

**Роман МНИХ
(Шедлце)**

Запах как дискурс в поэзии Анны Ахматовой

The Smell as a Discourse in Anna Akhmatova's Poetry

The study contains the analysis of smells in the poetry of Anna Akhmatova. In the methodology of contemporary literary criticism there is a certain tendency towards the intensified update of symbolism connected with various smells, partly with tastes. This symbolic forms can play a synthetizing role instead of older notions (author, recipient). In Akhmatova's poetry the researcher found out the three invariants. In her early work it is the so-called „smell without its own smell“. The interpretation and the understanding of the sense of smells depends on the general tonality of the poem. The smells are linked with the characteristic subjects of Akhmatova's lyric poetry – love, death and breakup. The second invariant could be called traditional which is connected with the generally accepted European tradition and symbolism based, for example, on the Bible, Antiquity and Shakespeare. Finally, the third invariant is linked with the tradition of mystical symbolism. The problem of smells in Anna Akhmatova's poetry is part of a specific discourse as a verbally articulated form of the objectification of the content of the consciousness regulated by the dominant type of rationality.

Запах (обоняние) и вкус в сравнении с цветом, слухом и осязанием довольно поздно становятся предметом поэтического осмысления, хотя, понятно, в мифологии и так называемых архаических текстах все чувства представлены в синкретическом виде. Биологи и генетики утверждают, что чувство

запах у животных организмов появилось раньше других чувств. В европейском литературном регионе актуализация символики запахов связана с восточной традицией, хотя имеет и свои, европейские особенности (как, например, собственную историю искусственных запахов, связанных с развитием цивилизации – запах бензина, спирта и других химических веществ). Разнообразные смысловые и символические оттенки запахов в европейской традиции обсуждались на страницах журнала "Новое литературное обозрение" (2000, № 43, здесь были представлены переводы соответствующих **текстов** Георга Зиммеля, Марселя Детьена, Алена Корбена и других авторов). Отмечу, что запах и вкус передаются в искусстве преимущественно словесным дискурсом и в этом смысле не имеют аналогичной альтернативы (как, например, музыка, существующая в звуках, или же живопись, в основе рецепции которой зрительное восприятие).

К началу уже прошлого 20 века в европейской литературе и поэзии наблюдается усиленное внимание и актуализация символики, связанной с запахом (частично и вкусом). Европейский модернизм, особенно в лице Бодлера, поддержал и усилил традицию профанных запахов (гнили, падали, смрада), которую подхватили практически все направления русского модернизма (символисты, акмеисты, футуристы). Вот типичные в этом отношении слова из поэмы Владимира Маяковского "Флейта-позвоночник":

"Если вдруг подкрасться к двери спаленной,
перекрестить над вами стеганье одеялово.
знаю –
запахнет шерстью паленной,
и серой издымится мясо дьявола".

В кругу русских акмеистов символика запаха представлена широко и иногда семантически полярно: от "дурно пахнувших мёртвых слов" Николая Гумилева до знаменитого отрывка из "шума времени" Осипа Мандельштама: "Как крошка мускуса наполнит весь дом, так малейшее влияние юдаизма переполняет целую жизнь. О, какой это сильный запах". Поэзия Анны Ахматовой весьма своеобразно дополняет этот контекст, и ниже я скажу об этом подробнее. Но сделаем сейчас теоретическое отступление в сторону терминологии, заявленной в заглавии статьи, и попытаемся ответить на вопрос: можно ли запах в поэзии Анны Ахматовой назвать и соответственно изучать как своеобразный дискурс?

На первый взгляд ничего дискуссионного такая постановка проблемы не содержит: запах в его языковом выражении в поэзии можно назвать дискурсом. Но как оказалось, до сегодняшнего дня в русскоязычном (кстати, как и в украинском или польском) литературоведении нет четкого определения,

Запах как дискурс в поэзии Анны Ахматовой

что такое дискурс. Дискурсом в современных публикациях каждый называет, то, что он исследует, и что в принципе можно определить другими понятиями (такими, как мотив, лейтмотив или сквозная тема, символический план, или даже нарративные уровни). В разных, так называемых интернетовских, определениях дискурса подчёркивается, что он „в широком смысле слова представляет собой сложное единство языковой практики и экстралингвистических факторов (значимое поведение, манифестирующееся в доступных чувственному восприятию формах), необходимых для понимания текста, т.е. дающих представление об участниках коммуникации, их установках и целях, условиях производства и восприятия сообщения“. Прямо говорится о том, что это „**многозначный термин** ряда гуманитарных наук, предмет которых прямо или **опосредствованно** предполагает изучение функционирования языка, – лингвистики, литературоведения, семиотики, социологии, философии, этнологии и антропологии“. Подчёркивается, что „чёткого и **общепризнанного определения «дискурса»**, охватывающего все случаи его употребления, **не существует**, и не исключено, что именно это способствовало широкой популярности, приобретенной этим термином за последние десятилетия: связанные нетривиальными отношениями различные понимания удачно удовлетворяют различные понятийные потребности, **модифицируя более традиционные представления о речи, тексте, диалоге, стиле и даже языке**“.

Напомню в этой связи, что в русскоязычных текстах понятие дискурса появилось ещё в советскую эпоху, но широкого употребления тогда оно не получило. Возможно, что такое настороженное отношение к новому термину объяснимо идеологическими причинами, но, возможно, и вполне техническими. В русскоязычной филологии того времени функционировал термин *сверхфразовое единство* или *сверхфразовая единица*, по внутреннему своему содержанию это понятие соответствовало понятию дискурса¹.

С другой стороны, в собственно литературоведческих работах как бы не было необходимости в новой терминологии, ибо в принципе не было какой-то новой грани художественного произведения, еще не получившей своего наименования. Кроме того, в русском литературоведении достаточно широко и обоснованно были разработаны такие термины, как сюжет и фабула художественного произведения, они соответствовали в определенном смысле западноевропейским понятиям история (как событие) и наррация (его языковое воплощение).

Ситуация изменилась в постсоветскую эпоху. Популярности понятия дискурса способствовали как веяния с Запада, так и желание обновить термино-

¹ См. в этом плане статью Артюновой Н. Д. *Дискурс*, в: Лингвистическом энциклопедическом словаре (Москва 1990).

логию, особенно связанную с исследованиями модернистических течений. Сегодня никто не сомневается, что без понятия дискурса нельзя изучать модернизм (или выражаясь точнее, язык модернизма), но остается открытым вопрос об исследовании дискурсов в другие эпохи: античности, ренессанса или же в эпоху Средневековья. Причем насущная проблема в такой ситуации – это объяснения отношения и соотношения понятия дискурса с традиционными понятиями, такими, как литературный процесс, язык эпохи, язык художественного произведения, сюжет, фабула, речь героев, исторический контекст и так далее. Основной вопрос остается открытым: какую сторону литературного произведения изучает дискурсивный анализ? Если дискурсивный анализ изучает произведение как тип высказывания, то где граница между дискурсом и нарративом, дискурсом и сюжетом (как текстовом развитии авторской мысли о событии)? К этому всему добавляется еще ряд родственных дискурсу понятий, таких, как дискурсивность или дискурсия.

Какой же выход из этой ситуации? Перспектива сегодняшнего дня позволяет говорить о своеобразной оправданности (некоем алиби) появления понятия дискурса и его активизации в конце прошлого века. Вспомним, что, начиная от середины 70-ых годов 20 века, мы наблюдали в науке о литературе постепенное умирание основных категорий: автора, произведения, читателя. Сначала умер автор. Эту идею имплицитно подхватила рецептивная эстетика во имя жизни реципиента, читателя. Но такое чисто феноменологическое понимание литературного произведения, которое имплицитно созрело у представителей рецептивной эстетики, привело к смерти самого произведения. Оно превратилось в мертвый текст, требующий живого читательского сознания для своего воскресения и своей жизни. Казалось бы, что европейское литературоведение вернулось к старой неоплатонической традиции: произведение оживает в нашем сознании, сознании читателей. Но вскоре **деконструктивисты** *volens-nolens* убили и читателя, провозглашая отсутствие какого-либо вообще единства в отношении мира художественного произведения (а именно такое единство гарантировалось сознанием реципиента). Ни автор, ни само произведение, ни тем более читатель в деконструктивистских концепциях уже не гарантировали художественного произведения как целостного единства. Они все – автор, произведение и читатель – постепенно умерли, оставив осколки, которые деконструктивный анализ стремился склеить в единую мозаику.

В такой ситуации кризиса единственной реальностью оставался язык произведения (или языки), именно он гарантировал целостность произведения как единого высказывания и – что самое важное – возможность его изучения (дабы литературоведы не пополнили и без того огромную армию безработных). Ведь без мысли о том, что литературное произведение это прежде всего нечто единое, теряет всякий смысл существование самой науки о литературе.

Запах как дискурс в поэзии Анны Ахматовой

Именно поэтому, как я думаю, актуализация понятия дискурса стала необходимой и весьма плодотворной. Дискурс по-новому презентировал единство художественного мира, а главное, представлял возможности, несмотря на смерть автора и читателя, и вопреки тезису о смерти произведения в постмодернистическую эпоху, говорить о жизни художественного произведения и разных проявлениях этой жизни, ее связях с историей, биографией автора, широким контекстом творчества.

И последнее замечание в этой связи. Анализируя современные теории дискурса, трудно ответить на вопрос об отношении понятия дискурса к **таким** основным понятиям, как «текст» и «произведение». Сегодня **существуют**, по крайней мере, три возможных ответа, они всякий раз зависят от индивидуальных позиций исследователей. В одних случаях дискурс рассматривается как процесс перехода литературного текста в художественное произведение, в других случаях дискурсом обозначаются механизмы такого перехода и всевозможные семантические связи, работающие на единство, на единый идеологический смысл самой ситуации. Наконец, в третьем случае, дискурс обозначает результат трансформации текста в художественное произведение. В этом случае мы имеем дело с феноменологическим пониманием сущности дискурса².

Теперь, возвращаясь к проблеме доклада, отмечу, что в нашем случае дискурсом мы будем называть единство смысла, семантически связанное с проблемой запаха в текстах Анны Ахматовой. Это единство нельзя назвать мотивом, ибо символически оно весьма разнородное (я остановлюсь на трех основных инвариантах и соответственно трех уровнях символических смыслов). Это единство нельзя обозначить термином «сюжет», так как оно не связано с одним событием, с одной историей. В нашем случае скорее сам дискурс (запах как дискурс) объединяет разные истории, представляя разворачивание смысла в индивидуальном поэтическом (ахматовском) мире.

Итак, изучение запаха как дискурса в поэтике Анны Ахматовой позволяет сделать вывод о трех этапах развития, связанных с семантикой запаха в ее текстах, **о трех типах дискурса**.

В раннем творчестве мы сталкиваемся с очень интересной ситуацией, которую можно обозначить как *запах без собственно запаха*. Интерпретация символики и понимание смысла этих запахов полностью зависят от общей тональности стихотворения. Эти запахи – сухие, теплые, влажные, горькие,

² Следует подчеркнуть, что и в немецком литературоведении нет единства относительно понимания термина *дискурс*, современные пособия по литературоведению прямо пишут о том, что этот термин сегодня употребляется без четкой ориентации в его семантике (*inflationaer benutzt*) и является "спорным и темным" (*dunkel und umstritten*), см.: R.Gruebel, R.Gruettemeier, H.Lethen: *Orientierung Literaturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*. Hamburg 2001, S.153.

сладкие – в смысловом отношении соответствуют не обонянию, а другому чувственному восприятию, вкусу или осязанию. В символическом отношении эти запахи связаны с характерной для Ахматовой тематикой – любовь, смерть, разлука (отдельные случаи **позволяют** интерпретировать архаические смыслы: влажность как эротика, жизнь, сухость соответственно как смерть, разлука и т.д.). Вот наиболее характерные примеры:

"**Сухо пахнут** иммортели
В разметавшейся косе".

"Страшно мне от звонких воплей
Голоса беды,
Все сильнее **запах теплый**
Мертвой лебеды".

"Замечаю все как новое.
Влажно пахнут тополя.
Я молчу. Молчу, готовая
Снова стать тобой, земля".

"Я говорю сейчас словами теми,
Что только раз рождаются в душе.
Жужжит пчела на белой хризантеме,
Так **душно пахнет** старое саше".

"**Сладок запах** синих виноградин...
Дразнит опьяняющая даль.
Голос твой и глух и безотраден.
Никого мне, никого не жаль".

Встречаются у Анны Ахматовой и примеры более традиционные, связанные с европейской культурной символикой. Так в одном из стихотворений о первой мировой войне читаем:

Можжевельника **запах сладкий**
От горящих лесов летит.
Над ребятами стонут солдаты,
Вдовий плач по деревне звенит.

Основные семантические уровни в этом стихотворении отмечены жирным шрифтом, а литургическая библейская цитата привносит в контекст поэти-

Запах как дискурс в поэзии Анны Ахматовой

ческого мира стихотворения сакральные элементы. Сладкий запах можжевельника связан с обязательными ритуальными моментами православного обряда похорон: кадильное курение основано на сожжении смолы и плодов можжевельника.

Второй тип дискурса запахов у Анны Ахматовой можно было бы назвать традиционным, ориентированным на общепринятую для европейской культурной традиции символику. Пример такой символики запаха мы встречаем в знаменитом стихотворении Анны Ахматовой «Привольем пахнет дикий мед»:

Привольем пахнет дикий мед,
Пыль – солнечным лучом,
Фиалкою девичий рот,
А золото – ничем.
Водою пахнет резеда,
И яблоком – любовь.
Но мы узнали навсегда,
Что кровью пахнет только кровь...

И напрасно наместник Рима
Мыл руки пред всем народом,
Под зловещие крики черни
И шотландская королева
Напрасно с узких ладоней
Стирала красные брызги
В душном мраке царского дома... (1933)

В представленных (в первой строфе стихотворения) парных соотношениях запахов и их символов воплощена европейская культурная традиция в ее разных аспектах – Библия, античность, Шекспир. Символика запаха в таком контексте в принципе прозрачная: почему любовь пахнет яблоком – потому что Ева соблазнила Адама яблоком, дикий мед пахнет привольем, ибо он дикий и так далее. А сложность фразы "кровью пахнет только кровь" обусловлена символикой самой крови, связанной с убийствами и преступлениями (эту тему Ахматова представляет во второй строфе стихотворения). Преступление рождает только преступление.

Подобная традиционная символика запаха характерна для поздней Ахматовой, как правило, запах символически связан в таких случаях с другими пластами культурной символики, в отрыве от которых интерпретация собственно запаха невозможна (например, "запах священных роз").

Наконец, очень интересный третий тип анализируемого дискурса, который **связан** с традицией мистической символики. В данном случае хорошим примером могут быть известные строчки из стихотворения Анны Ахматовой «Небывалая осень построила купол высокий». Это стихотворение содержит строчку – *"И крапива запахла как розы, но только сильнее"*, на первый взгляд, ничего мистического в ней нет. Между тем, в европейской культурной традиции крапива и роза, как оказывается, символически сосуществуют только в мистическом учении Иоахима Флорского (1132–1202). Этот теолог и мистик учил, что мир в своем историческом становлении существует и развивается от рабства к свободе. Путь от рабства к свободе имеет три стадии. Они соответствуют трём ликам Святой Троицы: Сыну, Отцу и Духу Святому. В своей концепции Иоахим Флорский выстроил систему триад, среди которых есть и символы крапивы, розы и лилии:

Закон	–	благодать	–	Царство Божье
Страх	–	вера	–	любовь
Старость	–	юность	–	детство
Крапива	–	розы	–	лилии и т.д.

Отметим, что Иоахима Флорского особо почитал Данте³, писал о нём в «Божественной комедии» (Рай, XII, 139–141). И Анна Ахматова, которая специально занималась текстом поэмы Данте, не могла не познакомиться с учением Иоахима Флорского.

В таком мистическом и культурологическом контексте по-новому прочитывается строчка из стихотворения Ахматовой ("крапива запахла, как розы"): глубокое, сокровенное чувство лирической героини требовало мистического времени благодати, веры, юности, - поры, которую принесла "небывалая осень", времени, которому "дивились люди". Оксюморонное состояние "весенней осени", заявленное в стихотворении, когда "казалось – сейчас забелеет прозрачный подснежник", соответствует мистическому времени встречи лирической героини с возлюбленным. Как пишет Владимир Топоров, в культурной парадигме русского Серебряного века "весенняя осень" стала почти штампом, странным образом не замечаемым в поэзии, штампом для расхожего описания климатических (чаще всего резких) перемен. Эти изменения могут совершаться в обе стороны, - "весна, похожая на осень" и "осень, похожая на весну"⁴. В приведённой цитате особенно важна для нас семантика

³ См.: Голенищев-Кутузов И.Н. *Творчество Данте и мировая культура*, Москва 1971, с.140–148; см. также: Доброхотов А.Л. *Данте*, Москва 1990, с.25–26.

⁴ Топоров В.Н. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*, Москва 1995, с.337 (здесь же целый ряд примеров из русской литературы начала XX века).

Запах как дискурс в поэзии Анны Ахматовой

метаморфозы (перемен), близкая мистической символике как таковой. И хотя мотив "весенней осени", по словам Топорова, стал "сигнатурой Петербургского текста" (художественных текстов о Петербурге), сам образ Петербурга в данном стихотворении Ахматовой предстает в необычном свете: с "изумрудной водою в замутненных канавах", с солнцем, "как вошедший в столицу мятежник".

Интерпретация символики запаха в стихотворении в таком аспекте отражает только одно из возможных прочтений произведения, тем более, что в мистическом свете можно проинтерпретировать и другие образы текста Ахматовой: купол высокий, изумрудная вода, бесовские и алые зори, солнце, "конец наших дней" (этот мистический символ *Апокалипсиса* тоже отсылает нас к концепции Иоахима Флорского). Но именно запах оказывается ключом к интерпретации мистической традиции у Анны Ахматовой.

Основное противоречие между изучением художественного произведения и дискурсивным анализом (в том виде, в каком мы его представили) – это противоречие между целостной единичной ситуацией произведения как высказывания и интертекстуальной, диалогической ситуацией (характеристикой) дискурса как более широкого (и во времени и в пространстве) высказывания.

Так в основных чертах и в трех возможных инвариантах выглядит проблема запаха в поэзии Анны Ахматовой как своеобразного дискурса, то есть "вербально артикулированной формы объективизации содержания сознания, регулируемой доминирующим в той или иной социокультурной традиции типом рациональности"⁵. Так определяет дискурс «Новейший философский словарь» 2001 года.

⁵ Новейший философский словарь. Минск 2001, с.327 (статья "Дискурс").

