

ЗАПАХИ И ЗВУКИ В КНИГЕ Л. РЕЙСНЕР «АФГАНИСТАН»

А. А. Житенев, Хуссайни Сайед Хашматулла

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 22 мая 2023 г.

Аннотация: в статье исследованы звуковые и обонятельные образы в создании картины Афганистана у Л. Рейснер. Общее в трактовке обонятельных и звуковых образов состоит, во-первых, во внимании к степени проявления признака и в особом интересе к явлениям со слабым проявлением признака; во-вторых, в контрасте природное — культурное, который в отдельных случаях может сниматься. Различия связаны с тем, что запахи и звуки в контексте получают своеобразную семантику. Так, запах получает способность фокусировать или суммировать впечатления, выразить сложное впечатление, а звук может оказываться более значимым для раскрытия «немого» Востока, чем зрение, соотноситься с идеей технического прогресса и классового столкновения. На этом фоне воссоздание зрительных картин Афганистана получает второстепенное значение, часто зависящее от культурных ассоциаций.

Ключевые слова: поэтика запаха, поэтика звука, перцептивные коды, очерк, Лариса Рейснер.

Abstract: the article examines both auditory and olfactory images in the creation of the picture of Afghanistan by Larisa Reisner. What is common in the interpretation of olfactory and auditory images is, firstly, in putting emphasis on the degree of manifestation of a sign and in a special interest in phenomena with a weak manifestation of a sign; secondly, in the natural-cultural contrast, which in some cases can be removed. The differences are related to the fact that smells and sounds receive a peculiar semantics in the context. Thus, it becomes possible for smell to focus or summarise impressions, express a complex impression, and sound can turn out to be more significant for unlocking the 'silent' East than sight, correlate with the ideas of technological advancement and class clash. Against this background, the reconstruction of the visual pictures of Afghanistan takes on a secondary importance often dependent on cultural associations

Keywords: poetics of smell, poetics of sound, perceptual codes, essay, Larisa Reisner.

Литературно-критическая и исследовательская литература о Л. Рейснер сравнительно невелика: отчасти в силу короткой жизни писательницы, отчасти — в силу тесной связи ее творчества с эпохой, вне которой оно имеет в основном исторический интерес. Публикации 1920-х гг., за редкими исключениями, объединяет не литературоведческий, а скорее личностный подход: в их центре, как правило, исключительная фигура женщины-революционера, соединяющей старую культуру и новую эпоху [1]. В 1960-е гг. в фокусе внимания находились в основном вопросы жанрообразования и трансформация формы очерка в ее творчестве, проблема «социального заказа» [8; 9]. В 1990–2000-е гг. исследователей стали привлекать тема жизнетворчества, выбор авторских стратегий, взаимодействие писательницы с традициями Серебряного века [2; 3; 5]. Последняя линия кажется особенно плодотворной, поскольку стиливая зависимость Л. Рейснер от модернистской прозы была отмечена уже первыми рецензентами [4, 36].

Кажется интересным исследовать эту связь на уровне репрезентации запаха и звука, поскольку «символизация перцептивной образности в литературе начала XX в. приводит к мысли, что нет, напри-

мер, общего, раз и навсегда заданного качественного состава вещи, зато есть качественность как перекрещивание разных культурных традиций, субъективных интерпретаций, ценностных смыслов» [7, 6].

В книге «Афганистан» (1925) в описании страны Л. Рейснер акцентирует природную первозданность, яркость и красоту пейзажей, силу и свежесть непосредственных впечатлений. Знакомство с новой страной в значительной степени связано в книге с новыми звуками и новыми запахами, которым уделено, как минимум, не меньшее место, чем зрительным впечатлениям. Семантика звуковых и обонятельных образов имеет и сходства, и различия. Обратимся к ее сравнительному анализу.

Характеризуя обонятельные впечатления, стоит прежде всего отметить резкий контраст в их интенсивности: Рейснер, как правило, пишет либо о почти неуловимых, выветрившихся запахах, либо, напротив, о запахах очень насыщенных — «резких», «острых» и т.п.

Неуловимые, слабые запахи часто выступают элементом в характеристике больших пространств, с их помощью передаются дистанции, характеризуются расстояния: «На самом солнцепеке, среди местности совершенно пустынной, сереют прижатые к земле постройки. Ветер издали доносит их запах, запах на-

гретой глины и абрикосов» [6, 48]; «Встретили и семейство гвоздик, которые объединились, срослись в общий корень и покрылись колючками, но запах у них все тот же, полевой, как у девушки. Был еще белый шиповник, мох в розовых цветах <...>. Все это почти невесомо, почти без запаха и плоти» [6, 36].

Иногда выветрившийся запах указывает на переход предмета из природного в человеческое пространство: «Горячим дыханием пара <...> сдуваются белые мягкие хлопья шерсти. <...> Ласточки несут себе в гнезда под потолок это добро, потерявшее уже полевой запах» [6, 63]. Но чаще запахи, связанные с людьми, преподносятся как природные, травяные: «В черном окладе откинутого покрывала — чистенькая старушка, сухая, как пыль, и от белых широких рукавов ее рубашки пахнет чем-то полевым, как от мятных зарослей на старинных кладбищах» [6, 83].

Нередко запахи обладают значением суммирования впечатлений, служат задаче обобщения. В этом случае упоминается не о конкретных источниках запахов, а об общем эффекте — «запахе земли», «запахе моря», «запахе свежести». Такие «суммарные» запахи пробуждают ассоциации, уносят за пределы того, что непосредственно дано наблюдателю: «Началась весна. Снег еще не совсем растаял, но все ручьи клокочут, их мутные воды пахнут камнями, мхом, горной свежестью. И в этом диком вешнем запахе все напоминает аромат моря» [5, 112].

В отдельных случаях запах делает рельефнее какие-то другие впечатления, выступает средством их фокусировки и усиления: «Напрасно огородники, по колено в арыках, бросают воду под ноги прохожих деревянными лопатами; запах мокрой пыли, как и свежий запах лука с их грядок, делает еще гуще и терпче горячее дыхание дороги» [6, 60].

В описании путешествия по Азии запах часто оказывается едва ли не главной характеристикой пространства — как природного пустынного, так и городского, садового: «Сколько солнца, меда и целебных запахов источает пустыня, каким темным изумрудом пылают Ташкент, и, наконец, эта средневековая Бухара!» [6, 26]; «Долины, точно янтарные чаши, поставленные рядом, полные запаха трав и, как пену, источающие червонный свет» [6, 26]; «Пахнет азиатским жильем, горькими травами и мехом» [6, 25].

Сады оказываются главным средоточием ароматов, с ними связано переживание блаженства, умиротворения, счастливого растворения в восточной неге: «Лучше всего сады и гаремы. Сады полны винограда, низкорослых деревьев, озер, лебедей, вьющихся роз, палаток, граната, голубизны, пчелиного гуденья и старинных построек, да и аромата, конечно. Такого крепкого и густого, что хочется закрыть глаза, лечь на раскаленные плиты маленького раскаленного двора и быть легче ласточек, легче маленьких деревянных столбиков, на которых висят в густом воздухе старинные балюстрады. Под де-

ревьями расстилают ковры, подают чай с пряными сладостями» [6, 27].

Контекстуально с ярким ароматом садов может быть соотнесен не менее острый аромат пряной восточной пищи. Об этом, в частности, заходит речь при описании развалин дворца Тамерлана, мимо которого проезжает Рейснер: «В потолке <...> узкие отверстия. Раньше через них выдыхался густой и пряный запах жареного мяса, заправленного шафраном и лимонными корками, — может-быть, меланхолически-воинственные песни Саади, бряцание кувшинов и оружия» [6, 32].

Восточный город в изображении Рейснера — это прежде всего садовое, цветочное пространство, и садовые ароматы являются его значимой приметой: «Джелалабад, <...> благоуханный рассадник опиума и роз, останется высшим достижением той политики, которую англичане с таким блеском применяли и продолжают применять в Индии» [6, 141]. Рейснер — горожанка, и в ее описании путешествия много внимания уделено запахам сельскохозяйственной страны — в частности, часто речь идет о запахах домашних животных: «Если он крестьянин, то по бледным от жара дорогам он всю жизнь ведет продавать пару баранов, лениво потряхивающих курдюками и оставляющих за собой острый запах навоза и мускуса» [6, 78].

Характерная примета описываемой страны — смесь острых запахов разного типа или разного происхождения. О таких смесях Рейснер пишет, в частности, рассказывая о фабричном и больничном пространствах в Кабуле. Так, описывая фабрику по производству тканей, она замечает: «Вот, наконец, сердце машин-хане. Черная пещера, такая жаркая, что платье сразу прилипает к телу, чувствуется головокружение, и так странно запах смазочных масел перемешан с ароматом ванили. Где-то близко за стеной цветет молодое миндальное дерево» [6, 66].

Еще более резкий контраст появляется в эпизодах, связанных с посещением городского госпиталя: «Около плацпарада — военный госпиталь. К жару потрескавшейся земли он прибавляет запах карболки и формалина. Посредине квадратного двора грядки цветов, поливаемых медицинскими отбросами и мочой, что, впрочем, не мешает им цвести и благоухать, как бабочкам, приросшим к земле» [6, 74]; «Стекла разбитых бутылок во дворе госпиталя, трупный запах, смешанный с ароматом его цветочной клумбы, одинаково радостно дышат на солнце, так же покорно и беззаботно смешиваются, как пестрота, вонь и радость жизни на любом восточном базаре» [6, 87]. В последней цитате смесь разнотипных запахов соотносится с универсальной для Востока пестротой, сочетанием разнородного и неблизкого.

Звуки, так же, как и запахи, являются характеристикой пространств — и прежде всего больших пространств. Так, в характеристике гор, долин, степей звуковые впечатления нередко выступают на первый план. Важное значение здесь имеет постоянно под-

черкиваемый контраст между тишиной и звуками природы: «И тишина такая, что ручьи немеют, и деревья перестают цвести» [6, 27]; «Вокруг великая тишина, горные склоны снизу кажутся совсем отвесными» [6, 32]; «Высокая, пошатнувшаяся арка провожает нас молчаливым благословением: ее мягкие очертания — две сомкнутых руки, усталых, готовых опуститься. Опять дорога по плоскогорью, ровному, безмолвному, горячему» [6, 33].

Так же, как и при характеристике обонятельных впечатлений, Рейснер прежде всего обращает внимание на то, что едва различимо — почти неслышно: «В степи нежнейший звон ветра в сухих прошлогодних травах. Поют песчаные холмы, где согреты солнцем пески пересыпаются, как жемчуг, восходят волной, падают в мгновенные долины и опять сыплются в подвижный вал с серафической, непрестанной и сонливой музыкой. Воздух полон степных жаворонков» [6, 25–26]; «В колючих кустах шелестит саранча, кузнечики дождем сыплются из-под конских копыт, и воздух полон их сухой скрипичной музыкой» [6, 30].

Звуки путешествия, таким образом, монотонны и приглушены: это «шелест» крыльев птиц и насекомых, «пение» песка, «звон» трав; контекстуально они сравниваются с «музыкой», но особой — «сухой», «сонной», «серафической». Появление метафорического ряда «музыки» в контексте описания сугубо природных звуков можно рассматривать как ход, близкий к уже упомянутой выше «обратимости» запахов, связанных с миром природы и миром человека.

Тихие звуки — неременная примета спокойной и гармонической жизни. Как правило, это звуки струящейся воды: «Женщина <...> моет круглый кувшин, потом наполняет его и не спеша удаляется. Все вместе — спокойствие, шелест, плеск и тепло» [6, 33]; «Иногда в песках оазиса: из-под камня выбегает ключ, и люди и животные жадно приникают к его певучей, прозрачной, целомудренной поверхности» [6, 30].

Тишина, однако, характеризует не только природное, но и, отчасти, городское пространство. Рейснер пишет о журчании оросительных каналов, падении спелых плодов и т.п.: «Но улицы городка тенисты, вдоль тротуаров шумят ручьи, ленивые тутовые деревья, разомлев от жары, роняют переспелые ягоды на чистые дворы казарм, на крыши и пороги выбеленных домов» [6, 27]. Пение птиц — важный элемент звукового мира города: «К их поверхности ниспадают ветви пепельно-зеленой ивы, где покачивается клетка добродушной и крикливой перепелки, — любимицы всех афганских садов и базаров. Она пронзительно и все же музыкально покрикивает, обчищая о прутья свой коралловый клюв» [6, 47].

«Крикливость» в этом случае кажется правомерным рассматривать как контекстуальный эквивалент «остроты» запаха — как то, что обозначает высокую степень проявления признака. Однако если об «острых», «пряных», «резких» запахах Рейснер

пишет охотно, то о громких, резких и шумных звуках не пишет практически ничего. Это тем более примечательно, что афганский город, пусть и мимоходом, характеризуется как преимущественно «шумное» место. Об этом, в частности, идет речь в описании городского праздника: «И, наконец, говор становится похожим на рокот, на зуд веретена, на неподвижный полет тех золотых мух, вибрирующие крылья которых часами стоят в воздухе» [6, 89]. В том же контексте упоминается о неременном «шумном» базаре [6, 88].

Такая парадоксальная невосприимчивость к шуму в шумном пространстве не случайна: в очерке «Машин-хане (дом машины)» звуку на Востоке посвящен большой фрагмент. В нем шум связан прежде всего с машиной: «В общем, Восток ведь немой. И суета базара, и движение больших дорог, и кладбища с плоскими острыми камнями на могилах, похожими на зазубренные ножи доисторического человека, — не что иное, как тишина, в которой роятся краски, сгустки света и теплой энергии, совершенно как пыль в солнечном луче» [6, 61].

Машинный шум в этом контексте оказывается не просто наиболее заметным звуком, но и звуком, который как бы настраивает на резкость зрение, уточняет то, что перед глазами: «Все в зрении мигает, изменчиво и неподвижно в движении, — ну, да, неподвижно, как смерть. И вдруг в сердце самой горячей долины, в средоточии восточной немоты, на дворе, мощном столетними камнями, <...> навстречу вам <...> с клетотом, с судорожной торопливостью, с бешеной настойчивостью стучат молоты и молотки, скрежещут железные челюсти машин <...> Этот шум, этот живой трепет машин после полуденной лени полей производит впечатление потрясающее: это заговор против старых гор, мечетей, магометанского неба, лени, смирения и вялой нищеты» [6, 61].

Примечательны ряды оппозиций, в которые в этом контексте включен «шум»: шум и лень, шум и смирение, шум и нищета; шум здесь «антирелигиозен» (противостоит «магометанскому небу»), связан с живым («живой трепет машин», «железные челюсти машин»), близок к речи («с клетотом, с судорожной торопливостью»). Машинный шум, таким образом, — полная противоположность «немоте Востока», знак прогресса.

Интересно, что этот знак находится в двойственных отношениях с речью. С одной стороны, голос человека этот шум заглушает: «И, не находя слов, немой от грохота машин, <...> мастер только крепко пожал руку и быстро отвернулся» [6, 67]. С другой стороны, этот шум сам по себе может восприниматься как речь — как утверждение неизбежности революционных перемен: «И машина яростно шелестит: "ну, да, ну, да", хотя никто еще не слышит и не умеет понять ее голоса» [6, 65].

Не слышимый, но явный звук машинной «речи» не только сопоставим со «струной жизни», которая

слышна только тому «стеблю», к которому обращена, но и с «зовом», который может расслышать только поэт или человек искусства. Об этом «зове» упоминается в главе «Наша Азия и Азия по ту сторону границы» и в очерке «Бабиан», связанном с афганским путешествием, но не включенном Рейснер в книгу «Афганистан».

В «Бабиане» «зов» — это элемент первобытного природного пространства, то, что пробуждает активность первооткрывателя: «В великой тишине ущелий живут неслышные голоса, и каждый зовет к себе и за собой. <...> Вот она, родина первых искателей, мучимых неисчислимым, снедающим любопытством» [6, 199]. В «Нашей Азии...» слова «зов» нет, но есть упоминание о «немоте» Востока и «невывразимости» производимого им впечатления, которое под силу передать только «поэту» (в слове) и «дикарю» (в «кличе»): «Вершины. Их покатые плечи в цветах, едва видимых, но крепко и нежно пахнущих. Их скаты блестят слюдой, малахитом и мрамором. <...> Но сами они — неопишутемы. <...>. Может быть, большой поэт <...> увидел бы и выразил весь свет, пролитый на металлические латы камней <...>. Или дикарь, герой, победитель: он бы взглянул и издал свой бранный клич, это смеющееся рычание, <...> в котором все упоение при виде земли, которой можно обладать, все ненасытное сожаление о том, что ею нельзя владеть вечно» [6, 36].

Равнозначность «клича» и «речи» в приведенном контексте примечательна: поэтическое высказывание оказывается уравниво здесь и с природной первозданностью гор, и с эмоциональной нерасчлененностью животного «рычания». Оно призвано вобрать в себя полноту жизни, стать ее полноценным выражением. В другом фрагменте эта обратимость живого и неживого, природного и культурного подчеркнута Л. Рейснер еще сильнее: «Так как мы “сафир-саиб” (послы), то всякая работа, по местным понятиям, для нас унизительна, кроме письма, конечно. И к моей рукописи солдаты-крестьяне питают такое же уважение, как к старым могилам, убранным обломками греческого мрамора и рогами горных коз, или тем неразгаданным глыбам, которые иногда срываются с горных карнизов и падают на дорогу, все в тонких рисунках и тонких письменах» [6, 41].

Таким образом, звуковые и обонятельные образы играют у Л. Рейснер важную роль в создании картины Афганистана. И те, и другие соотносятся с первоздан-

ностью, чувственной новизной этого края для путешественника из России. Общее в трактовке обонятельных и звуковых образов состоит, во-первых, во внимании к степени проявления признака и в особом интересе к явлениям со слабым проявлением признака (громкое — тихое или неслышное; сильный запах — слабый запах); во-вторых, в контрасте природное — культурное, который в отдельных случаях может сниматься (запахи и звуки цивилизации — запахи и звуки природного мира). Различия связаны с тем, что запахи и звуки в контексте получают своеобразную семантику. Так, запах получает способность фокусировать или суммировать впечатления, выражать сложное и «пестрое» впечатление, а звук может оказываться более значимым для раскрытия «немного» Востока, чем зрение, соотноситься с идеей технического прогресса и классового столкновения, получать ситуативную соотнесенность с речью поэта, с работой писателя. На этом фоне воссоздание зрительных картин Афганистана получает второстепенное значение, часто зависимое от культурных ассоциаций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лариса Рейснер в воспоминаниях современников. — М.: Советский писатель, 1969. — 200 с.
2. Марков А. Революционный комиссариат авангарда: о прозе Ларисы Рейснер / А. Марков // Рейснер Л. Л. Афганистан. — М.: Рипол классик, 2021. — С. 5–20.
3. Миронова Г. С. Личность и эпоха (творческая индивидуальность Г. М. Рейснер): Автореф. дис. ... канд. филол. н. / Г. С. Миронова. — Ленинград, 1991. — 16 с.
4. Оксенов И. Лариса Рейснер. Критический очерк / И. Оксенов. — Ленинград: Прибой, 1927. — 52 с.
5. Пржиборовская Г. Лариса Рейснер / Г. Пржиборовская. — М.: Молодая гвардия, 2008. — 496 с.
6. Рейснер Л. Афганистан / Л. Рейснер. — М.: Рипол классик, 2021. — 436 с.
7. Рогачева Н. А. Русская лирика рубежа XIX–XX веков: поэтика запаха: Автореф. дис. ... доктора филол. н. / Н. А. Рогачева. — Екатеринбург, 2011. — 48 с.
8. Такташева Н. А. Творческий путь Л. М. Рейснер: Автореф. дис. ... канд. филол. н. / Н. А. Такташева. — Томск, 1966. — 20 с.
9. Шершнева Г. Н. Творчество Л. Рейснер и советский очерк 20-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. н. / Г. Н. Шершнева. — М., 1969. — 20 с.

*Воронежский государственный университет
Житенев А. А., доктор филологических наук, профессор
кафедры издательского дела
E-mail: zhitenev@phil.vsu.ru*

*Хусайни Сайед Хашматулла, аспирант кафедры русской литературы XX–XXI веков, теории литературы и гуманитарных наук
E-mail: sayed_hashmatullah@yahoo.com*

*Voronezh State University
Zhitenev A. A., Doctor of Philology (PhD), professor of the
Department of Publishing
E-mail: zhitenev@phil.vsu.ru*

*Hussaini Sayed Hashmatullah, Postgraduate student of the
Department of Russian Literature of XX–XXI Centuries, Theory
of Literature and Humanities
E-mail: sayed_hashmatullah@yahoo.com*