтман. – Москва : Наука, 1977. – 344 с.
61. Вепрева, И. Т. Концепт здоровье сквозь призму зооморфной метафоры [Текст] / И. Т. Вепрева, А. Ю. Петкау // Уральский филологический вестник. Сер. Психолингвистика в образовании. – 2014. – № 2. – С. 137–143.
62. Веригин, К. М. Благоуханность. Воспоминания парфюмера [Текст] / К. М. Веригин. – Москва : КЛЕОграф, 1996. – 224 с.
63. Веселовский, А. Н. Избранное: Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский; вступ. ст., коммент., сост. И. О. Шайтанов. – Москва : Российская политическая энциклопедия, 2006. – 688 с.
64. Ветловская, В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы» [Текст] / В. Е. Ветловская. – Ленинград : Наука, 1977. – 200 с.
65. Ветловская, В. Е. Чем пахнут сребреники Иуды? [Текст] / В. Е. Ветловская // Русская литература. – 1991. – № 3. – С. 90–92.
66. Виноградов, В. В. Поэтика русской литературы [Текст] // Избранные труды / В. В. Виноградов; отв. ред. М. П. Алексеев, А. П. Чудаков. – Москва : Наука, 1976. – 602 с.
67. Винокур, Г. О. О языке художественной литературы : учеб. пособие [Текст] / Г. О. Винокур; сост. Т. Г. Винокур; предисл. В. П. Григорьева. – Москва : Высшая школа, 1991. – 448 с.
68. Виролайнен, М. Н. Исторические метаморфозы русской словесности [Текст] / М. Н. Виролайнен. – Санкт-Петербург : Амфора, 2007. – 495 с.
69. Войтишек, Е. Э. Искусство Ко:До: («путь аромата») в традиционной и современной культуре досуга Японии [Текст] / Е. Э.

Войтишек, Я. А. Никитина // Вестник Новосибирского государственного университета. Сер. История, филология. – 2011. – Т. 10. – № 4. – С. 130–138.

70. Войткевич, С. А. От древних благовоний к современной парфюмерии и косметике [Текст] / С. А. Войткевич, Л. А. Хейфиц. – Москва : Пищевая промышленность, 1997. – 215 с.

71. Воронин, В. А. Запахи в жизни и жизнь без запахов. Обоняние и химическая опасность [Текст] / В. А. Воронин. – Санкт-Петербург : Издательство СПбГПУ, 2003. – 72 с.

72. Воронин, С. В. Синестезия и звукосимволизм [Текст] / С. В. Воронин // Психолингвистические проблемы семантики. – Москва : Наука, 1983. – С. 120–131.

73. Вундт, В. Обонятельные ощущения [Текст] / В. Вундт // Основы физиологической психологии / пер. под ред. А. А. Крогиуса, А. Ф. Лазурского, А. П. Нечаева. – Санкт-Петербург : Типография П. П. Сойкина, 1908. – Вып. 2 (Т. 2, гл. X, 1–3). Качество ощущений. – С. 60–68.

74. Гадамер, Г.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики [Текст] / Г.-Г. Гадамер; пер. с нем., общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – Москва : Прогресс, 1988. – 704 с.

75. Галай, К. Н. Психологическая функция запахов в творчестве И. А. Бунина [Текст] / К. Н. Галай, А. В. Хлыстова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 9–2 (27). – С. 59–61.

76. Галеев, Б. М. «Буду говорить Господом данными чувствами – всеми пятью!» (о синестезии в творчестве Марины Цветаевой) [Текст] / Б. М. Галеев // День и ночь (Красноярск). – 1999. – № 5/6. – С. 222–224.

77. Галеев, Б. М. Синестезия в эстетике и поэтике символизма / Б. М. Галеев [Текст] // Синтез в русской и мировой художественной культуре : материалы Четвертой науч.-практ. конф., посвящ. памяти А. Ф. Лосева. – Москва : МГПУ, 2004. – С. 50–55.

78. Галеев, Б. М. Синтез искусств и содружество чувств [Текст] / Б. М. Галеев. – Москва : Знание, 1982. – 64 с.

79. Галинская, И. Л. Патрик Зюскинд и его роман «Парфюмер» [Текст] / И. Л. Галинская // Культурология. – 2012. – № 3. – С. 69–78.
80. Галлерт, Д. Н. Способы выражения категории «запах» в современном английском языке : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Д. Н. Галлерт. – Москва, 2009.
81. Гегель, Г.-В.-Ф. Эстетика : в 4 т. [Текст] / Г.-В.-Ф. Гегель. – Москва : Искусство, 1971. – Т. 3. – 624 с.
82. Гей, Н. К. Сопряжение пластичности и аналитичности [Текст] / Н. К. Гей // Теория литературных стилей: Типология стилового развития XIX века. – Москва : Наука, 1977. – С. 108–151.
83. Гейко, Е. В. Глаголы со значением перемещения в пространстве в высказываниях о запахе в русской языковой картине мира [Текст] / Е. В. Гейко // Филологический ежегодник. – Омск : ОмГУ, 1998. – Вып. 1. – С. 59–63.
84. Гейко, Е. В. Смысловой тип пропозиции и его манифестация в современной русской речи: на материале высказываний, содержащих информацию о запахах : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Е. В. Гейко. – Омск, 1999. – 24 с.
85. Гельмгольц, Г. О восприятии вообще [Текст] / Г. Гельмгольц // Психология ощущений и восприятия : хрестоматия по психологии / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер и др. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : ЧеРо, 2002. – С. 21–46.
86. Герасимова, О. А. Социально-психологические характеристики ольфакторной самопрезентации личности : дис. ... канд. психол. наук [Текст] / О. А. Герасимова. – Ростов-на-Дону, 2003.
87. Герцен, А. И. Собрание сочинений : в 30 т. [Текст] / А. И. Герцен; под ред. В. П. Волгина, С. А. Макашина. – Москва : Издательство Академии наук СССР, 1954–1964.

88. Гиршман, М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа : учеб. пособие [Текст] / М. М. Гиршман. – Москва : Высшая школа, 1991. – 160 с.
89. Глазкова, С. Н. Модальность в русской языковой картине мира [Текст] / С. Н. Глазкова // Концепт. – 2012. – № 7. – С. 51–61.
90. Глинка, Ф. Н. Зиновий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия [Текст] / Ф. Н. Глинка // Письма русского офицера : проза, публицистика, поэзия, статьи, письма / сост., вступ. ст., коммент. С. Серкова и Ю. Удерековского. – Москва : Московский рабочий, 1985. – 266 с.
91. Глинка, Ф. Н. Непонятный союз [Электронный ресурс] / Ф. Н. Глинка // Северные цветы на 1826 год. – Режим доступа : http://az.lib.ru/g/glinka_f_n/text_0290oldorfo.shtml.
92. Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. [Текст] / Н. В. Гоголь; под ред. Н. Л. Мещерякова, В. В. Гиппиус, В. А. Десницкого, В. Я. Кирпотина, Н. К. Пиксанова, Б. М. Эйхенбаума. – Москва : АН СССР : Институт русской литературы (Пушкинский Дом), 1937–1952.
93. Головачёва, А. Г. Поэтика запаха в творчестве А. П. Чехова: от «Степи» к «Ионычу» [Текст] / А. Г. Головачёва // Литература в школе. – 2013. – № 10. – С. 17–20.
94. Головачёва, А. Г. Цвета и запахи в рассказе А. П. Чехова «Невеста» [Текст] / А. Г. Головачёва // Литература в школе. – 2011. – № 3. – С. 8–10.
95. Голубовский, Д. А. Невербальная коммуникация в древнерусских письменных источниках: Опыт семантического анализа : автореф. дис. ... канд. ист. наук [Текст] / Д. А. Голубовский. – Москва, 2009. – 24 с.
96. Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. [Текст] / И. А. Гончаров; Ин-т рус. лит. РАН (Пушкинский Дом). – Санкт-Петербург : Наука, 1997.

97. Греч, Н. Черная женщина : роман [Текст] / Н. Греч // Три старинных романа : в 2 кн. / примеч. В. Ю. Троицкого. – Москва : Современник, 1990. – Кн. 2. – 575 с.

98. Григорович, Д. В. Полное собрание сочинений : в 12 т. [Текст] / Д. В. Григорович. – 3-е изд., пересмотр. и испр. авт. – Санкт-Петербург : Издание А. Ф. Маркса, 1896.

99. Григорьева, О. Н. Использование концептов чувственного восприятия для манипуляции массовым сознанием в языке СМИ [Текст] / О. Н. Григорьева // Русский язык: исторические судьбы и современность : труды и материалы Междунар. конгр. русистов-исследователей / под общ. ред. М. Л. Ремнёвой и А. А. Поликарпова. – Москва : Издательство МГУ, 2001. – С. 97–98.

100. Григорьева, О. Н. Мир запахов в языке Чехова [Текст] / О. Н. Григорьева // Функциональные и семантические характеристики текста, высказывания, слова. – Москва : МГУ, 2000. – Вып. 8. – С. 182–191.

101. Григорьева, О. Н. Цвет и запах власти: лексика чувственного восприятия в публицистических и художественных текстах : учеб. пособие [Текст] / О. Н. Григорьева. – Москва : Флинта : Наука, 2004. – 248 с.

102. Гулимова, В. И. Запах и подсознание: влияние обонятельных стимулов на эмоциональное восприятие и поведение человека [Текст] / В. И. Гулимова // Косметика и медицина. – 2002. – № 3. – С. 6–23.

103. Гульченко, В. В. От звуков «Мировой души» к звуку лопнувшей струны»: запахи и цвет [Текст] / В. В. Гульченко // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 12. Мир Чехова: звук, запах, цвет : сб. науч. тр. / Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. – Симферополь, 2008. – С. 110–130.

104. Гунина, Н. А. О некоторых особенностях анализа перцептивных концептов [Текст] / Н. А. Гунина // Сб. материалов Междунар. конгр. по когнитив. лингвистике / отв. ред. Н. Н. Болдырев. – Тамбов : Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2008. – С. 780–782.

105. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. [Текст] / В. И. Даль. – Санкт-Петербург : Диамант, 1996. – Т. 1–4.
106. Даль, В. И. Цыганка [Текст] / В. И. Даль // Повести и рассказы / сост. Ю. М. Акутина и А. А. Ильина-Томича; примеч. А. А. Ильина-Томича. – Москва : Советская Россия, 1983. – 432 с.
107. Демин, А. С. О древнерусском литературном творчестве : опыты типологии с XI по середину XVIII в. от Илариона до Ломоносова [Текст] / А. С. Демин. – Москва, 2003.
108. Дмитриева, Е. Е. Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай [Текст] / Е. Е. Дмитриева, О. Н. Купцова. – Москва : ОГИ, 2003.
109. Дмитриева, Т. Г. «Горько пахнуло осенним тлением»: Запахи в прозе И. А. Бунина [Текст] / Т. Г. Дмитриева // Русская речь. – 2003. – № 5. – С. 20–23.
110. Добролюбов, Н. А. Полное собрание сочинений : в 6 т. [Текст] / Н. А. Добролюбов. – Москва ; Ленинград : ГИХЛ, 1934. – Т. 2.
111. Долгоруков, И. М. Софиевка [Электронный ресурс] / И. М. Долгоруков // Вестник Европы. – 1811. – LVI. – № 6. – Режим доступа : http://az.lib.ru/d/dolgorukij_i_m/text_1811_sofievka.shtml. – Дата обращения : 16.09.2012.
112. Дооге, Б. «Понять тайну волос»: Запахи в художественном мире А. П. Платонова [Текст] / Б. Дооге, Л. Некрасова // Russian Literature. – 2007. – № 62. – С. 121–154.
113. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. [Текст] / Ф. М. Достоевский. – Ленинград : Наука, 1972–1990.
114. Достоевский, Ф. М. Собрание сочинений : в 15 т. [Текст] / Ф. М. Достоевский. – Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1989–1996.
115. Достоевский: Эстетика и поэтика : словарь-справочник [Текст] / сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев. – Челябинск : Металл, 1997. – 270 с.

116. Дроботун, А. В. Лексика обоняния в языке художественной прозы М. А. Шолохова : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / А. В. Дроботун. – Москва, 2006. – 24 с.
117. Дроздовский, К. Ю. Лексико-семантическое поле понятия «запах» в немецком языке (на материале романа П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы») [Текст] / К. Ю. Дроздовский // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2008. – № 2. – С. 224–234.
118. Дунаев, М. М. Православие и русская литература : в 6 ч. Ч. 3 [Текст] / М. М. Дунаев. – Москва : Храм Святой мученицы Татианы при Московском государственном университете, 2002. – 768 с.
119. Евдокимова, О. В. Историческая поэтика русской литературной классики : авт. сб. науч. и метод. ст. [Текст] / О. В. Евдокимова. – Санкт-Петербург : Сага, 2010.
120. Егорова, Д. П. Ароматы и запахи в современной культуре Японии [Текст] / Д. П. Егорова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2010. – № 590. – С. 217–227.
121. Еллинек, Й.-С. Духи – мечта во флаконе: состав и действие, выбор и применение классических и современных ароматов [Текст] / Й.-С. Еллинек. – Москва : БММ, 1996. – 163 с.
122. Епанешникова, М. А. Рецепция запаха и его природно-культурный смысл [Текст] / М. А. Епанешникова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Сер. Социально-гуманитарные науки. – 2010. – № 8. – С. 101–104.
123. Епанешникова, М. А. Феномен запаха в культуре: особенности функционирования в сакральной и профанной сферах : дис. ... канд. культурологии [Текст] / М. А. Епанешникова. – Екатеринбург, 2011. – 145 с.
124. Еркомаишвили, Е. Г. Функции цветописи, звукописи, одоризма в структуре художественной прозы : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Е. Г. Еркомаишвили. – Тбилиси, 1990.

125. Жаркова, О. С. Лексика ощущения, восприятия и чувственного представления как средство номинации и предикации в поэмах С. Есенина : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / О. С. Жаркова. – Москва, 2005. – 22 с.

126. Желобцова, С. Ф. Textoобразующая роль образов-символов в русской прозе 1900–1910 гг. [Текст] / С. Ф. Желобцова, О. В. Сизых // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова. – 2005. – Т. 2. – № 2. – С. 111–118.

127. Живов, В. М. Церковнославянская литературная традиция в русской литературе XVIII в. и рецепция спора «древних» и «новых» [Текст] / В. М. Живов // История культуры и поэтика. – Москва : Наука, 1993. – С. 62–82.

128. Жирицкая, Е. Легкое дыхание: запах как культурная репрессия в российском обществе 1917–1930-х годов [Текст] / Е. Жирицкая // Ароматы и запахи в культуре : в 2 кн. Кн. 2. – Москва : Новое литературное обозрение, 2003. – С. 176–269.

129. Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика [Текст] / В. М. Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1977. – 408 с.

130. Житенев, А. А. Экстаз как категория модернистского автометаописания [Текст] / А. А. Житенев // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 13 (151). – С. 52–58.

131. Житков, А. В. Функционально-семантическое поле восприятия запаха и синестезия одорической лексики в произведениях И. Бунина : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / А. В. Житков. – Екатеринбург : УрГУ, 1999. – 20 с.

132. Жолковский, А. К. Блуждающие сны и другие работы [Текст] / А. К. Жолковский. – Москва : Наука : Восточная литература, 1994. – 428 с.

133. Жолковский, А. К. Приемы – Текст [Текст] / А. К. Жолковский. – Москва : Прогресс-Универс, 1996. – 344 с.

134. Забияко, А. А. Синэстезия: метаморфозы художественной образности [Текст] / А. А. Забияко. – Благовещенск, 2004.

135. Загидуллина, М. В. Запах [Текст] / М. В. Загидуллина // Достоевский: Эстетика и поэтика : словарь-справочник / сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев. – Челябинск : Металл, 1997. – С. 164.
136. Загидуллина, М. В. Классические литературные феномены как историко-функциональная проблема : дис. ... д-ра филол. наук [Текст] / М. В. Загидуллина. – Екатеринбург, 2002.
137. Загоскин, М. Н. Сочинения : в 2 т. Т. 1. Историческая проза [Текст] / М. Н. Загоскин. – Москва : Художественная литература, 1987. – 733 с.
138. Загоскин, М. Н. Сочинения : в 2 т. Т. 2. Комедии. Проза. Стихотворения. Письма [Текст] / М. Н. Загоскин. – Москва : Художественная литература, 1987. – 815 с.
139. Захарьин, Д. Ольфакторная коммуникация в контексте русской истории [Текст] / Д. Захарьин // Россия/Russia: Культурная практика в идеологической перспективе. Россия, XVIII – нач. XX в. – Москва, 1999. – Вып. 3 (11). – С. 57–70.
140. Звиняцковский, В. Я. Очевидное – невероятное: Чехов-реалист (по поводу запахов и звуков) [Текст] / В. Я. Звиняцковский // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 12. Мир Чехова: звук, запах, цвет : сб. науч. тр. / Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. – Симферополь, 2008. – С. 130–141.
141. Зинкевич, Э. П. Запах и жизнь [Текст] / Э. П. Зинкевич // Химия и жизнь. – 2006. – № 3.
142. Золотницкий, Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях [Текст] / Н. Ф. Золотницкий. – Киев : Довгра, 1994. – 255 с.
143. Зыховская, Н. Л. Ольфакторий художественной словесности: современное состояние проблемы [Текст] / Н. Л. Зыховская // Вестник Волжского университета им. Татищева. – 2012. – № 1 (9). – С. 6–13.
144. Зыховская, Н. Л. Ольфакторная агрессия в художественном тексте [Текст] / Н. Л. Зыховская // Речевая агрессия в современной культуре : сб. науч. тр. – Челябинск : ЧелГУ, 2005. – С. 196–203.

145. Зыховская, Н. Л. Ольфакторная поэтика: запахи в художественных текстах [Текст] / Н. Л. Зыховская. – Челябинск : Энциклопедия, 2011. – 152 с.
146. Зыховская, Н. Л. Основные отличия репрезентации запахов в поэтических и прозаических художественных текстах [Текст] / Н. Л. Зыховская // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – Вып. 63. – № 5 (259). – С. 60–63.
147. Зыховская, Н. Л. Феноменология запаха в художественном тексте [Текст] / Н. Л. Зыховская // Литературный текст XX века : коллективная монография. – Челябинск : Цицеро, 2009. – С. 114–149.
148. Зюскинд, П. Парфюмер: история одного убийцы : роман [Текст] / П. Зюскинд; пер. с нем. Э. В. Венгерова. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 391 с.
149. Игошина, Т. А. Духи: территория чувств [Текст] / Т. А. Игошина // Магия COSMO. – 2003. – № 9. – С. 38–41.
150. Ильюхина, Т. Ю. «Запах счастья» у Чехова: Опыт литературно-ольфакторного анализа [Текст] / Т. Ю. Ильюхина // Нева. – 2010. – № 1. – С. 204–207.
151. Ильюхина, Т. Ю. «Нос дан для насморков и обонянья» [Текст] / Т. Ю. Ильюхина // Вестник Новгородского государственного университета. – 2010. – № 57. – С. 44–47.
152. Ильюхина, Т. Ю. «Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон» [Текст] / Т. Ю. Ильюхина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Филология. Литературоведение. Журналистика. – 2005. – Вып. 2. – С. 3–16.
153. Ингарден, Р. Исследования по эстетике [Текст] / Р. Ингарден; пер. с пол. А. Ермилова и Б. Федорова. – Москва : Иностранная литература, 1962. – 572 с.
154. Иоффе, И. И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино [Текст] / И. И. Иоффе. – Ленинград, 1937.

155. История всемирной литературы : в 8 т. [Текст] / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – Москва : Наука, 1983–1994. – Т. 4. 1987. 687 с. (Литература XVII в.); Т. 5. 1988. 784 с. (Литература XVIII в.); Т. 6. 1989. 880 с. (Литература первой половины XIX в.); Т. 7. 1991. 832 с. (Литература второй половины XIX в.).
156. Кабакова, Г. И. Запах [Текст] / Г. И. Кабакова // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. – Москва : Институт славяноведения РАН, 1999. – Т. 2. – С. 266–269.
157. Кабакова, Г. И. Запах смерти [Текст] / Г. И. Кабакова // Славяноведение. – 2000. – № 6. – С. 21–25.
158. Кабакова, Г. И. Запахи в традиционной культуре [Текст] / Г. И. Кабакова // Живая старина. – 1997. – № 1. – С. 36–38.
159. Калинина, Н. В. Музыка в романе [Электронный ресурс] / Н. В. Калинина // Обломовская энциклопедия. – Режим доступа : http://www.goncharov.spb.ru/obl_enc. – Дата обращения : 16.09.2012.
160. Калинина, Н. В. Дантовы координаты романа «Обрыв» [Текст] / Н. В. Калинина // Русская литература. – 2012. – № 2. – С. 67–80.
161. Кант, И. О вкусе и обонянии [Текст] / И. Кант // Антропология с прагматической точки зрения. – Санкт-Петербург : Наука, 1999. – С. 184–187.
162. Карамзин, Н. М. Бедная Лиза [Электронный ресурс] / Н. М. Карамзин // Русская сентиментальная повесть / сост., общ. ред. и коммент. П. А. Орлова. – Москва : Издательство Московского университета, 1979. – 336 с. – Режим доступа : http://az.lib.ru/k/karamzin_n_m/text_0980.shtml. – Дата обращения : 16.09.2012.
163. Карамзин, Н. М. Евгений и Юлия [Электронный ресурс] / Н. М. Карамзин // Русская сентиментальная повесть / сост., общ. ред. и коммент. П. А. Орлова. – Москва : Издательство Московского университета, 1979. – Режим доступа : http://az.lib.ru/k/karamzin_n_m/text_0980.shtml. – Дата обращения : 16.09.2012.

164. Карамзин, Н. М. Наталья, боярская дочь [Текст] / Н. М. Карамзин // Избранные сочинения : в 2 т. Т. 1 / вступ. ст. П. Беркова, Г. Макогоненко. – Москва ; Ленинград : Художественная литература, 1964.
165. Карамзин, Н. М. Письма русского путешественника [Текст] / Н. М. Карамзин // Избранные сочинения : в 2 т. Т. 1 / вступ. ст. П. Беркова, Г. Макогоненко. – Москва ; Ленинград : Художественная литература, 1964.
166. Карасев, Л. В. Вещество литературы [Текст] / Л. В. Карасев. – Москва : Языки славянской культуры, 2001. – 400 с.
167. Карасев, Л. В. Запахи и звуки у Чехова: власть приема [Текст] / Л. В. Карасев // Новый мир. – 2013. – № 11. – С. 149–159.
168. Карасев, Л. В. Знаки «покинутого детства». «Постоянное» у А. Платонова [Текст] // Движение по склону. О сочинениях А. Платонова / Л. В. Карасев. – Москва : РГГУ, 2002. – С. 9–37.
169. Карасев, Л. В. Толстой и мир [Текст] / Л. В. Карасев // Вопросы философии. – 2001. – № 1.
170. Карасик, В. И. Антология концептов [Текст] / В. И. Карасик, И. А. Стернин и др.; под ред. В. И. Карасика. – Москва : Гнозис, 2007. – 512 с.
171. Караулов, Ю. Н. Общая и русская идеография [Текст] / Ю. Н. Караулов. – Москва : Наука, 1976. – 355 с.
172. Караулов, Ю. Н. Русский ассоциативный словарь как новый лингвистический источник и инструмент анализа языковой способности [Электронный ресурс] / Ю.Н. Караулов. – Режим доступа : <http://softacademy.lnpu.edu.ua>. – Дата обращения : 16.09.2012.
173. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность [Текст] / Ю. Н. Караулов. – 2-е изд. – Москва : Едиториал УРСС, 2002. – 264 с.
174. Карпов, И. П. Автор и природно-предметный мир [Текст] / И. П. Карпов // Проза Ивана Бунина : книга для студентов, преподавателей, аспирантов, учителей. – Москва : Флинта : Наука, 1999. – С. 200–226.
175. Карякин, Ю. Ф. Достоевский и канун XXI века [Текст] / Ю. Ф. Карякин. – Москва : Советский писатель, 1989.

176. Кастеллано, Ш. Синэстезия: язык чувств и время повествования в романе Андрея Белого «Петербург» [Текст] / Ш. Кастеллано // Андрей Белый. Публикации. Исследования. – Москва : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 211–219.
177. Кирсанова, Р. М. Аромат родного дома и запах счастья / Р. М. Кирсанова [Текст] // Ароматы и запахи в культуре : в 2 кн. Кн. 2. – Москва, 2003. – С. 270–279.
178. Клевенский, М. Григорович [Текст] / М. Клевенский // Литературная энциклопедия : в 11 т. Т. 3. – Москва : Издательство Коммунистической академии, 1930. – Стб. 1–3.
179. Климова, С. М. Агиографические элементы романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» [Текст] / С. М. Климова // Человек. – 2002. – № 6. – С. 157–165.
180. Климова, С. М. Эссенция и экзистенция любви: «Дух» и «Запах»: «Sophia» Вл. Соловьева и «Парфюмер» П. Зюскинда [Текст] / С. М. Климова // Человек. – 2002. – № 4. – С. 20–29.
181. Кожаринов, В. В. Русская парфюмерия: 19 – начало 20 века : альбом [Текст] / В. В. Кожаринов. – Москва : Советский спорт, 1998. – 159 с.
182. Кожурин, А. Я. «Глаз» Платона, «ухо» Хайдеггера и «нос» Розанова [Текст] / А. Я. Кожурин // Звучащая философия : сб. материалов конф. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 101–105.
183. Козлов, Ю. П. Ароматы управляют поведением [Текст] / Ю. П. Козлов // Экология и жизнь. – 1998. – № 2. – С. 29–31.
184. Козлова, А. В. Ольфакторные мотивы в романе Г. Флобера «Госпожа Бовари» [Текст] / А. В. Козлова // Ученые записки Казанского университета. Сер. Гуманитарные науки. – 2011. – Т. 153. – № 2. – С. 220–228.

185. Козубовская, Г. П. Мифопоэтика пейзажа Н. В. Гоголя [Текст] / Г. П. Козубовская // Мир науки, культуры, образования. – 2014. – № 3 (46). – С. 265–267.
186. Козубовская, Г. П. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети»: поэтика телесности [Текст] / Г. П. Козубовская // Вестник Алтайской государственной педагогической академии. – 2013. – № 14–15. – С. 65–77.
187. Козубовская, Г. П. Середина XIX века: миф и мифопоэтика : монография [Текст] / Г. П. Козубовская. – Барнаул : БГПУ, 2008. – 260 с.
188. Козубовская, Г. П. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети»: бестиарный мотив в «усадебном тексте» [Текст] / Г. П. Козубовская, Д. А. Самосенко // Вестник Алтайской государственной педагогической академии. – 2014. – № 21. – С. 21–29.
189. Козьякова, М. И. Эстетика повседневности. Материальная культура и быт Западной Европы XV – XIX вв. [Текст] / М. И. Козьякова. – Москва, 1996. – 176 с.
190. Колесов, И. Ю. Актуализация зрительного восприятия в языке: когнитивный аспект (на материале английского и русского языков) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук [Текст] / И. Ю. Колесов. – Барнаул, 2009.
191. Коломиец, Е. В. К проблеме терминологии в отечественной парфюмерии. Классификация запахов парфюма [Текст] / Е. В. Коломиец // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Русская филология. – 2009. – № 4. – С. 95–97.
192. Коломиец, Е. В. Названия с определяемым аромат (запах) в отечественной косметологии [Текст] / Е. В. Коломиец // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Русская филология. – 2010. – № 5. – С. 46–48.
193. Колупаева, А. А. Когнитивные и языковые механизмы формирования знаний о запахах [Текст] / А. А. Колупаева // Вестник Тамбовского университета. Сер. Гуманитарные науки. – 2008. – № 4. – С. 182–184.

194. Колупаева, А. А. Национальные особенности концепта запах в русском языке [Текст] / А. А. Колупаева // Вестник Тамбовского университета. Сер. Гуманитарные науки. – 2008. – № 7. – С. 86–89.
195. Колшанский, Г. В. Объективная картина мира в познании и языке [Текст] / Г. В. Колшанский. – Москва : Наука, 1990. – 104 с.
196. Корман, Б. О. Избранные труды. Теория литературы [Текст] / Б. О. Корман. – Ижевск : Институт компьютерных исследований, 2006. – 552 с.
197. Костина, Е. А. Эвфемизация физиологических процессов человека [Текст] / Е. А. Костина // Вестник Воронежского государственного университета. Сер. Филология. Журналистика. – 2012. – № 1. – С. 53–54.
198. Костяев, А. И. Ароматы и запахи в истории культуры. Знаки и символы [Текст] / А. И. Костяев. – Изд. 3. – Москва : Либроком, 2014. – 144 с.
199. Костяев, А. И. Основные аспекты проблемы «мир-запах-человек» в философии культуры [Текст] / А. И. Костяев // Обсерватория культуры. – 2010. – № 2. – С. 96–100.
200. Котенева, И. А. Сцена как способ репрезентации ольфакторных знаний [Текст] / И. А. Котенева // Филология и культура : материалы V Междунар. науч. конф., 19–21 окт. 2005. – Тамбов : Издательство ТГУ им. Г. Р. Державина, 2005. – С. 207–210.
201. Котенева, И. А. Категория запах и ее концептуальные основы (на материале французского языка) [Текст] / И. А. Котенева // Единство системного и функционального анализа языковых единиц : материалы междунар. науч. конф. – Белгород : Издательство БелГУ, 2006. – Вып. 9. – С. 128–133.
202. Котенева, И. А. Номинация запаха во французском языке : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / И. А. Котенева. – Белгород, 2006.
203. Котенева, И. А. Особенности признаковых номинаций, обозначающих запах во французском языке [Текст] / И. А. Котенева // Филология и культура : материалы VI Междунар. науч. конф., 17–19 окт. 2007. – Тамбов : Издательство ТГУ им. Г. Р. Державина, 2007. – С. 194–198.

204. Кошкина, Е. Е. Ароматы и запахи в новелле А. П. Чехова «Невеста» [Текст] / Е. Е. Кошкина // Культура и текст. – 2011. – № 12. – С. 435–439.
205. Кранихфельд, В. П. М. Е. Салтыков-Щедрин [Текст] / В. П. Кранихфельд // История русской литературы XIX века. Т. IV. – Москва, 1924.
206. Краюшкина, Т. В. Мотив запаха тела героя в русской народной волшебной сказке [Текст] / Т. В. Краюшкина // Интерпретация текста: лингвист., литературоведч. и методич. аспекты : материалы I Междунар. науч. конф. (Чита, 29–30 окт. 2007 г.). – Чита, 2007. – С. 248–251.
207. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык [Текст] / Г. Е. Крейдлин. – Москва : Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
208. Крейдлин, Г. Е. Осязание и зрение как сенсорные модальности [Текст] / Г. Е. Крейдлин // Логический анализ языка. Языки динамического мира. – Дубна : Международный университет природы, общества и человека «Дубна», 1999. – С. 330–349.
209. Круткин, В. А. Онтология человеческой телесности [Текст] / В. А. Круткин. – Ижевск, 1993. – 169 с.
210. Крылов, И. А. Каиб [Текст] // Сочинения : в 2 т. // И. А. Крылов; под наблюдением Н. Л. Степанова. – Москва : Правда, 1969. – (Библиотека «Огонек»).
211. Крылов, И. А. Полное собрание сочинений [Текст] / И. А. Крылов. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1945. – Т. 1. Проза. – С. 309.
212. Крюкова, Л. Б. Лингвистическое моделирование ситуации восприятия в поэтическом тексте (на материале поэзии «серебряного века») [Текст] / Л. Б. Крюкова // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – № 300. – С. 13–16.

213. Кубрякова, Е. С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира [Текст] / Е. С. Кубрякова // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – Москва : Наука, 1988.
214. Кузнецов, К. О художественном синэстетизме в историко-музыкальном аспекте [Текст] / К. Кузнецов. – Москва, 1928.
215. Куликова, Н. А. Одорический код в художественном тексте: лингвоэвокационное исследование (на материале художественной прозы А. П. Чехова) : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Н. А. Куликова. – Барнаул, 2010. – 17 с.
216. Куликова, Н. А. Эвокация обонятельных образов в художественном тексте (на примере рассказов А. П. Чехова) [Текст] / Н. А. Куликова // Филология и человек. – 2009. – № 4. – С. 127–133.
217. Купина, Н. А. Филологический анализ художественного текста [Текст] / Н. А. Купина, Н. А. Николина. – Москва, 2011. – 204 с.
218. Курило, Ю. И. Идеино-художественная функция запаха в поэтике рассказов З. Гиппиус («Яблони цветут», «Мисс Май» и другие) [Текст] / Ю. И. Курило // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2010. – Т. 10. – № 4. – С. 70–73.
219. Кушлина, О. Б. От слова к запаху: русская литература, прочитанная носом [Текст] / О. Б. Кушлина // НЛЮ. – 2000. – № 43. – С. 102–109.
220. Кушлина, О. Б. Страстоцвет, или Петербургские подоконники [Текст] / О. Б. Кушлина. – Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, – 2001. – 336 с.
221. Лабунская, В. А. Гендерная идентичность и гендерная интерпретация парфюмерных запахов [Текст] / В. А. Лабунская, О. В. Герасимова // Мир психологии. – 2004. – № 2. – С. 175–184.
222. Лабунская, В. А. Невербальное поведение (социально-перцептивный подход) [Текст] / В. А. Лабунская. – Ростов : Издательство Ростовского университета, 1986. – 246 с.

223. Лаенко, Л. В. Перцептивный признак как объект номинации [Текст] / Л. В. Лаенко // Вестник Воронежского гос. ун-та. Сер. Филология. Журналистика. – 2004. – № 2. – С. 71–77.
224. Лаенко, Л. В. Перцептивный признак как объект номинации : автореф. дис. ... д-ра филол. наук [Текст] / Л. В. Лаенко. – Воронеж, 2005.
225. Лажечников, И. И. Басурман [Текст] / И. И. Лажечников. – Москва : Художественная литература, 1989. – 368 с.
226. Лажечников, И. И. Сочинения : в 2 т. [Текст] / И. И. Лажечников. – Москва : Художественная литература, 1987. – Т. 1. – 733 с.; Т. 2 – 542 с.
227. Лакофф, Дж. Мышление в зеркале классификаторов [Текст] / Дж. Лакофф // Новое в зарубежной лингвистике. Когнитивные аспекты языка. – Москва : Прогресс, 1988. – Вып. 23. – С. 12–15.
228. Лапин, В. В. Петербург: Запахи и звуки [Текст] / В. В. Лапин. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : ЛапинЪ, 2009. – 285 с.
229. Лапшина, М. Н. Запахи в языке [Текст] / М. Н. Лапшина // Studio. – 2004. – № 1. – С. 41–45.
230. Ларин, Б. А. Эстетика слова и язык писателя [Текст] / Б. А. Ларин. – Ленинград : Художественная литература, 1974. – 285 с.
231. Левина, В. Н. Семантика ключевых компонентов пейзажной единицы текста (на материале ассоциативного эксперимента) [Текст] / В. Н. Левина // Социально-экономические явления и процессы. – 2011. – № 3–4. – С. 424–427.
232. Левинсон, А. Повсюду чем-то пахнет [Текст] / А. Левинсон // Ароматы и запахи в культуре : в 2 кн. Кн. 2. – Москва, 2003. – С. 7–39.
233. Леви-Строс, К. Путь масок [Текст] / К. Леви-Строс; пер с фр., сост., вступ. ст. и примеч. А. Б. Островского. – Москва : Республика, 2001. – 399 с.
234. Лейдерман, Н. Л. Теория жанра [Текст] / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.

235. Лермонтов, М. Ю. Полное собрание сочинений : в 5 т. [Текст] / М. Ю. Лермонтов; ред. текста, коммент. и предисл. Б. М. Эйхенбаума; подгот. текстов Б. М. Эйхенбаума и К. И. Халабаева. – Москва ; Ленинград : Academia, 1935–1937. – Т.5.
236. Лесков, Н. С. Собрание сочинений : в 11 т. [Текст] / Н. С. Лесков. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1956–1958.
237. Лесков, Н. С. Собрание сочинений : в 12 т. [Текст] / Н. С. Лесков. – Москва : Правда, 1989.
238. Лесовиченко, А. М. Вопросы христианской одорологии [Электронный ресурс] / А. М. Лесовиченко, С. Ликан. – Новосибирск : НГОНБ, 2003. – 20 с. – Режим доступа : <http://www.spasi.ru/biblt/likanl.htm>. – Дата обращения : 16.09.2012.
239. Линдстром, М. Чувство бренда. Воздействие на пять органов чувств для создания выдающихся брендов [Текст] / М. Линдстром. – Москва : Эксмо, 2006. – 271 с.
240. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / ред. и сост. А. Н. Николюкин. – Москва : Интелвак, 2003. – 1600 с.
241. Лихачев, Д. С. Внутренний мир художественного произведения [Текст] / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
242. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы [Текст] // Избранные работы : в 3 т. / Д. С. Лихачев. – Ленинград : Художественная литература, 1987. – Т. 1. – С. 261–563.
243. Лихачев, Д. С. Человек в литературе Древней Руси : монография [Текст] // Избранные работы : в 3 т. / Д. С. Лихачев. – Ленинград : Художественная литература, 1987. – Т. 3. – С. 3–164.
244. Лихонин, А. С. Вы и ваши духи [Текст] / А. С. Лихонин. – Н. Новгород : Времена, 1999. – 220 с.
245. Лицо и стиль : сб. науч. ст., посвящ. юбилею проф. В. В. Эйдиновой [Текст] / отв. ред.: Л. П. Быков, В. А. Гудов. – Екатеринбург, 2009. – 298 с.

246. Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура [Текст] / А. Ф. Лосев. – Москва : Политиздат, 1991. – 525 с.
247. Лотман, Ю. М. Динамическая модель семиотической системы [Текст] / Ю. М. Лотман // Избранные статьи : в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн : Александра, 1992. – С. 90–102.
248. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман. – Москва : Искусство, 1970. – 384 с.
249. Лотман, Ю. М. Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина [Текст] / Ю. М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь : кн. для учителя. – Москва : Просвещение, 1988. – С. 124–158.
250. Ляпина, Л. Е. Петербург в поэзии XIX – начала XX в.: ольфакторный аспект [Текст] / Л. Е. Ляпина // Печать и слово Санкт-Петербурга : сб. науч. тр : в 2 ч. – Санкт-Петербург, 2015. – С. 55–63.
251. Магжан, С. Виды парадействий в языке и исследование невербальных элементов в языкознании [Текст] / С. Магжан // Успехи современного естествознания. – 2012. – № 2. – С. 102–106.
252. Макаручук, Н. Е. Обоняние и поведение [Текст] / Н. Е. Макаручук, А. В. Калуев. – Киев : КСФ, 2000.
253. Мамцева, В. В. К вопросу о вербализации концепта «запах» в художественной литературе [Текст] / В. В. Мамцева // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева. – 2015. – № 2 (86). – С. 101–106.
254. Манкевич, И. А. «Русский дух» : репрезентация повседневности в ольфакторных текстах русской культуры [Текст] / И. А. Манкевич. – СПб. : Алетейя, 2013. – 104 с.
255. Манкевич, И. А. А. П. Чехов: ольфакторные сюжеты «для небольшого рассказа» [Текст] / И. А. Манкевич // Человек. – 2010. – № 6. – С. 146–163.

256. Манкевич, И. А. Ароматы и запахи в жизни А. С. Пушкина [Текст] / И. А. Манкевич // Человек. – 2009. – № 6. – С. 137–149.
257. Манкевич, И. А. «В воздухе пахло»: ольфакторные тексты в сочинениях А. П. Чехова [Текст] / И. А. Манкевич // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Сер. 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2011. – № 3. – С. 59–62.
258. Манкевич, И. А. Поэтика обыкновенного: опыт культурологической интерпретации : монография [Текст] / И. А. Манкевич. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2011. – 712 с.
259. Манн, Ю. В. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы) [Текст] / Ю. В. Манн. – Москва : Искусство, 1969. – 304 с.
260. Маранда, П. Метаморфные метафоры [Текст] / П. Маранда // От мифа к литературе : сб. в честь семидесятилетия Елеазара Моисеевича Мелетинского. – Москва : Российский университет, 1993. – С. 81–90.
261. Мартынова, Е. М. Аномалии тактильной коммуникации [Текст] / Е. М. Мартынова // Вестник Центра международного образования Московского государственного университета. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. – 2012. – № 2. – С. 75–79.
262. Матвеева, Т. М. Перцептивная категория вкуса и лингвистические средства ее реализации : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Т. М. Матвеева. – Челябинск, 2005.
263. Мах, Э. Анализ ощущений и отношение физического к психическому [Текст] / Э. Мах; пер. с нем. Г. Котляра. – Москва : Территория будущего, 2005. – 304 с.
264. Махлина, С. Т. Семиотика культуры повседневности [Текст] / С. Т. Махлина. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2009. – 232 с.
265. Медяков, А. С. Запах России [Текст] / А. С. Медяков // Диалог со временем. – 2012. – № 40. – С. 118–133.

266. Меерсон, О. Персонализм как поэтика: Литературный мир глазами его обитателей [Текст] / О. Меерсон. – Санкт-Петербург : Пушкинский Дом, 2009. – 432 с.
267. Мелетинский, Е. М. Избранные статьи. Воспоминания [Текст] / Е. М. Мелетинский; отв. ред. Е. С. Ноник. – Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 1998. – 576 с.
268. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия [Текст] / М. Мерло-Понти; пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – Санкт-Петербург : Ювента : Наука, 1999. – 608 с.
269. Мечковская, Н. Б. Язык и религия [Текст] / Н. Б. Мечковская. – Москва : ФАИР, 1998.
270. Миллер-Будницкая, Р. З. Символика цвета и синэстетизм в поэзии на основе лирики А. Блока [Текст] / Р. З. Миллер-Будницкая // Известия Крымского пединститута. – Симферополь, 1930. – Т. 3. – С. 133–198.
271. Минор, А. В. Обоняние [Текст] / А. В. Минор, И. Я. Калиновская // Большая медицинская энциклопедия. – Москва : Советская энциклопедия, 1978. – Т. 17. – С. 132–135.
272. Миргородская, С. Ароматерапия: мир запахов – запахи мира [Текст] / С. Миргородская. – Москва : Навеус, 1995. – 127 с.
273. Мирошниченко, Н. А. Вопросы синестезии в теории Андрея Белого [Текст] / Н. А. Мирошниченко // Современный Лаокоон: Эстетические проблемы синестезии. – Москва : МГУ, 1992. – С. 30–32.
274. Михайлов, А. В. Методы и стили литературы [Текст] / А. В. Михайлов. – Москва : ИМЛИ РАН им. А. М. Горького, 2008. – 176 с.
275. Михайлова, А. А. Тайна «тлетворного духа» в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» [Текст] / А. А. Михайлова // Вестник ТГТУ. – 2011. – Т. 17. – № 1. – С. 256–261.
276. Михеев, М. Ю. В мир Платонова через его язык. Предположения, факты, истолкования, загадки [Электронный ресурс] / М. Ю. Михеев. –

Москва : МГУ, 2002. – 407 с. – Режим доступа : <http://lib.ru/platonow/miheevplatonow.txt>. – Дата обращения : 16.09.2009.

277. Мних, Р. Запах как дискурс в поэзии Анны Ахматовой [Текст] / Р. Мних // Новая русистика. – 2008. – № 2. – С. 11–19.

278. Молодкина, Ю. Н. Синестетические номинации запаха в лингвистике большого корпуса (на материале американских художественных текстов) [Текст] / Ю. Н. Молодкина // Теория языка и межкультурная коммуникация. – 2009. – № 6. – С. 52–56.

279. Молодкина, Ю. Н. Синестетические номинации запаха с компонентом *fragrance* в лингвистике большого корпуса [Текст] / Ю. Н. Молодкина // Теория языка и межкультурная коммуникация. – 2011. – № 1. – С. 44–50.

280. Моносова, А. Ж. Изучение эмоциональной сферы методом оценки запахов [Текст] / А. Ж. Моносова, Е. Д. Хомская // Вопросы психологии. – 1993. – № 2. – С. 26–34.

281. Морские были [Текст] / сост., предисл. и примеч. Л. Асанова. – Москва : Правда, 1990.

282. Мошкин, М. П. Психосоциальные и физиологические факторы субъективной оценки запаховой привлекательности [Текст] / М. П. Мошкин, Е. А. Литвинова, А. В. Бедарева, М. С. Бедарев, Н. А. Литвинова, Л. А. Герлинская // Вестник Новосибирского государственного университета. Сер. Психология. – 2009. – Т. 3. – № 1. – С. 60–74.

283. Мошкин, М. П. Запах, который не лжет [Текст] / М. П. Мошкин, Л. А. Герлинская, Р. Нагатоми // Российская наука: мечта светла : сб. науч.-попул. ст. – Москва, 2006.

284. Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства [Текст] / Я. Мукаржовский; пер. с чеш., сост. и коммент. Ю. М. Лотмана и О. М. Малевича. – Москва : Искусство, 1994. – 606 с.

285. Муравьёва, Н. М. «Могущественный мир слитных запахов» романа М. Шолохова «Поднятая целина» [Текст] / Н. М. Муравьёва // Вестник

Тамбовского университета. Сер. Гуманитарные науки. – 2000. – Вып. 3. – С. 88–92.

286. Набоков, В. Николай Гоголь [Текст] / В. Набоков // Лекции по русской литературе. Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев / пер. с англ., предисл. И. Толстого. – Москва : Независимая газета, 1999. – 435 с.

287. Назарьян, Р. Г. Одоризм как элемент художественной целостности эпического произведения [Текст] / Р. Г. Назарьян // Целостность художественного произведения и проблемы анализа в школьном и вузовском изучении литературы : тез. докл. респ. науч. конф. (12–14 окт.). – Донецк, 1977. – С. 126–127.

288. Нарезный, В. Т. Избранное [Текст] / В. Т. Нарезный. – Москва : Советская Россия, 1983. – С. 87.

289. Нарезный, В. Т. Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова [Текст] // Сочинения : в 2 т. Т. 1 / В. Т. Нарезный – Москва : Художественная литература, 1983. – 622 с.

290. Николина, Н. А. Мир запахов в художественной прозе А. П. Чехова [Текст] / Н. А. Николина // Русский язык в школе. – 2004. – № 3. – С. 68–74.

291. Николина, Н. А. Способы обозначения запахов в современном русском языке [Текст] / Н. А. Николина // Русский язык в школе. – 1998. – № 1. – С. 77–84.

292. Никольская, Н. Как классифицируют неклассифицируемое [Текст] / Ароматы и запахи в культуре : в 2 кн. Кн. 2. – Москва, 2003. – С. 498–507.

293. Николюкин, А. Н. Обоняние [Текст] / А. Н. Николюкин // Розановская энциклопедия / сост. и гл. ред. А. Н. Николюкин. – Москва : Российская политическая энциклопедия, 2008. – С. 1763–1764.

294. Новая философская энциклопедия : в 4 т. Т. 3 [Текст] / гл. ред. В. С. Степин. – Москва : Мысль, 2001. – 692 с.

295. Новожилов, В. А. В мире запахов [Текст] / В. А. Новожилов. – Москва, 1988. – 47 с.

296. Новый объяснительный словарь синонимов русского языка [Текст] / под общ. рук. акад. Ю. Д. Апресяна. – Москва ; Вена : Языки славянской культуры, 2004. – 1488 с.

297. Овчинникова, Л. О. Сенсорная лексика как средство выражения ценностной картины мира Ю. Н. Куранова : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Л. О. Овчинникова. – Калининград, 2010. – 22 с.

298. Одинцова, М. В. Лексические средства номинации запаха в произведениях И. А. Бунина [Текст] / М. В. Одинцова // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Русская филология. – 2008. – № 1. – С. 56–60.

299. Одинцова, М. В. Художественно-стилевая роль слов лексико-семантического поля «запах» в произведениях И. А. Бунина (аспекты номинации и предикации) : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / М. В. Одинцова. – Москва, 2008. – 27 с.

300. Одоевский, В. Ф. Повести и рассказы : в 2 т. Т. 1 [Текст] / В. Ф. Одоевский. – Москва, 1975.

301. Описание Каспійскаго моря и чиненных на ономъ Россійскихъ завоеваній, яко часть исторіи Государя Императора Петра Великаго, трудами Тайнаго Совѣтника, Губернатора Сибири и Ордена святаго Александра Кавалера Федора Ивановича Соймонова, выбранное изъ журнала Его Превосходительства, въ бытность его службы морскимъ Офицеромъ, и съ внесенными, гдѣ потребно было, дополненіями Академіи Наукъ Конференцъ-Секретаря, Профессора Исторіи и Исторіографіи, Г. Ф. Миллера. Въ Санктпетербургѣ при Императорской Академіи Наукъ 1763 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://az.lib.ru/s/sojmonow_f_i/text_0030oldorfo.shtml. – Дата обращения : 16.09.2012.

302. Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе [Текст] / Ю. Б. Орлицкий. – Москва : РГГУ, 2002. – 688 с.
303. Орлова, Е. «Меж контуром и запахом цветка» (Из истории методологических исканий 1910-х годов) [Текст] / Е. Орлова // Вопросы литературы. – 2002. – № 4. – С. 136–169.
304. Ортега-и-Гассет, Х. Запах культуры [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет. – Москва : Алгоритм : Эксмо, 2006. – 408 с.
305. Павленис, Р. Й. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка [Текст] / Р. Й. Павленис. – Москва : Мысль, 1983. – 286 с.
306. Павленко, Е. В. Аромамаркетинг [Текст] / Е. В. Павленко // Сервис в России и за рубежом. – 2007. – № 3. – С. 103–106.
307. Павлов, Н. Ф. Сочинения [Текст] / Н. Ф. Павлов; сост., авт. послесл. и примеч. Л. М. Крупчанова. – Москва : Советская Россия, 1985.
308. Павлова, Н. С. Запах города: ольфакторный портрет Екатеринбурга (по данным екатеринбургского интернет-портала E1.ru) [Текст] / Н. С. Павлова // Современный город: социальность, культуры, жизнь людей : материалы XVII Междунар. науч.-практ. конф. / ред. кол.: Л. А. Закс, А. П. Семитко, С. А. Мицек, Е. Б. Перелыгина и др. – Екатеринбург, 2014. – С. 518–522.
309. Павлова, Н. С. Конкретная лексика с семантическим компонентом «запах» (на материале толкового словаря немецкого языка DUDEN) [Текст] / Н. С. Павлова // Вестник Уральского государственного университета. – 2004. – № 33. – С. 33–45.
310. Павлова, Н. С. Лексика с семой «запах» в языке, речи и тексте : дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Н. С. Павлова. – Екатеринбург, 2006. – 228 с.
311. Павлович, Н. В. Словарь поэтических образов: на материале русской художественной литературы XVIII – XX вв. : в 2 т. [Текст] / Н. В. Павлович. – 2-е изд. – Москва : URSS, 2009. – Т. 1. – 848 с.; Т. 2. – 896 с.

312. Панченко, А. М. О цвете в древней литературе восточных и южных славян [Текст] / А. М. Панченко // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР; Институт русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д. С. Лихачев. – Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1968. – Т. 23: Литературные связи древних славян. – С. 3–15.
313. Папченко, Е. В. Роль ольфакторной информации в криминалистике [Текст] / Е. В. Папченко // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2009. – № 1. – С. 101–104.
314. Папченко, Е. В. Социопсихические и культурные функции запаха в жизнедеятельности человека: дис. ... канд. филос. наук [Текст] / Е. В. Папченко. – Ростов-на-Дону, 2003.
315. Папченко, Е. В. Чувственность и современная культура: аспекты взаимосвязи [Текст] / Е. В. Папченко // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2011. – № 3. – С. 20–24.
316. Перльмуттер, Л. Б. Язык прозы М. Ю. Лермонтова [Текст] / Л. Б. Перльмуттер // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы. – Москва: ОГИЗ, 1941. – Сб. первый. – С. 310–355.
317. Петровская, Е. В. Зрение и видение в «Войне и мире» [Текст] / Е. В. Петровская // Яснополянский сборник. – 2006. – С. 30–57.
318. Платек, Я. М. «Музыка в нервах»: Проза И. А. Гончарова [Текст] // Под сенью дружных муз / Я. М. Платек. – Москва, 1987.
319. Плужников, М. С. Среди запахов и звуков [Текст] / М. С. Плужников, С. В. Рязанцев. – Москва: Молодая гвардия, 1991. – 270 с.
320. Плющева, Л. В. Методический аппарат маркетинговых коммуникаций в местах продаж: обонятельный мерчандайзинг: автореф. дис. ... канд. экон. наук [Текст] / Л. В. Плющева. – Москва, 2008.
321. Подорога, В. А. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию (материалы лекционных курсов 1992–1994 годов) [Текст] / В. А. Подорога. – Москва: AdMarginem, 1995. – 341 с.

322. Полевой, Н. А. Клятва при Гробе Господнем : исторический роман. [Текст] / Н. А. Полевой. – Москва : Кронос, 1994. – 414 с.
323. Полевой, Н. А. Избранная историческая проза [Текст] / Н. А. Полевой; сост., вступ. ст. и коммент. А. С. Курилова. – Москва : Правда, 1990.
324. Полевой, Н. А. Мешок с золотом [Текст] // Повести, рассказы, очерки / Н. А. Полевой; сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Д. Сергеева. – Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1991. – 624 с.
325. Половинкина, О. «Родственность Гюисмансу». Джон Донн и «конец века» [Текст] / О. Половинкина // Вопросы литературы. – 2008. – № 3. – С. 188–212.
326. Полякова, С. В. «Нос» Гоголя и ринологические фантазии Андрея Белого [Текст] / С. В. Полякова // Блоковский сборник. Вып. XI. – Тарту, 1990. – С. 82–89. – (Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 917).
327. Потебня, А. А. Эстетика и поэтика [Текст] / А. А. Потебня. – Москва : Искусство, 1976. – 614 с.
328. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза [Текст]. – Москва : ИМЛИ РАН, 2009. – 832 с.
329. Предтеченская, Е. А. Цвет, звук, запах (по материалам современной прозы) [Текст] / Е. А. Предтеченская // Мир русского слова. – 2008. – № 1. – С. 74–77.
330. Прозоров, В. В. «Суд истории» в идейно-художественной трактовке М. Е. Салтыкова-Щедрина [Текст] / В. В. Прозоров // Классическое наследие и современность. – Ленинград : Наука, 1981.
331. Прокопович, Ф. Избранные труды [Текст] / Феофан Прокопович. – Москва : Российская политическая энциклопедия, 2010. – 624 с.
332. Пропп, В. Я. Природа комического у Гоголя [Текст] / В. Я. Пропп // Русская литература. – 1988. – № 1. – С. 26–49.

333. Проскурин, О. А. Чем пахнут червонцы? Об одном темном месте в «Скупом Рыцаре», или Интертекстуальность и текстология [Текст] / О. А. Проскурин // Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. – Москва : Новое литературное обозрение, 1999. – С. 348–375.
334. Прохоров, А. Запах, форма, вкус и цвет через Интернет [Текст] / А. Прохоров // Компьютер Пресс. – 2001. – № 3.
335. Прохоров, А. Компьютеры обретают запах [Текст] / А. Прохоров // Компьютер Пресс. – 2000. – № 3.
336. Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе (1697–1699) [Текст] / изд. подгот. Л. Ольшанской, С. Травниковым. – Москва : Наука, 1992. – (Сер. Литературные памятники).
337. Пухначев, Ю. В. Число и мысль (четыре измерения искусства) [Текст] / Ю. В. Пухначев. – Москва : Знание, 1981. – 176 с.
338. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений : в 16 т. [Текст] / А. С. Пушкин. – Москва ; Ленинград : Издательство АН СССР, 1937–1959. – Т. 8. Кн. 1. Романы и повести. Путешествия, 1948. – С. 277–384.
339. Радищев, А. Н. О человеке, его смертности и бессмертии [Текст] // Полное собрание сочинений / А. Н. Радищев. – Москва ; Ленинград, 1941. – Т. II.
340. Радищев, А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву [Текст] / А. Н. Радищев. – Москва : Художественная литература, 1984. – 264 с.
341. Разуваев, М. В. «Осязание как модель вкуса» [Текст] / М. В. Разуваев // Социальная власть языка. – Воронеж, 2001. – С. 76–81.
342. Райт, Р.-Х. Наука о запахах [Текст] / Р.-Х. Райт; пер. с англ. Л. Г. Булавина, Т. А. Никольской. – Москва : Мир, 1966. – 224 с.
343. Рассказова, Л. В. Духовный микрокосм русской дворянской усадьбы и его влияние на личность А. Н. Радищева [Текст] / Л. В. Рассказова // XVIII век : сб. 22. – Санкт-Петербург : Наука, 2002. – С. 288–295.
344. Ревзина, О. Г. Память и язык [Текст] / О. Г. Ревзина // Критика и семиотика. – Новосибирск : НГУ, 2006. – Вып. 10. – С. 10–24.

345. Риндисбахер, Х. О том, как пах Советский Союз, и кто принимал соответствующие решения [Электронный ресурс] / Х. Риндисбахер // Ароматы Советского Союза. – Режим доступа : www.golos-ameriki.ru/content/article/191990.html. – Дата обращения : 23.05.2013.

346. Риндисбахер, Х. От запаха к слову [Текст] / Х. Риндисбахер // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 43. – С. 88–100.

347. 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 окт. 2008 г.) «Русская литература в контексте мировой культуры. Место и роль русской литературы в мировом образовательном пространстве»: в 2 т. – Санкт-Петербург : МИРС, 2008. – Т. II. Ч.1. – С. 232–240.

348. Рогачева, Н. А. Мифологема запаха в поэзии Владимира Нарбута [Текст] / Н. А. Рогачева // Вестник Тюменского государственного университета. – 2011. – № 1. – С. 40–46.

349. 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 февр. 2008 г., Тюмень): в 2 ч. – Тюмень : Манр и К, 2008. – С. 237–241.

350. 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.

351. 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.

352. Рогачева, Н. А. Ольфакторное пространство поэзии Н. А. Некрасова [Текст] / Н. А. Рогачева // Известия Уральского государственного университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. – 2010. – № 3 (78). – С. 220–227.
353. Рогачева, Н. А. Ольфакторное пространство русской поэзии конца XIX – начала XX в.: проблемы поэтики [Текст] / Н. А. Рогачева. – Тюмень : Издательство Тюменского государственного университета, 2010. – 404 с.
354. Рогачева, Н. А. Поэтика запаха в лирике К. Бальмонта [Текст] / Н. А. Рогачева // Кормановские чтения. – Ижевск: Удмуртский госуниверситет, 2006. – Вып. VI. – С. 342–351.
355. 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.
356. Рогачева, Н. А. Русская лирика рубежа XIX – XX веков: поэтика запаха : автореф. дис. ... д-ра филол. наук [Текст] / Н. А. Рогачева. – Екатеринбург, 2011. – 52 с.
357. Рузин, И. Г. Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке [Текст] / И. Г. Рузин // Вопросы языкознания. – 1994. – № 6. – С. 79–100.
358. Русская историческая повесть [Текст]. – Москва : Художественная литература, 1988. – Т. 1.
359. Русская литература XIX – начала XX века : библиографический указатель [Текст] / отв. ред. Е. В. Глухова. – Москва : ИМЛИ РАН, 2010. – Т. 1. – 950 с.
360. Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика : сб. ст. [Текст] / под ред. К. Богданова, Ю. Мурашова, Р. Николози. – Москва : Новое издательство, 2006. – 304 с.
361. Русская сентиментальная повесть [Текст] / сост., общ. ред. и коммент. П. А. Орлова. – Москва : Издательство Московского университета, 1979.

362. Рыхлевская, Е. И. Имидж: ольфакторная модальность в межличностной перцепции [Электронный ресурс] / Е. И. Рыхлевская. – Режим доступа : <http://www.psychology.ru/lomonosov/tesises/years.htm>. – Дата обращения : 16.09.2012.

363. Рязанцев, С. В. Тайна запахов и звуков [Текст] / С. В. Рязанцев. – Москва : РОСАД, 1997. – 544 с.

364. Салтыков-Щедрин, М. Е. Собрание сочинений : в 20 т. [Текст] / М. Е. Салтыков-Щедрин. – Москва : Художественная литература, 1965–1977.

365. Сальникова, В. В. Лексика запахов и звуков в автобиографической повести В. Астафьева «Последний поклон»: лингвокультурологический аспект [Текст] / В. В. Сальникова // Мир науки, культуры, образования. – 2014. – № 6. – С. 380–382.

366. Сальникова, В. В. Отражение сферы запахов в языковой картине мира ребенка (на материале произведений С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» и А. Н. Толстого «Детство Никиты») [Текст] / В. В. Сальникова // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 3.

367. Сахно, И. М. Синестезийный эксперимент в русском авангарде 1910–1920-х годов [Текст] / И. М. Сахно // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2008. – № 1. – С. 76–89.

368. Свинцицкая, Е. В. Реализация художественно-эстетического потенциала лексики восприятия в романах М. А. Булгакова : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Е. В. Свинцицкая. – Самара, 2004. – 18 с.

369. Свинцицкая, Е. В. Художественно-эстетическая роль лексики со значением запаха в романах М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Белая гвардия» [Текст] / Е. В. Свинцицкая // Лингвистические и эстетические аспекты анализа текста и речи : сб. ст. Всерос. науч. конф. – Соликамск, 2004. – Т. 3. – С. 220–223.

370. Свительский, В. А. Художественный мир Достоевского [Текст] / В. А. Свительский // Достоевский: Эстетика и поэтика : словарь-справочник / сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев. – Челябинск : Металл, 1997. – С. 237.

371. Селеменова, О. А. Структурная схема «где пахнет чем» как способ языковой объективации концепта «состояние природы и окружающей среды» [Текст] / О. А. Селеменова // *Филологос*. – 2008. – Т. 1–2. – № 4. – С. 55–65.
372. Сидельников, В. П. Лексика со значением «запах» в русском языке (к проблеме языковых сущностей лексических микросистем) : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / В. П. Сидельников. – Харьков, 1983.
373. Синеок, А. Носология Франца Кафки [Электронный ресурс] / А. Синеок. – Режим доступа : <http://kafka.ru/kritika/read/nosologiya>. – Дата обращения : 16.09.2012.
374. Словарь синонимов русского языка [Текст] / ИРЛИ РАН; под ред. А. П. Евгеньевой. – Москва, 2001.
375. Смелова, М. В. Символика ароматов в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» [Текст] / М. В. Смелова // *Мир романтизма : материалы междунар. науч. конф.* – Тверь, 2002. – Вып. 7 (31). – С. 215–219.
376. Смирнов, И. П. Смысл как таковой [Текст] / И. П. Смирнов. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2001. – 352 с.
377. Созина, Е. К. Динамика художественного сознания в русской прозе 1830–1850-х годов и стратегия письма классического реализма : дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Е. К. Созина. – Екатеринбург, 2001. – 515 с.
378. Соколов, В. Е. Язык запахов [Текст] / В. Е. Соколов, Е. В. Котенкова. – Москва : Знание, 1985. – 64 с.
379. Сотникова, Е. А. Литературные бренды в названиях парфюмерии и парфюмерные названия в литературе [Текст] / Е. А. Сотникова // *Филологос*. – 2007. – Т. 1–2. – № 3. – С. 97–102.
380. Сотникова, И. В. Пахнет чем-то старинным... (о повести П. С. Романова «Детство») [Текст] / И. В. Сотникова // *Русская речь*. – 2009. – № 5. – С. 42–43.
381. Спирина, Н. С. Особенности единиц семантического поля «запах» в рассказах А. П. Чехова [Текст] / Н. С. Спирина, И. В. Крисанова // *Диалог культур – диалог о мире и во имя мира*. – 2014. – № 2. – С. 172–179.

382. Старовойтов, В. И. Запах и ольфакторные следы человека [Текст] / В. И. Старовойтов, Т. Н. Шамонова. – Москва : ЛексЭст, 2003.

383. Старостина, Ю. А. Концепты «запах» и «красота» в романе П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» [Текст] / Ю. А. Старостина // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер. Филологические науки. – 2009. – № 7 (41). – С. 164–169.

384. Старостина, Ю. А. Метафора как средство языковой реализации концепта «запах» (на материале романа Патрика Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы») : дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Ю. А. Старостина. – Волгоград, 2010.

385. Степанов, Н. Л. Прозаики двадцатых – тридцатых годов [XIX века] [Текст] / Н. Л. Степанов // История русской литературы : в 10 т. / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Москва ; Ленинград : Издательство АН СССР, 1941–1956. – Т. VI: Литература 1820–1830-х годов, 1953. – С. 501–562.

386. Степанян, Т. Р. Синестетические метафоры русского языка: прилагательные чувственного восприятия : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Т. Р. Степанян. – Москва, 1987.

387. Стикс, В. В царстве запахов [Текст] / В. Стикс, У. Вайгершторфер. – Москва : Навеус, 2003. – 144 с.

388. Строев, А. Чем пахнет чужая земля [Текст] / А. Строев // Ароматы и запахи в культуре : в 2 кн. Кн. 2. – Москва, 2003. – С. 75–100.

389. Сумароков А. П. Полное собраніе всѣхъ сочиненій, въ стихахъ и прозѣ, покойнаго Дѣйствительнаго Статскаго Совѣтника, Ордена Св. Анны Кавалера и Лейпцигскаго Ученаго Собранія Члена, Александра Петровича Сумарокова. Собраны и изданы въ удовольствіе Любителей Россійской Учености Николаемъ Новиковымъ Членомъ Вольнаго Россійскаго Собранія при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ. Въ Москвѣ, въ Университетской Типографіи у Н. Новикова, 1787 года [Электронный ресурс]. – Изданіе второе. Ч. X. – Режим доступа :

http://az.lib.ru/s/sumarokow_a_p/text_0390oldorfo.shtml. – Дата обращения : 16.09.2012.

390. Сумароков, А. П. О правописании [Электронный ресурс] / А. П. Сумароков // Полное собрание сочинений. – Режим доступа : http://az.lib.ru/s/sumarokow_a_p/text_0280oldorfo.shtml. – Дата обращения : 16.09.2012.

391. Сумароков, А. П. О российском духовном красноречии [Электронный ресурс] / А. П. Сумароков // Полное собрание всѣхъ сочинений, въ стихахъ и прозѣ, покойнаго Дѣйствительнаго Статскаго Совѣтника, Ордена Св. Анны Кавалера и Лейпцигскаго Ученаго Собранія Члена, Александра Петровича Сумарокова. Собраны и изданы въ удовольствіе Любителей Россійской Учености Николаемъ Новиковымъ Членомъ Вольнаго Россійскаго Собранія при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ. Въ Москвѣ, въ Университетской Типографіи у Н. Новикова, 1787 года. – Изданіе второе. Ч. VI. – Режим доступа : http://az.lib.ru/s/sumarokow_a_p/text_0390oldorfo.shtml. – Дата обращения : 16.09.2012.

392. Тamarли, Г. И. Роль одоризмов [Текст] / Г. И. Тamarли // Поэтика драматургии Чехова. – Ростов-на-Дону, 1993. – С. 113–115.

393. Тamarченко, Н. Д. Поэтика [Текст] / Н. Д. Тamarченко // Теоретическая поэтика: понятия и определения. – Москва, 1999. – 286 с.

394. Твардовский, А. Т. Рабочие тетради 60-х годов [Текст] / А. Т. Твардовский // Знамя. – 2001. – № 12.

395. Телия, В. Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира [Текст] / В. Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – Москва : Языки русской культуры, 1996. – С. 173–204.

396. Тело в русской культуре : сб. ст. [Текст] / сост. Г. Кабакова и Ф. Конт. – М.осква : Новое литературное обозрение, 2005. – 400 с.

397. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. [Текст] / под ред. Н. Д. Тмарченко. – Москва : Академия, 2004. – Т. 1. – 512 с.
398. Тернова, Т. А. Цвет, звук и запах в рассказе И. Бунина «При дороге» [Текст] / Т. А. Тернова // Метафизика И. А. Бунина : межвуз. сб. науч. тр. / Воронеж. гос. ун-т; филол. фак. – Воронеж, 2014. – С. 144–149.
399. Тимакова, А. А. Жанр народного романа в творчестве Д. В. Григоровича : дис. ... канд. филол. наук [Текст] / А. А. Тимакова. – Пенза, 2005.
400. Толстой, Л. Н. Собрание сочинений : в 22 т. [Текст] / Л. Н. Толстой. – Москва : Художественная литература, 1978–1985.
401. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического : избранное [Текст] / В. Н. Топоров. – Москва : Прогресс-Культура, 1995. – 624 с.
402. Топоров, В. Н. Пространство и текст [Текст] / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – Москва : Наука, 1983. – С. 227–284.
403. Трипольская, Т. А. Интерпретационный потенциал концепта «запах» [Текст] / Т. А. Трипольская // Новая Россия: новые явления в языке и науке о языке : материалы Всерос. науч. конф. – Екатеринбург, 2005. – С. 35–43.
404. Трипольская, Т. А. Система восприятия и ее языковое воплощение (обонятельная картина мира) [Текст] / Т. А. Трипольская // Русский язык: исторические судьбы и современность : II Междунар. конгресс исследователей русского языка. – Москва : МГУ, 2004. – С. 148–149.
405. Трифонова, А. В. «Портрет из воздуха» : поэтика запаха в поэзии И. Бродского [Текст] / А. В. Трифонова // Известия Смоленского государственного университета. – 2012. – № 4 (20). – С. 26–37.
406. Трофимова, П. В. Обонятельный сегмент предметной сферы романа М. А. Шолохова «Тихий Дон» [Текст] / П. В. Трофимова // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Психологические науки. – 2007. – № 4. – С. 29–35.

407. Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. [Текст] / И. С. Тургенев. – Изд. 2-е испр. и доп. – Москва : Наука, 1978–1982.
408. Турышева, О. Н. Хриstopодобный человек в творчестве Ларса фон Триера: к вопросу о характере диалога с Ф. М. Достоевским [Текст] / О. Н. Турышева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2015. – № 1 (29). – С. 145–155.
409. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – Москва : Наука, 1977. – 575 с.
410. Тюпа, В. И. Мифопоэтика сопряжения художника и жизни [Текст] / В. И. Тюпа // Новый филологический вестник. – 2011. – Т. 3. – № 18. – С. 122–137.
411. Тюпа, В. И. Нарративная стратегия романа [Текст] / В. И. Тюпа // Новый филологический вестник. – 2011. – Т. 3. – № 18. – С. 8–24.
412. Удлер, И. М. Принцип синестезии в исследовании и преподавании зарубежной литературы [Текст] / И. М. Удлер // Проблемы изучения литературы : исторические, теоретические и методические подходы. – Челябинск, 1999. – Вып. 1. – С. 115–122.
413. Ужанков, А. Н. О принципах построения истории русской литературы XI – первой трети XVIII в. [Текст] / А. Н. Ужанков. – Москва : Содействие, 1996. – 48 с.
414. Ульман, С. Семантические универсалии [Текст] / С. Ульман // Новое в лингвистике. Вып. 5. – Москва, 1970. – С. 250–299.
415. Ульман, С. Семантические универсалии [Текст] / С. Ульман // Новое в лингвистике. Вып. 7. – Москва, 1975. – С. 240–283.
416. Фарино, Е. Запах [Текст] / Е. Фарино // Введение в литературоведение. – Санкт-Петербург : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – С. 327–336.
417. Фаустов, А. А. Миф как зрение и осязание: Введение в художественную онтологию Мандельштама [Текст] / А. А. Фаустов // «Отдай

меня, Воронеж»: Третьи Междунар. Мандельштамовские чтения. – Воронеж : Воронежский университет, 1995. – С. 234–241.

418. Федина, В. С. Значение ароматов в поэзии Фета [Текст] / В. С. Федина // А. А. Фет (Шеншин). Материалы к характеристике. – Петроград, 1915.

419. Федорова, И. В. Апокрифы и исторические предания в русской паломнической литературе XII – XIX веков: 1. Апокрифы о крестном древе [Текст] / И. В. Федорова // Русская литература. – 2012. – № 3. – С. 88–107.

420. Фенчук, О. Н. «Аромат солнца» в стихотворениях И. Бунина и К. Бальмонта [Текст] / О. Н. Фенчук // Вестник Воронежского государственного университета. Сер. Филология. Журналистика. – 2012. – № 1. – С. 115–117.

421. Флакер, А. Живописная литература и литературная живопись [Текст] / А. Флакер; пер. с хорв. Н. Видмарович, Н. Злыдневой. – Москва : Три квадрата, 2008. – 432 с.

422. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра [Текст] / О. М. Фрейденберг; подгот. текста Н. В. Брагинской. – Москва : Лабиринт, 1997. – 448 с.

423. Фролова, Т. Г. Рассказы Т. Н. Толстой. К проблеме метафорического стиля [Текст] / Т. Г. Фролова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2012. – № 2. – С. 75–80.

424. Фрумкина, Р. М. Когнитивная лингвистика или «психолингвистика наоборот»? [Текст] / Р. М. Фрумкина // Язык и речевая деятельность. Т. 2. – Санкт-Петербург : Издательство СПбГУ, 1999 – С. 80–93.

425. Фрумкина, Р. М. Семантика цвета. Цвет. Смысл. Сходство [Текст] / Р. М. Фрумкина. – Москва, 1984.

426. Хайнади, З. Чувственное искушение слов: Бунин. «Жизнь Арсеньева. Юность» [Текст] / З. Хайнади // Вопросы литературы. – 2009. – Январь – февраль. – С. 53–70.
427. Халаджан, Н. Н. Аромат как категория эстетики [Текст] / Н. Н. Халаджан. – Москва : Академическое издательство МЭГУ, 1995. – 45 с.
428. Хализев, В. Е. Историческая поэтика: теоретико-методологические аспекты [Текст] / В. Е. Хализев // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. – 1990. – № 3. – С. 10–18.
429. Ханинова, Р. М. К вопросу об одорической парадигме рассказов И. Бабеля [Текст] / Р. М. Ханинова // VIII Ручьевские чтения. Изменяющаяся Россия в литературном дискурсе: исторический, теоретический и методологический аспекты : сб. материалов Междунар. науч. конф. / сост., ред. М. М. Полехина. – Магнитогорск, 2007. – С. 160–164.
430. Ханинова, Р. М. Мир запаха в рассказах Исаака Бабеля [Текст] / Р. М. Ханинова // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. – 2012. – № 1. – С. 64–68.
431. Ханинова, Р. М. Ольфакторное пространство в рассказах Исаака Бабеля [Текст] / Р. М. Ханинова // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. – 2012. – № 2. – С. 178–182.
432. Хомская, Е. Д. Метод оценки запахов в исследовании эмоций у лиц с разными профилями латеральной организации мозга [Текст] / Е. Д. Хомская, М. А. Коекина // Вестник Московского университета. Сер. 14: Психология. – 1993. – № 3. – С. 34–40.
433. Хусаенова, Г. Д. Явление синестезии как один из элементов художественного познания в творчестве К. Паустовского [Текст] / Г. Д. Хусаенова // Третьи Майминские чтения. – Псков, 2000. – С. 213–216.
434. Хуэйцзе, С. Принципы номинативного структурирования семантического поля: на примере средств обозначения запаха в русском и китайском языках : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / С. Хуэйцзе. – Москва, 2001.

435. Цивьян, Т. В. К семантике и поэтике вещи [Текст] / Т. В. Цивьян // Семиотические путешествия. – Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2001. – С. 121–158.
436. Чаадаев, П. Я. Апология сумасшедшего [Текст] // Полное собрание сочинений и избранные письма. Т. 1 / П. Я. Чаадаев. – Москва : Наука, 1991. – 800 с.
437. Чаадаев, П. Я. Философические письма [Текст] // Полное собрание сочинений и избранные письма. Т. 1 / П. Я. Чаадаев. – Москва : Наука, 1991. – 800 с.
438. Частотный словарь русского языка [Текст] / под ред. Л. Н. Засориной. – Москва : Русский язык, 1977.
439. Чередникова, Е. А. Вербализованная категория вкуса как компонент гастрономического дискурса [Текст] / Е. А. Чередникова, Т. В. Евсюкова // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Сер. Общественные науки. – 2012. – № 1. – С. 108–112.
440. Чеснов, Я. В. Экзистенции: запах (Человеческие экзистенциалы) [Текст] / Я. В. Чеснов // Философия и культура. – 2008. – № 12. – С. 106–127.
441. Чеховские чтения в Ялте. Вып. 12. Мир Чехова: звук, запах, цвет : сб. науч. тр. [Текст] / Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. – Симферополь : Доля, 2008. – 208 с.
442. Чжао, С. Образы неба и земли в творчестве Л. Н. Толстого [Текст] / С. Чжао // Вопросы гуманитарных наук. – 2011. – № 6. – С. 73–75.
443. Чибисова, Е. А. Функционирование синестетических метафор в рекламном и поэтическом текстах [Текст] / Е. А. Чибисова // Известия Санкт-Петербургского университета экономики и финансов. – 2011. – № 6. – С. 125–128.
444. Чиркова, Н. В. Запах как явление культуры: попытка теоретического осмысления культуры парфюма [Текст] / Н. В. Чиркова // Креативная экономика и социальные инновации. – 2014. – № 3. – С. 96–106.

445. Чулков, М. Д. Пересмешник, или Славенские сказки [Электронный ресурс] / М. Д. Чулков. – Москва : Советская Россия, 1992. – 512 с. – (Библиотека русской фантастики : в 20 т. Т. 3. Кн. 2). – Режим доступа : http://az.lib.ru/c/chulkow_m_d/text_0020.shtml.

446. Шаал, Б. Изменчивость и универсалии в воспринимаемом пространстве запахов. Межкультурные подходы к исследованию обонятельного гедонизма [Текст] / Б. Шаал, К. Руби, Л. Марлье, Р. Суссиньян и др. // Ароматы и запахи в культуре : в 2 кн. Кн. 1. / сост. О. Б. Вайнштейн. – Москва : Новое литературное обозрение, 2003. – С. 87–119.

447. Шабалина, Н. Н. Запахи чужбины в романе В. Набокова «Машенька» [Текст] / Н. Н. Шабалина, Н. О. Игнатьева // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2014. – № 43. – С. 123–129.

448. Шарафадина, К. И. «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи (источники, семантика, формы) : науч. моногр. [Текст] / К. И. Шарафадина. – Санкт-Петербург : Петербургский институт печати, 2003. – 320 с.

449. Шарафадина, К. И. Обновление традиций флоропоэтики в лирике А. Фета [Текст] / К. И. Шарафадина // Русская литература. – 2005. – № 2. – С. 18–54.

450. Шарафадина, К. И. Флористическая «загадка» А. Н. Островского, или Этноботаническая интерпретация «венка Весны для Снегурочки» [Текст] / К. И. Шарафадина // Этноботаника: растения в языке и культуре. – Санкт-Петербург : Наука, 2010. – С. 164–188.

451. Шемякина, М. К. Идея человека в свете воплощения концепта «возрождение» в русской философско-культурологической мысли рубежа XIX – XX веков [Текст] / М. К. Шемякина // Современные исследования социальных проблем. – 2012. – № 1. – С. 27–45.

452. Шеховцова, Т. А. Чеховский экфрасис: мир в отсутствие цвета [Текст] / Т. А. Шеховцова // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 12. Мир Чехова:

звук, запах, цвет : сб. науч. тр. / Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. – Симферополь, 2008.

453. Шилина, А. В. Лингвокультурологический аспект изучения лексики ольфакторного восприятия [Текст] / А. В. Шилина // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2013. – № 6. – С. 255–258.

454. Шилина, А. В. От аромата к слову: лексика со значением «приятный запах» в рамках концепции языковой картины мира (на материале английского, французского и итальянского языков) [Текст] / А. В. Шилина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2012. – № 2. – С. 236–241.

455. Шилина, А. В. Специфика репрезентации концепта «неприятный запах» в английском, французском и итальянском языках [Текст] / А. В. Шилина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2012. – № 1. – С. 185–191.

456. Широких, И. А. Опыт эвокационного анализа бытийной семантики в тексте (На материале романа J. Galsworthy «A Modern Comedy» и его перевода) : дис. ... канд. филол. наук [Текст] / И. А. Широких. – Барнаул, 2004. – 162 с.

457. Шмелев, А. Д. Дух, душа и тело в свете данных русского языка [Текст] / А. Д. Шмелев // Ключевые идеи русской языковой картины мира : сб. ст. / Анна А. Зализняк, И. Б. Левонтина, А. Д. Шмелев. – Москва : Языки славянской культуры, 2005. – С. 133–153.

458. Штоф, В. Моделирование и философия [Текст] / В. Штоф. – Москва, 1966. – 30 с.

459. Щенников, Г. К. Достоевский и русский реализм [Текст] / Г. К. Щенников. – Свердловск, 1987.

460. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения : в 4 т. [Текст] / С. М. Эйзенштейн. – Москва : Художественная литература, 1964. – Т. 3. – 672 с.

461. Эпштейн, М. Н. Слово и молчание: метафизика русской литературы : учеб. пособие для вузов [Текст] / М. Н. Эпштейн. – Москва : Высшая школа, 2006. – 559 с.
462. Якимова, Л. П. Ольфакторный мотив в произведениях Леонида Леонова [Текст] / Л. П. Якимова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы. – Новосибирск : НГУ, 2002. – С. 214–227.
463. Яраева, В. Путь к сердцу проходит через нос [Текст] / В. Яраева // Будь здоров. – 2005. – № 12.
464. Ярцева, О. А. Специфика языковой репрезентации запаха в художественной литературе [Текст] / О. А. Ярцева // Когнитивные исследования языка. – 2015. – № 21. – С. 409–412.
465. Яуре, М. В. Загадка «Розы Кипра». Ольфакторный код романов М. Павича [Текст] / М. В. Яуре // Новый филологический вестник. – 2010. – Т. 15. – № 4. – С. 56–70.
466. Almagor. U. Odors and Private Language Observations on the Phenomenology of Scent [Text]. *Humain Studies*. 1990. Vol. 13. P. 253–274.
467. Carlisle J. The Smell of Class: British Novels of the 1860s [Text]. *Victorian Literature and Culture*. 2001. Vol. 29. № 1. P. 1–19.
468. Chadwell F. A. Smell (Book Review) [Text]. *Library Journal*. 2001. Vol. 126. № 10. P. 216–220.
469. Classen C., Howes D., Synnot A. Aroma: The Cultural History of Smell [Text]. London & New York : Routledge, 1994. 256 p.
470. Classen C. Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and across Cultures [Text]. London and New York : Routledge, 1993. 172 p.
472. Desor J. A., Beauchamp G. K. The human capacity to transmit olfactory information [Text]. *Perception and Psychophysics*. 1974. № 16. P. 12–20.
473. Drobnick J. The Smell Culture Reader [Text]. Oxford / New York: Berg Publishers Softcover, 2006. 442 p.

474. Engen T. *Odor Sensation and Memory* [Text]. New York: Praeger, 1991.
475. Gilbert A. N., Martin R., Kemp S. E. Cross-Modal Correspondence between Vision and Olfaction: the Color of Smells [Text]. *American Journal of Psychology*. 1996. Vol. 109. № 3. P. 335–351.
476. Gunnar Herne. *Die slawischen Farbenbenennung. Eine semasiologisch-etymologische Untersuchung* [Text]. Uppsala, 1954.
477. Hanson R. E. The Smell of Distance: Wallace Stegner's Definition of Western non-fiction [Text]. *Social Science Journal*. 2001. Vol. 38. № 4. P. 557–565.
478. Howes D. *The Varieties of sensory experience a sourcebook in the anthropology of senses* [Text]. Toronto : University of Toronto Press, 1991. 336 p.
479. Ioffe D. *The Poetics of Personal Behaviour. The interaction of Life and Art in Russian Modernism (1890–1920) : dissertation for Doctoral degree of Philosophy* [Electronic resource]. Universiteit van Amsterdam, Amsterdam School for Cultural Analysis, 2009. 324 p. URL : <http://dare.uva.nl/record/305851> (accessed 16.09.2012).
480. Led by the Nose: A garden of smells [Text]. *TLS – The Times Literary Supplement*. 2003. № 5207. P. 28.
481. Medaric M. Ароматы Рима. Заметки на полях «итальянского текста» Михаила Кузмина [Electronic resource]. *Toronto Slavic Quarterly*. № 21. URL : <http://www.utoronto.ca/tsq/21/medaric21.html> (accessed 16.09.2012). In Russ.
482. Nagler D. Cambridge Quarterly Prize Essay Towards the Smell of Mortality: Shakespeare and Ideas of Smell [Text]. *The Cambridge Quarterly*. 1997. Vol. XXVI. № 1. P. 1588–1625.
483. Olken I. T. Imagery in Cheri and la Fin de Cheri: Taste and Smell [Text] // *French Studies*. 1962. Vol. XVI. № 3.
484. Petter S. *The Smell of Dislocation: Olfactory Imagery in Selected Works of Janette Turner Hospital* [Text]. Sydney, 2008.

485. Rindisbacher H. *The Smell of Books. A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature* [Text]. Michigan : Ann Arbor : University of Michigan Press, 1992. 371 p.
486. Senex S. Wordsworth: sense of smell [Text]. *Notes and Queries*. 1938. Vol. 174. № 7.
487. Septimus Piesse G. W. *The Art of Perfumery* [Text]. The Echo Library, 2007.
488. Sperber D. *Rethinking Symbolism* [Text]. Cambridge : Cambridge University Press, 1975. P. 115–116.
489. Synott A. *Roses The Meanings of Smell* [Text]. *Compendium of Olfactory Research 1982–1994*. Dubuque : Kendall/Hunt Publishing Company, 1995.
490. Zetetes D. The memory of smells [Text]. *Notes and Queries*. 1871. Vol. s4-VII (176). 413 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение №1

Ольфакторная плотность текстов русской прозы во временной динамике

Таблица №1.1. Фиксация ольфакторных репрезентаций
в древнерусской литературе

нализ источников			Количество анализируемых фрагментов	Количество ключевых слов в анализируемых фрагментах
Общее количество	Характер источника			
		содержащие ольфакторные включения	не содержащие ольфакторные включения	160
221	86	135		

Таблица №1.2. Фиксация ольфакторных репрезентаций
в русской прозе XVIII века

Анализ источников			Количество анализируемых фрагментов	Количество ключевых слов в анализируемых фрагментах
Общее количество	Характер источника			
		содержащие ольфакторные включения	не содержащие ольфакторные включения	117
69	31	38		

Таблица №1.3. Фиксация ольфакторных репрезентаций
в русской прозе XIX века

Анализ источников			Количество анализируемых фрагментов	Количество ключевых слов в анализируемых фрагментах
Общее количество	Характер источника			
		содержащие ольфакторные включения	не содержащие ольфакторные включения	2121
580	446	134		

Таблица №1.4. Сводный анализ по периодам
(абсолютные числа)

Анализируемые показатели	Анализируемый период			Общее значение
	Древнерусская литература	Русская проза XVIII века	Русская проза XIX века	
Общее количество текстов	221	71	580	872
Источники, содержащие ольфакторные включения	86	59	446	591
Источники, не содержащие ольфакторные включения	135	12	134	281
Количество анализируемых фрагментов	16	115	2121	2396
Количество ключевых слов в анализируемых фрагментах	162	129	2658	2949

Таблица №1.5. Ольфакторная плотность текстов
по анализируемым периодам: *интенсивность выражения*

Анализируемый период	Интенсивность выражения ольфакторной плотности (показатель расчета)
Древнерусская литература	-0,22
Русская проза XVIII века	-0,1
Русская проза XIX века	0,54

Приложение №2

Ольфакторная плотность текстов русской прозы в индивидуально-художественной репрезентации

Таблица №2.1. Фиксация ольфакторных репрезентаций
в текстах М. Ю. Лермонтова

Общее распределение			Количество ключевых слов в анализируемых фрагментах
Количество источников	Характер источника		
	содержащие ольфакторные включения	не содержащие ольфакторные включения	
6	4	2	13

Таблица №2.2. Фиксация ольфакторных репрезентаций
в текстах Н. В. Гоголя

Общее распределение			Количество ключевых слов в анализируемых фрагментах
Количество источников	Характер источника		
	содержащие ольфакторные включения	не содержащие ольфакторные включения	
13	12	1	75

Таблица №2.3. Фиксация ольфакторных репрезентаций
в текстах А.И. Герцена

Общее распределение			Количество ключевых слов в анализируемых фрагментах
Количество источников	Характер источника		
		содержащие ольфакторные включения	не содержащие ольфакторные включения
12	8	4	

Таблица №2.4. Фиксация ольфакторных репрезентаций
в текстах Д. В. Григоровича

Общее распределение			Количество ключевых слов в анализируемых фрагментах
Количество источников	Характер источника		
		содержащие ольфакторные включения	не содержащие ольфакторные включения
15	14	1	

Таблица №2.5. Фиксация ольфакторных репрезентаций
в текстах И. А. Гончарова

Общее распределение			Количество ключевых слов в анализируемых фрагментах
Количество источников	Характер источника		
		содержащие ольфакторные включения	не содержащие ольфакторные включения
7	7	0	

Таблица №2.6. Фиксация ольфакторных репрезентаций
в текстах Ф. М. Достоевского

Общее распределение			Количество ключевых слов в анализируемых фрагментах
Количество источников	Характер источника		
		содержащие ольфакторные включения	не содержащие ольфакторные включения
32	26	6	

Таблица №2.7. Фиксация ольфакторных репрезентаций
в текстах Н. С. Лескова

Общее распределение			Количество ключевых слов в анализируемых фрагментах
Количество источников	Характер источника		
		содержащие ольфакторные включения	не содержащие ольфакторные включения
85	54	31	

Таблица №2.8. Фиксация ольфакторных репрезентаций
в текстах И. С. Тургенева

Общее распределение			Количество ключевых слов в анализируемых фрагментах
Количество источников	Характер источника		
		содержащие ольфакторные включения	не содержащие ольфакторные включения
43	36	7	

Таблица №2.9. Фиксация ольфакторных репрезентаций
в текстах М. Е. Салтыкова-Щедрина

Общее распределение			Количество ключевых слов в анализируемых фрагментах
Количество источников	Характер источника		
		содержащие ольфакторные включения	не содержащие ольфакторные включения
31	29	2	

Таблица №2.10. Фиксация ольфакторных репрезентаций
в текстах Л. Н. Толстого

Общее распределение			Количество ключевых слов в анализируемых фрагментах
Количество источников	Характер источника		
		содержащие ольфакторные включения	не содержащие ольфакторные включения
32	29	3	

Таблица 2.11. Ольфакторная плотность текстов:
интенсивность выражения и характер распределения

Автор	Показатели расчета по заданным характеристикам		
	Интенсивность выражения	Устойчивость распределения	
		\bar{x}	x_p
М. Ю. Лермонтов	0,33	3,2	-
Н. В. Гоголь	0,85	6,2	11
А. И. Герцен	0,33	6,6	9
Д. В. Григорович	0,87	6,3	13,6
И. А. Гончаров	1	22,2	30
Ф. М. Достоевский	0,63	5,0	21
Н. С. Лесков	0,27	2,9	9
И. С. Тургенев	0,67	6,9	17,3
М. Е. Салтыков-Щедрин	0,87	15,8	51,3
Л. Н. Толстой	0,81	11,6	64,3