

Н. Рогачева

Тюмень

Структура ольфакторного символа в поэзии Анненского

Пространство запахов в поэтическом мире Анненского формируют два внешне исключаящих друг друга структурных принципа. Первый направлен на применение прямого слова для описания психосоматических реакций лирического субъекта на обступивший его мир во имя точного, не опосредованного литературной традицией определения этих реакций («психологический символизм» в терминологии Л. Я. Гинзбург¹). Второй – на углубление семантики слова, называющего запах, за счет нагруженности его смысловыми ассоциациями: мифологическими, литературными, естественнонаучными (что в современном анненсковедении называется «поэтикой отражений и сцеплений»²).

Оба принципа скрещиваются в понятии «нутряного лиризма», который Анненский считал ключевым признаком новой русской поэзии. В статье «О современном лиризме» (1909) поэт применил эту терминологическую метафору для противопоставления лирики Федора Сологуба классической традиции, подчеркнув принципиальное различие «ароматов» и «запахов» в истории словесности: «Я, конечно, пропускаю все строки об *ароматах* – где скучно было бы отличать элементы псевдолирического, риторики, или просто-напросто клише от подлинного, нового, нутряного лиризма. Я говорю только о *запахе*, о нюханье, т. е. о болезненной тоске человека, который осмыслил в себе бывшего зверя, и хочет, и боится им быть, и знает, что не может не быть».³

Как видно, содержанием «нутряного лиризма» является психофизиология современного человека, чему вполне соответствует «будничное» слово, взятое в его повседневной простоте и грубой (терминологической) точности. Сологуб вернул в высокую поэзию глагол «нюхать», уделом которого долгое время были пародийный, комический и сатирический дискурсы. Анненский различает этот юмористический след в ольфакторных мотивах Сологуба, обнажая

их комическую парадоксальность. Он приводит цитаты из тех стихотворений, где «нюханье» свидетельствует о нарушении нормы – этической (определение приятного запаха мальчика через сравнение с мозговой косточкой в «собачьем» цикле Сологуба) и рациональной (запах без «причины», то есть без носителя ольфакторного признака, в стихотворении «Порой повеет запах странный...»).

Как область, недоступная для зрения, запахи находятся и за границами классической эстетики. Ольфакторные восприятия по существу непредставимы, неизобразительны. «“Веселый царь взмахнет зловонное кадило” – как образ, т. е. отражение реальности, это, конечно, нелепо», – пишет Анненский о стихотворении А. Блока. И в то же время запахи фиксируют исторически-конкретные впечатления: «А мы так привыкли, чтобы Петр на Сенатской площади и точно *царил*, что мысль о том, что все эти смены наших же петербургских освещений и шумов зависят тоже от него, от его указующей и властной руки, – ну, право же, поэт просто *не мог* не выразить эту мысль из перекрестных мельканий и восприятия, и отражения» (КО, 340).

В русской литературе, подчеркивает Анненский, запахи актуальны для поэтических систем, где физическое ощущение не преодолено эстетически: «Так ли велика между ними <снами Раскольникова – *Н. Р.*> разница, как та, которую бы должна была внести кровь, т. е. физически, а не морально *кровь, кровь с мозгом, с запахом* и с *грязью*, в сны и в явь *впервые запаченного* ею человека? <...> Тут что-то художественное и даже немножко трогательное, а вовсе не липкое, не тошнотное, не такое, что сквозь него не пробьется никакой луч, ни эстетический, ни моральный... никакой» (КО, 186). Запахи, по мысли поэта, особенно заметны, если писатель не может дистанцироваться от «болезненно-пестрого мира впечатлений» жизни (КО, 187). Но именно здесь, где сливаются «я» и «не-я», реальное и фантастическое, «открываются скорее наши исторические глубины, там иногда душа обнажает не только народную свою, но и космическую сущность» (КО, 186).

На языке запаха с его семантической и этической неопределенностью Анненский выразил ключевую идею своей поэтической антропологии – мысль о высшем «юморе творения», составляющем сущность человеческой природы, об «абсурде цельности», «юморе совместительства» «*телесности*» и «*духовности*». Обонятельный символ

призван служить знаком глубинных слоев души художника: «В нашем я, глубже сознательной жизни и позади столь неточно сформулированных нашим языком эмоций и хотений, есть темный мир бессознательного, мир провалов и бездн» (КО, 110). Обоняние теснее, чем другие формы восприятия, связано со сферой бессознательного.

Обонятельные ощущения, в соответствии с представлениями психологии рубежа XIX–XX веков, «остаются совершенно темными» для науки, «область обоняния» «обнимает почти бесконечное множество ясно отличающихся друг от друга качеств, которые вместе с тем находят себе крайне несовершенное выражение в терминах речи».⁴ Именно ольфакция, выведенная на «поверхность письма», стала одной из самых узнаваемых примет нового стиля, представляя «вибрирующий организм» современного человека, «ломающая границы субъекта и объекта, смешивая прошлое и настоящее, соединяя мгновение и память».⁵

Как переводчик, Анненский осваивал ольфакторную образность европейского модернизма. В его стихотворных переводах присутствуют и эстетизм запахов («Я призрак, зябнувший в зловонии отребий, // С которыми сравнивал меня завидный жребий» – Морис Роллин), и их символичность («Негибнувший аромат» – Шарль Леконт де Лиль), и экзотика («Передавай им ложь про черное крыло // Что хлороформом смерти нежно веет» – Поль Верлен). При этом Анненский иронически, в духе А. Н. Веселовского, оценивал опыты синестезии в новой русской поэзии, «не заметил» «аромата солнца» в статье «Бальмонт-лирик», отнес «одуряющие ароматы» наряду с «черными откровениями бодлеризма» к внешней, наименее оригинальной стороне поэтики К. Бальмонта, пародировал «домашнюю» экзотику русских символистов.

Ольфакторная лексика самого Анненского демонстративно проста и традиционна, при этом частота ситуаций ольфакторного восприятия в его поэзии создает эффект невольного соприкосновения лирического субъекта и мира. Обоняние – форма болезненной близости реальности, которая убеждает в том, что лирический субъект принадлежит к миру живых и потому смертных (тленных) существ. Не случайно одна из «чужих душ» поэта скитается «среди своих пахнущих рыбой и ворванью случайных друзей» («Моя душа»)⁶ Запахи характеризуют обыденные вещи и состояния, как, например, «отвратительное дыхание» пассажиров в стихотворении «Зимний

поезд» («Трилистник вагонный»). Запах ощутим именно в тесноте вагона в то время, когда тело не контролируется разумом, а рот непроизвольно открывается от неудобного положения спящего человека и духоты замкнутого пространства:

Тем отвратительней дыханье,
И запрокинутых голов
В подушках красных колыханье.

(117)

Наряду с «благоуханьями» грозы, «душистым» садом, «струей резеды», ароматом женских волос, в поэтическом мире Анненского присутствуют запахи «фенола», сопровождающие похоронный обряд, «копоть» «саженных» кадил, «смердная» могила тела. Запахи цветов, тронутых тлением, вкупе с бальзамическим и противогнилостным запахом фенола составляют ольфакторную ауру смерти, точнее, присутствия мертвого в живом:

Обряд похоронный там шел,
Там свечи пылали и пыли,
И крался дыханьем фенол
В дыханья левкоев и лилий...

(201)

Одни и те же источники запаха амбивалентно оцениваются, поскольку запах характеризует впечатление, которое он производит на лирического субъекта. «Душный ладан услады», «ладан разлуки», «тяжелый» аромат, «напиток благовонный» – все это ольфакторные характеристики одного и того же цветка – лилии. Основанием для качественного определения запаха могут служить квазиэтимологии, когда значения слов сближаются на основе фонетического сходства словоформ или на основе общего пространства, «сферы применения» ароматов. Таков в приведенных примерах «ладанный» аромат лилий. Семантическая и модальная неопределенность – это в первую очередь результат психологической, ситуативной реакции лирического субъекта на запах, но это также и следствие принципиальной неопределимости семантики запаха в истории культуры. В двух ситуациях, где упоминается запах «резеды», он означает алиби пошлой повседневности, но в стихотворении «Струя резеды в темном вагоне»

ассоциируется с парфюмерией, а в стихотворении «Л. И. Микулич» выражает дух эпохи XVIII века и дух места – Царского Села:

Пока дышит во сне резеда –
Здесь ни мук, ни греха, ни стыда...
(140)

Великолепье небылицы
Там нежно веет резедой
(198)

Герой «драматической сказки» Анненского Иксион сетует:

...Ваш розовый язык,
Цветы, мне непонятен. Я не богом
На свет рожден...
(377–378)

Каламбур по поводу «розового языка», в ряду значений которого присутствует сема запаха – языка роз, явно исходит от автора, отмечавшего, что он «старался как можно меньше подражать античной трагедии». ⁷ Постоянной характеристикой ольфакторной символики служит у Анненского болезненное наваждение, невозможность избавиться от вдыхаемого или сохраненного в памяти запаха и от ассоциаций, им вызываемых.

Контрастное сочетание контекстов, через которые прочитывается символика запаха, определяет структуру стихотворения «Буддийская месса в Париже». Документальность его сюжета ⁸ подчеркивается полемическими ассоциациями со стихотворениями Стефана Малларме «Веер (мадам Малларме)», «Другой веер». Там, где у Малларме присутствует параллелизм (веяние веера – веяние поэтического слова), у Анненского обнажаются антитеза и гротескная каузальность:

Священнодействовал базальтовый монгол,
И таял медленно таинственный глагол
В капризно созданном среди музея храме,
Чтоб дамы черными играли веерами
И, тайне чуждые, как свежий их ирис,
Лишь переводчикам внимали строго мисс.
(127)

Запахи и звуки равно повинны в создании душевной атмосферы музейного зала, от которой толпа защищается игрой вееров, парфюмерией и привычно звучащим словом. Композиция стихотворения основана на контрасте запахов «струистых смол», сопровождающих «буддийскую мессу», и модных женских духов.⁹ «Экзотичные ароматы» безымянных цветов, которые раздает «монгол» по окончании службы, коррелируют с музыкальными мотивами: «ритмы странные тысячелетних слов»; «я ритмами дышал, как волнами кадил». «Свежий ирис», возможно, с учетом этимологии названия цветка от имени богини радуги Ириды, соотносится с визуальным восприятием парижской толпы: «Мой взор рассеянный шелков ласкали пятна». Сравним в трагедии «Царь Иксион» описание Ириды: «Она нежная и тонкая блондинка, вся в пышных волнах шелковистой ткани, которая переливается цветами радуги; в руках у нее в виде жезла золотой лотос». Акустическим сопровождением парфюмерного мотива служат оперетта и опера («...слушать вечером Маскотту иль Кармен») вкупе с шумом толпы и голосом переводчика. Лирический субъект оказывается единственным слушателем мессы, которого увлекает ее ритм и ее аромат при всей невозможности раствориться в этом аромате и войти в череду превращений Будды. Все-таки он человек толпы и вместе с толпой является наблюдателем, а не участником сакрального действия.

Мистический аромат «синих смол» назван символом желанного, но недостижимого состояния и в стихотворении «Аромат лилеи мне тяжел...»:

Аромат лилеи мне тяжел,
Потому что в нем таится тленье...
Лучше смол дыханье, синих смол,
Только пить его без разделенья...

Оттолкнув соблазны красоты,
Я влюблюсь в ее миражи в дыме...
И огней нетленные цветы
Я один увижу голубыми...

(136)

Аромат лилии, семантика которого прокомментирована Ю. М. Лотманом¹⁰ и А. Е. Аникиным¹¹ через проекцию на античность, соотносится, помимо прочего, с католическим отождествлением лилии с Девой Марией и символом благовещения. Так что «смолы» отчасти служат восточной (буддийской и православной) альтернативой европейской или, во всяком случае, христианско-католической культуре. В стихотворении «Вербная неделя» «благовонные дымы» воскрешения трактуются не в узко католическом, а в широком христианском ключе: они уплывают вместе с Лазаревской субботой, оставляя невоскресших Лазарей в яме черной земли, то есть в смрадном теле «четвертого дня»:

Уплывала в дымах благовонных,
В замираньи звонов похоронных,
От икон с глубокими глазами
И от Лазарей, забытых в черной яме...

(91)

О таких персонажах Анненский вполне определенно говорит в статье, посвященной драме А. М. Горького «На дне»: «Господи, как далеко ушли мы от поэзии Сонечки Мармеладовой, от ее косо́й желтой комнаты у портного Капернаумова, от воскрешения Лазаря и от романтической эмблемы человеческого страдания!» (КО, 79). Тленность и, следовательно, запах тления становится основной ольфакторной характеристикой жизни как таковой во всей полноте ее телесных проявлений (таковы «люди-запахи», суть которых исчерпывается телесностью). «Вкусивших лотоса», то есть уже вступивших на земную стезю, «волнует» аромат смертного существования («вкрадчивый осенний аромат»). «Безуханность» (Анненский вернул в поэзию пушкинское определение) характеризует формы телесного бытия, по сути соотносимые с небытием: «Так мёртвы безуханные цветы».

Отмеченные в стихотворениях Анненского цветочные запахи (лилии, левкоя, сирени, резеды, туберозы), на что неоднократно указано, также связаны с мыслью о тленности и смерти.¹² Суть аромата Анненский понимает в духе античных представлений о природе вещей и ощущений. Напомним известное рассуждение Платона в диалоге «Тимей», где речь идет о запахе и обонянии: «Всякий запах

имеет половинчатую природу, ибо нет такой формы, которая бы по своему строению могла бы возбуждать определенный запах. Те жилы в нашем теле, которые для этого предназначены, слишком тесны для частиц земли и воды, но слишком просторны для частиц огня и воздуха, а потому никто и никогда не мог обонять собственного запаха какой-либо из этих <стихий>; запахи рождаются лишь от таких веществ, которые либо разжижены, либо загнивают, либо плавятся, либо испаряются. Им дает жизнь то переходное состояние, которое возникает, когда вода претворяется в воздух либо, напротив, воздух в воду». ¹³ Как видим, в логике платоновских рассуждений запахи не обладают способностью являть собою сущности, «многообразие запахов остается безмянным, ибо оно не сводится к большому числу простых форм». ¹⁴ Напротив, запах чреват обманом, раздвоенностью, уничтожением формы и поэтому не позволяет художнику дистанцироваться от «сильного удовольствия» или неудовольствия, «эстетически торжествовать над чернотой порока» («Портрет») (КО, 16).

Служа признаком телесного существования, запах может быть и метафорой идеального разума, если основываться на иронии самого языка, где «дух» и запах выступают как синонимы. Парадоксальность и гротеск лежат в основе композиции ольфакторного символа в стихотворении «Дальние руки», где, как отмечает Вяч. Вс. Иванов, многоступенчатое «сравнение самого поэта с ароматом цветов или с мускусным запахом мумий» ¹⁵ является кульминацией лирического сюжета:

Как мускус мучительный мумий,
 Как душистый тайник тубероз,
 И я только стеблем раздумий
 К пугающей сказке прирос.

(138)

Запах – метафора «мысли», зыбкой связи сна и реальности, жизни и смерти, и одновременно, это форма «кажимости» бытия: «... поэт сам настолько же вне реальности, как пригрезившиеся ему пальцы любимой и как не сказанные ей слова любви». ¹⁶

Каким бы сложным и мерцающим ни было содержание обонятельного восприятия, у Анненского оно рационально и психологически

мотивировано. Оба компонента метафоры обусловлены реальными свойствами «мумий» и особенностями ботанической морфологии «туберозы». Мускус – ароматические выделения желез (струи) самца мускусной кабарги или овцебыка – применялся для бальзамирования тел умерших в Египте,¹⁷ в парфюмерии используется как источник и фиксатор запаха. Мускусные (животные) запахи были широко распространены в культуре XVIII века и традиционно интерпретируются как тяжелые и эротические.¹⁸

Тубероза (*Polyanthus*) – комнатное и садовое растение с сильным ароматом, особенно интенсивным ночью. Скорее всего, для понимания сравнения в стихотворении Анненского имеет значение, что тубероза относится к клубнелуковичным растениям (*tuberosus* – бугристый, шишковидный, клубневидный) и что форма цветка напоминает довольно глубокую воронку. Кроме того, имя туберозы нагружено литературными ассоциациями – фамилию Туберозов носит главный герой романа Н. С. Лескова «Соборяне». В русской поэзии конца XIX–начала XX веков тубероза – один из узнаваемых образов, связанных с любовной тематикой (см., например, стихотворение М. Лохвицкой «Ветка туберозы», 1898). У самого Анненского в системе цветочных образов трагедии «Царь Иксион» «теплый» запах туберозы контрастно оттеняет «нежный» запах левкоя:

Чтоб темней казались розы
От лилей белоснежной
И теплей от туберозы
Аромат левкоя нежный.

(354)

Актуализация ольфакторных ассоциаций огрубляет, приземляет сюжет стихотворения, внося в него очевидно плотский, сексуальный смысл.¹⁹ Но в то же время переводит тематику из любовно-эротического плана в философский. Анненский применил ольфакторное сравнение для определения «мысли» как основного признака человеческого существа, связав фигурой сравнения «стебель раздумий» с животными и растительными запахами. Мотив прирастания мыслью к «сказке» исследователи соотносят со стихотворением П. А. Вяземского «К лагунам, как *fruttidimare*...».²⁰ Существенно, что при этом Р. Д. Тименчик выявляет интеллектуальную полемическую

направленность центрального образа «Дальних рук».²¹ Тем более, вероятно, что символ соотносится с текстами отнюдь не любовного характера. Одним из его близких источников может служить стихотворение Е. А. Баратынского «О мысль, тебе удел цветка...», другим – стихотворение К. Случевского «Мысли погасшие, чувства забытые – Мумии бедной моей головы...».²² Но из всех названных авторов только Анненский развивает параллелизм действия запаха с усилением мысли, фантазии. Обретение знания (обладание мечтой) как вкушение отравленного аромата из чаши познания относится к постоянным мотивам его поэзии:

И от яду на мгновенье
Знаньем кажется незнанье...

(74)

Именно запах ввергает лирического героя «Дальних рук» в «ад бессознательного существования» (КО, 79). Из этого ада, или из «царства Плутона», где скрываются, по мысли И. Гердера, корни растений, и исходят запахи как голос инобытия («нездешней тоски»). В критической прозе Анненский неоднократно прибегает к определениям «растительной» или «животной» души, характеризуя литературных персонажей и их создателей. Эта терминология восходит к учению Аристотеля о душе, развитому в работе Гердера «Идеи к философии истории человечества» (1784), где философ назвал обоняние «самым необходимым для инстинктов животного, для поддержания его жизни чувством», поскольку «именно ему приходится пробуждать инстинкт и направлять его». Он определил «животную душу» как душу «обонятельную»: «Обоняние, вкус – вот что увлекало человека, словно зверя, за собой. Теперь орган обоняния уже не царит в человеке – до земли, до травы далеко – и царит глаз».²³ Обоняние сопряжено со страхами и страстями, инстинктом, не преодоленным властью разума и чувства. «Глаз» и «слух» философ называет «тончайшими инструментами», которыми Бог наделил человека, чтобы тот смог создавать прекраснейшие произведения искусства и читать «по складам тысячи различных форм и красок» природы.

Но в построении Анненского мысль (разумная душа) так же сопряжена с реальностью, что и низшие ощущения (душа растительная

и животная). Аристотелевский нус (дух) накладывается на известную гегелевскую метафору, сформировавшуюся на иных философских основаниях. О ее судьбе пишет Х. Риндисбахер: «Гегель, используя всеобъемлющую обонятельную метафору того процесса, благодаря которому Дух распространяется в мире, похоже, выразил посредством этого образа нечто большее, чем мог предполагать.

Передача чистого знания сравнима с распространением запаха в атмосфере, не оказывающей сопротивления. Это всепроникающее заражение поначалу незаметно для беззаботного элемента, внутри которого оно распространяется. И поэтому от него невозможно укрыться».²⁴

Ирония, возможность отождествления низшего из ощущений, обоняния, и духа – высшей формы человеческого бытия скрывается в языке. Судя по всему, Анненский эту иронию распознает и многократно обыгрывает как в лирике, так и в прозе. Обоняние и речь имеют общую природу – физиологию дыхания. И вновь обратимся к суждениям Гердера: «Дыхание, исходящее из наших уст, становится картиной мира, наши мысли и чувства отпечатлеваются в душе другого человека. Все человеческое, что когда-либо делали на земле люди, все их мысли, желания, все будущие их мысли и дела – все зависит от слабого дыхания уст, от сотрясаемого потока воздуха...».²⁵ С помощью речи природные ощущения получают уже не биологический, а духовный смысл. Но в свою очередь и все духовные начала в человеке несут в себе память о своих телесных основаниях.

В художественном мире Анненского запахи фиксируют неопределенные, текущие состояния реальности, порожденные усталостью, «мозговым напряженьем», бессонницей. По общности одорического признака поэт определяет свое место среди живых – и смертных. Таким образом, «энтелехия» стихотворения «Еще лилии» (Ю. М. Лотман) оказывается едва ли не единственным в лирике Анненского и потому исключительно парадоксальным случаем признания в запахе «гармонической», эстетической сущности. За ольфакторной образностью в его творчестве закреплена иная область: запахи призваны свидетельствовать о «юморе творения», о гротескном характере сочетания телесного и духовного начал в человеке.

¹ Ср.: «Анненский – поэт интеллектуальных структур и точно зафиксированных явлений» (*Гинзбург Л. Я.* О лирике. М., 1997. С. 300).

² *Козубовская Г. Л.* Лирический мир Анненского: поэтика отражений и сцеплений // Русская литература. 1995. № 2. С. 72.

³ Анненский Иннокентий. Книги отражений. М., 1979. С. 351. Далее по тексту (КО) с указанием страницы.

⁴ *Вундт В.* Основы физиологической психологии. В 3 т. Т. 2. Качество ощущений. Эмоциональные элементы духовной жизни. Интенсивные слуховые представления и др. СПб.: Тип. П. Сойкина, 1909. С. 67, 60.

⁵ *Rindisbacher H.* The Smell of Books. A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature. Michigan: Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992. P. 147.

⁶ *Анненский Иннокентий.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 218. Далее стихотворения Анненского цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁷ Там же. С. 349.

⁸ О реальном подтексте этого стихотворения см.: *Ковзун А. А.* Несколько комментариев к «Буддийской мессе в Париже» И. Анненского // «Слово – чистое веселье...»: Сб. статей в честь Александра Борисовича Пеньковского. М., 2009. (Studiophilologica). С. 276–298; *Петрова Г. В.* И. Ф. Анненский – Ф. Фр. Зелинскому: стихотворение «Буддийская месса в Париже» // «Свет мой канет в бездну, Я вам оставлю луч...». Сб. ст. Великий Новгород, 2005. С. 98–109.

⁹ Об игре между «естественными» запахами и их парфюмерными двойниками в поэзии Серебряного века см.: *Тименчик Р. Д.* Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е годы. М., 2014. Т. 1. С. 125–127; *Тименчик Р. Д.* Заметки о «Поэме без героя» // Анна Ахматова. В 5 кн. Поэма без героя. М., 1989. С. 3–25.

¹⁰ *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 113.

¹¹ *Аникин А. Е.* Философия Анаксагора в «зеркале» творчества Иннокентия Анненского // Известия СО АН СССР. История, филология и философия. Новосибирск, 1992. Вып. 1. С. 18.

¹² *Дубинская А. С.* Лирическое пространство книги И. Ф. Анненского «Тихие песни»: ольфакторный аспект. // LITFERATERRA: Межвуз. сб. аспирантских и студенческих научных трудов. Екатеринбург, 2007. С. 100–109; *Леонова Н. Е.* Образ лилии в искусстве модернизма и в поэзии И. Ф. Анненского // Вестник Новгородского университета. 2010. № 56. С. 40–43; *Рубинчик О. Е.* «Сердце просит роз поблеклых...»: розы у Иннокентия Анненского // Русская литература. 2011. № 1. С. 154–170.

¹³ *Платон.* Тимей // Платон. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 3. М., 1994. С. 472.

¹⁴ Там же.

¹⁵ *Иванов Вяч. Вс.* Об Анненском // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. М., 2000. С. 151.

¹⁶ Там же.

¹⁷ «В папирусах, найденных в Египте (1500 лет до нашей эры), содержатся рецепты египетских благовоний. В их основе были мускус, амбра, цибет и другие природные продукты» (*Хейфиц Л. А., Дашунин В. М.* Душистые вещества и другие продукты для парфюмерии. Справ. изд. М., 1994. С. 10.

¹⁸ См.: *Захарьин Д.* Ольфакторная коммуникация в контексте русской истории // Ароматы и запахи в культуре. В 2 т. Т. 2. М., 2003. С. 288–294.

¹⁹ Ср.: «...переживаемая платонически плотская страсть. Это страсть такой силы, что от нее приходится обороняться. И в “Дальних руках”, и в отдельных произведениях “Канцоньере” защитой становится слово, и в результате любовная топика модулирует в метатекстуальную» (*Панова Л. Г.* Анненский-петраркист: «Дальние руки» // Диалог культур. «Итальянский текст» в русской литературе, «русский текст» в итальянской литературе. Материалы международ. науч. конф. М., 2013. С. 111–112.

²⁰ *Иванов Вяч. Вс.* Указ. соч.; *Тименчик Р. Д.* Устрицы Ахматовой и Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. Сб. науч. тр. СПб., 1996. С. 52.

²¹ Там же. С. 52–53.

²² *Случевский К. К.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2004. С. 296.

²³ *Гердер И. Г.* Идеи к философии истории человечества / Пер. с немецкого и прим. А. В. Михайлова. М., 1977. С. 89.

²⁴ *Риндисбахер Х.* От запаха к слову: моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» / Пер. Я. Токаревой // Ароматы и запахи в культуре. В 2 т. Т. 2. М., 2003. С. 609.

²⁵ *Гердер И. Г.* Идеи к философии истории человечества. С. 236.