

Г.П. Козубовская  
Е.Н. Фадеева  
Барнаул

## Мифологема запаха в романе И.С. Тургенева «Дым»

Мифопоэтический пласт, составляющий основу классической литературы, только недавно стал предметом серьезного изучения. Наметившийся в тургеневедении поворот от исследований, связанных с трактовкой культурных образов [1], к выявлению глубинных слоев текста, сохраняющих в себе мировую культуру, позволяет уточнить художественную картину мира Тургенева. Выделение мифологемы запаха из общей картины мира (запах – это неотъемлемая часть мира и самое неуловимое из составляющих этого мира, оказывающее на человека сильное воздействие, т.к. оно направлено на подсознание [2]) важно в интерпретации художественного мира писателя, тем более такого, как Тургенев, воспитанного в условиях усадьбы и тонко улавливающего не только природу, но и культуру во всех проявлениях.

Художественная картина мира Тургенева становится осязаемой именно потому, что в ней актуализированы звук, цвет, запах, что и заметил Л.Н. Толстой в одном из писем: *«Одно в чем он мастер такой, что руки отнимаются после него касается такого предмета – это природа. Две, три черты и пахнет»* [3].

Запахи у Тургенева, заявленные эксплицитно (обозначены номинативно) и имплицитно (в подтексте), актуализируют культурный слой романной структуры. Внимание к ним со стороны Тургенева вызвано еще и тем, что русская литература середины XIX в., эстетика, философия и др. науки обратились к органическому миру, к «живой жизни» [4].

Изучение мифологемы запаха, связанной с другими мифологемами и, соответственно, с различными мотивами в романе Тургенева, реализованное в системном описании художественного мира романа, позволяет приблизиться к авторскому замыслу, более адекватно интерпретируя его. Исследование функции запахов способствует уточнению творческих принципов Тургенева, и, в частности, осмыслению роли мифологических и литературных источников в моделировании центральных персонажей. Персонажи романа оказываются соотносенными с мифологическими сюжетами, ситуациями именно через запахи.

**Роль запахов в моделировании персонажей.** В моделировании центральных персонажей ведущая роль принадлежит запахам. Именно запахи дифференцируют персонажей.

Сразу отметим, что, например, для Ирины в ее баден-баденской ипостаси (светской львицы) характерны запахи только искусственного происхождения, причем они либо заявлены в тексте, либо уходят в подтекст. Ирина комфортно чувствует себя в накуренной комнате, ей близок светский мир с его специфическими ароматами. *«Запах табака»* придает этому миру «мертвенный» характер. «Пепел» от сигар вызывает семантические ассоциации с «прахом», и, в целом, становится метафорой этого «гибельного» мира. Само «курение» отождествля-

ется с «одурманиванием», именно такое воздействие испытывает Литвинов, попавший в общество Губарева.

Характер героини автор раскрывает через запах вещей, ее окружающих. Так, «романный сюжет» Ирины сопрягает свои «начала» и «концы» вуалю. Повстречавшаяся Литвинову в начале романа дама в вуали так и остается неизвестной, и неясно, какое она имеет отношение к Ирине. «Частая сетка кружева» вуали - косвенное указание на аромат; сама вуаль – знак сокрытия. По данным историков культуры, в XIX в. дамам было свойственно окружать себя ореолом таинственности с помощью таких вещей, как всер, вуаль, шляпка и т.д. [5]. Чтоб внести в костюм чуть уловимый аромат, нужно украсить платье или костюм букетиком цветов. Таков костюм собирающейся на бал Ирины в московский период, когда Литвинов был ее женихом: «Когда она вошла к нему в белом тарлатановом платье, с веткой небольших синих цветов в слегка приподнятых волосах, он так и ахнул» [6].

Согласно фольклорно-мифологической традиции, в цветах и травах заключены магические силы, способные влиять на жизнь человека [7]. Так, Литвинов невольно оказывается в роли чародея: преподнеся Ирине букетик гелиотропов, он словно хочет ее приворожить. Ирина ассоциируется со сказочной царевной, которая, вдохнув аромат цветка, замерла. «Букет цветов» провоцирует перемену ролей в романном сюжете: Литвинов из дарителя превращается в человека, которому преподносят цветы.

Гелиотроп, согласно фольклорно-мифологической традиции, несет в себе мифологему преследования избранника. Снедаемая любовью Клития превращается в гелиотроп, чтобы всюду следовать за своим возлюбленным – Гелиосом [8].

История Ирины и Литвинова в баден-баденский период разворачивается как сюжет о преследователе и жертве, причем эти роли постоянно меняются. Теперь Ирина ассоциируется с чаровницей, т.к. с помощью букетика желает вернуть себе Литвинова, одурманить его, подчинить себе его волю. Прошлое Литвинова, материализуясь в «распустившийся за ночь букет», начинает его преследовать, причиняя много страданий. Гелиотроп – посланник царства мертвых: не случайно, Литвинова начинают мучить воспоминания, одолевает болезнь, подобие предсмертной лихорадки. Важно, что букет приносит женщина «без лица». Такого рода описания вызывают ассоциации с призраком смерти, пришедшей за жертвой.

**Ипостаси Ирины: Русалка и Цирцея.** В портрете героини Тургенев выделяет ее *душистые длинные волосы, блестящие плечи и небывалую красоту*. Ирина в Бадене является перед Литвиновым подобием «*богинь, выступающих на потолках старинных итальянских дворцов*» (56). Внешностью Ирина напоминает русалку. Уподоблена она русалке и по функции. Ароматом распущенных волос и блеском чешуи русалки завлекали молодых мужчин, опутывая их сетью своих душистых волос, поражая своей красотой [9].

«Испорчена до мозга костей» и «горда как бес» - фразы, брошенные Потугиным, отсылают к инфернальной ипостаси.

Необъяснимая власть красоты ассоциирует Ирину с Цирцеей. Невостребованная в московский период, красота Ирины с полной силой разворачивается в баден-баденский, поставив ее на недосыгаемую высоту: *«Он (Литвинов – Г.К.) пытался вырваться из заколдованного круга, в котором мучился и бился безустанно, как птица, попавшая в западню»* (43). «Птица» в культуре имеет различные значения: это и мифологическая ипостась души, это и знак бездомности и т.д. *«Птица, бьющаяся в сетях»* - имеет очевидную параллель с мотыльком, летящим на свет: единство архетипов держится тождеством ипостасей души [10]. Эта овеществленная метафора определяет кульминацию отношений в предельности их напряжения: *«...залетевшая бабочка трепетала крыльями и билась между занавесом и окном»* (104). Трансформация бабочки в муху – в этом динамика авторского отношения к Литвинову: *«вонзив нож»* в Татьяну, он *«не мог отбиться, как от жужжания летней, назойливой мухи, от постоянного ощущения презрения к самому себе...»* (143).

С этой мифологемой сопрягается другая: *«Он словно попал в водоворот, словно потерял себя...»* (43). Водная стихия – стихия русалок. Не случайно, появляется зеркало, отражающее красоту Ирины. *«Потеря себя»* как следствие безумия страсти Литвинова – знак inferнальности Ирины. Мифологема птицы, объединяющая Литвинова и Ирину, наделяет этих персонажей различной семантикой. Для Литвинова актуальна семантика жертвенности, для Ирины – красоты (*«...а поколебленные легким движением воздуха концы тонких лент слегка приподнимались у ней за плечами, словно крылья»*, 47); не случайно она ассоциируется для него со сказочной царевной. Утрата крыльев означает превращение в тень: такова метафора судьбы Ирины.

Все эти мифологические ипостаси Ирины свернуты в необозначенную имплицитно мифологему, объединяющую все названные выше смыслы: *«...И снова при одном этом имени что-то жгучее мгновенно, с сладостной болью, обвилось и замерло вокруг его сердца»* (149). «Змеиное» как выражение хтонического, болевого, коварного, скользкого и т.д.

**Миф об Орфее и Эвридике в сюжете Ирины.** История отношений Литвинова и Ирины разворачивается как мифологический сюжет об Орфее и Эвридике, составляющий один из культурных слоев романа. Ирина обратила Литвинова вспять с помощью гелиотропов. Он, подобно Орфею, спускается в Аид, в царство теней – метафора прошлого. Трансформация мифологического сюжета заключается в переосмыслении мифологемы тень. Как убеждается Литвинов, от его Эвридики – прежней Ирины - осталась лишь одна тень. Черное (*«траурное»*) платье, черная мантилья, в которую она закутывается, приходя на свидание, - все это атрибуты inferнального.

Литвинов, перешагнувший за грань, пытаясь вырвать Ирину из ирреального мира, зовет ее за собой. В мифологическом сюжете вина за несостоявшееся возвращение лежит на Орфее, нарушившем запрет, у Тургенева возможность или невозможность возвращения зависит от Ирины: *«Я надеялась все изгладить, сжечь все как в огне... но, видно, мне нет спасения, видно, яд слишком глубоко проник в меня; видно, нельзя безнаказанно в течение многих лет дышать этим воздухом»* (150). Оглядка, принесшая ему столько страданий, в ло-

гике романного мифа обернулась катастрофой: Литвинов второй теряет Ирину, и теперь уже окончательно, персонажи оказываются разделенными «*недоступной чертой*». За оглядкой следует окончательный разрыв с миром, которого Литвинов не принимает, из которого он бежит.

***Зеркальность Ирина/Татьяна как реализация недоовощенного женского идеала.*** Единый женский идеал персонифицируется у Тургенева в двух женских образах-персонажах, составляющих антинормичную пару. «Ангельскому» (здесь это соответствует типично национальному, русскому; очевидно развитие линии Татьяны Лариной в русской литературе) противостоит «демоническое». Решительное объяснение Литвинова с Татьяной, кстати, постоянно читающей книгу, - явная аллюзия на пушкинский роман, в частности, сцену «отповеди» Онегина. Застывание Татьяны, превращение ее в подобие статуи у Тургенева – вновь отсылка к Пушкину - эпизод, демонстрирующий превосходство русской женщины над мужчиной, - великолепно прокомментирован М. Цветаевой в эссе «Мой Пушкин» [11].

Ирина ассоциируется с Клеопатрой: «...поразительны были ее глаза исчерна-серые, с зеленоватыми отливами, с поволокой, длинные, как у египетских божеств» (39). «Боль от красоты» - толстовское определение сущности фетовского образа в романе Тургенева связано с красотой Ирины: «...тихо и неотразимо вонзались ему в сердце волшебные глаза...» (102).

Кроме внешности, сходство с Клеопатрой очевидно в умении играть людьми.

В контексте романа Ирина-Цирцея лишь на миг может удержать возлюбленного, тогда как Татьяна, подобно Пенелопе, готова ждать вечно, храня верность и способность прощать. Оппозиция природа/цивилизация в Ирине становится основанием к ее раздвоению, которое и актуализирует в романе два мифа: миф о Цирцее и миф о Пенелопе. Ирина напоминает Пенелопу, когда, занимаясь вышивкой, она, сидя у окна, ждет Одиссея-Григория. Но в силу страстности своей натуры Ирина не укладывается в роль Пенелопы, не соответствует ей. Поддавшись соблазнам жизни и потребовав от любимого человека невозможного, она уже не может остановиться на достигнутом. И оказывается обреченной на саморазрушение, ибо таящиеся в ней силы не находят никакого другого применения, обращаясь на самое себя.

Итог саморазрушения Ирины зафиксирован в финале романа, в разговоре нескольких людей: о ней говорят как о *зablудшей душе*. Это своеобразная молитва об Ирине, которая вместе с воскурением ладана поднимется вверх и будет услышана богом. Исчерпав действие чар своей красоты, Ирина пускает в ход слово, которое уподобляется автором *пчелиному жалу*, причиняющему боль другим, «и тем больше жжется это слово, что исходит оно из благоухающих, прекрасных ... уст» (168).

Место несостоявшейся Пенелопы-Ирины в логике романа занимает Татьяна. Тени-Ирине противостоит статуя Татьяна. Очевидно, для Тургенева важно то, что красота обретает пластические формы. «Пластика» несет значение «укорененности», «почвы». Может быть, поэтому Татьяна как бы вне запахов, вернее, в ее изображении Тургенев избирает естественные, к которым относят-

ся запах домашнего очага, хлеба и т.д. – т.е. первичные и неизбывные ценности человеческого бытия. Недоступное Ирине присуще Татьяне и наоборот [12]. Так, две героини оказываются двумя гранями одного и того же женского идеала. Причем явно ощущается аллюзия на Библию: Марфа и Мария, хотя архетип несколько трансформирован. Тургенев здесь соприкасается с Фетом, утверждавшим как необходимое для человека равенство всего в мире: «У греков идеалом супруги, матери и хозяйки, можно сказать, навсегда, оставалась Пенелопа, и другое, прирожденное стремление к любовному обаянию выразилось... в образе музыкальной волшебницы Цирцеи», «Нелпо при виде двух разнородных явлений спрашивать, что лучше: пленительная своими волосами Лилит или Ева, на которую книга Бытия прямо указывает как на помощницу» [13].

*Миф об Орфее и Эвридике в сюжете Литвинова.* История Литвинова прочитывается в свете двух мифологических сюжетов: Об Орфее и об Одиссее. Специфика реализации этих сюжетов – своеобразных вариантов его судьбы – в реконструкции в картине мира запахов.

В начале романа, в баден-баденский период, Литвинов предстает человеком, уверенным в завтрашнем дне. Но с появлением гелиотропов грани миров – прошлого и настоящего – размыкаются, и он погружается в прошлое. Так, запах гелиотропов оказывается проводником в иной мир.

Ситуация погружения в память прочитывается в мифологическом ключе, актуализируя сюжет об Орфее и Эвридике. Отправляясь на поиски Эвридики-Ирины, Орфей-Григорий уходит от света, погружается во мрак, совершая ошибки, которые в дальнейшем, принесут ему много страданий. Потеряв Эвридику, он находит в себе силы вернуться в реальный мир, к тихому семейному счастью с его ровным светом.

Запах цветов преследует героя, превращая его, поначалу упорядоченный, мир в хаос. Эпитеты, сопровождающие описание гелиотропов, неоднозначны: они несут значения преследования («неотступный», «неотвязный») и мучения («сладкий», «тяжелый», «томительный»). «Тоска» героя и охватившая его «лихорадка» – знаки перехода души в иной мир. Сон, содержащий бред, – кодирующая формула жизни героя. Кажущаяся абсурдность бреда рационализируется и поддается логическому, хотя и неоднозначному, прочтению. Так, присутствие в сюжете сна *священника* указывает на близкую смерть того, к кому он пришел. С другой стороны, *священник* – человек, борющийся с темными силами, дающий надежду на спасение. Согласно фольклорно-мифологическому мышлению, бегущий через поле *заяц* – предвестник пожара. Его появление в бредовом сне Литвинова символизирует «огонь души» героя, причем огонь разрушающий, несущий гибель душе. Согласно трактовке, содержащейся в словаре Керлота, в облике луны видны два бегущих зайца, а *луна* символизирует женское начало, она – царица ночи [14].

*Цветы* – источник бреда, принесены таинственной незнакомкой. Издревле считалось, что только женщины способны изготовить *зелье* и приворожить избранника, что и происходит в романном сюжете с героем. *Соловей* отсылает к мифологическому сюжету о *Филомеле*. Согласно мифу, песнь соловья – это безъязыкий крик о помощи бедной души, томящейся в чистилище; скорбное

возвешение о близкой смерти [15]. Таким образом, бред – это не что иное, как свернутый до формулы сюжет дальнейшей жизни героя, протекающей за пределами реального мира. Его возвращению препятствуют испытания, которые актуализируют миф об Одиссее.

Литвинов, по сути, домосед, и только обстоятельства вынудили его отправиться в путешествие. В тексте романа актуализируются только два ключевых момента мифа – Встреча с Цирцеей и возвращение к Пенелопе. Увлечение Ириной, помимо автобиографических, психологических и др. мотивировок, объяснимо и на уровне архетипов. Цирцея – дочь Гелиоса, тем самым выявляется ее связь с гелиотропами [16], аромат которых и обратил Литвинова вспять. В мифе Цирцея удерживает Одиссея всеми возможными для нее волшебными способами, кроме того, отправляет его в подземное царство; в романе Тургенева этот ход прочитывается как символический: погружение в память, в глубины подсознания с целью найти самого себя. Его странствия завершаются выбором, чего хочет его душа: беззаконной и безумной страсти или беззаветной любви? В этом плане существенная роль отводится запахам естественного происхождения, моделирующим мир персонажей – Татьяны и Литвинова: запахи свежести, семейного очага, ладана и т.д.

**Мифологема дыма.** Мифологема дыма предполагает наличие огня. Огонь содержит спектр значений, которые в романе Тургенева разворачиваются в метафоры.

«*Огонь страсти*» амбивалентен: воспламенив души героев, он сжигает их. Так в тексте реализуются **традиционные поэтические метафоры**. Так, Ирина, понимая разрушительную силу огня, сознает и свою обреченность: «...Я сама надеялась все изгладить, сжечь все как в огне... Но, видно, нет мне спасенья...» (151). Ее жизнь уподоблена тлению: однажды вспыхнув, она погасла, продолжая дымиться. В ситуации с Литвиновым огонь материализуется в демона-искусителя, разжигающего огонь страсти в душе героя.

**Пословичные метафоры.** Литвинов сознает опасность огня. Человек, не утративший национальных корней, придерживается многовековой народной мудрости. Так в его речи появляются формулы, имеющие пословичную основу: «*Но все-таки шутить с огнем не следует... Моей ноги у нее не будет*» (77). Так, предостерегая себя, герой прячется за чужой мудростью.

**Сказочные метафоры.** Литвинов соотносится со сказочным персонажем, прошедшим огонь, воду и медные трубы. Преодолев все опасности, он смог остаться в живых. И финал произведения можно назвать сказочным: настоящие принц и принцесса воссоединяются, а подменные, подставные, ассоциирующиеся со злыми силами, отступают. Финал подчиняется сказочной формуле: «*стали жить-поживать и добра наживать*».

**«Философские» метафоры.** Согласно мифологической, а позже и философской традиции, огонь является символом высшей красоты. Но красота героинь в романе разного плана. Ирина и Татьяна, по мнению Ю.В. Манна, составляют оппозицию тьмы и света [17]. В Ирине чувствуется неразгаданность и затаенная угроза, Татьяна открыта и доступна. Преодоление чар Ирины, отказ от

притягивающей своей тайны женщиной сопровождается авторским замечанием: «...И легко ему стало и светло...» (162), означающим победу света.

«Огненная стихия» в Ирине восходит в поэтической метафоре «человек-огонь», оформляющую концепцию бытия в формуле жизнь-миг:

- Литвинов реализует тургеневскую концепцию любви за миг счастья, вмещающий всю жизнь: ослепленный страстью, он готов на любые жертвы.

- Прочтение любовной страсти осуществляется в русле тютчевской традиции: «Я просиял бы и погас» [18].

- «Огонь страсти» посягает на духовное в герое: пройдя через страдания, он возрождается, как *Феникс* из пепла. Согласно мифологической традиции, птица *Феникс*, прожив много жизней, сожгла себя в пламени костра, чтоб возродиться.

- «Огонь страсти» содержит еще одну мифопоэтическую формулу: Литвинов летит как *мотылек на огонь*, зная, что обожжется.

**«Дымные смыслы» мифологемы огня. Оппозиция одушья/свежести.**

Дым связан с дыханием. Очевидно, что при избыточности или недостаточности воздуха его не замечают, лишь его недостаток может привести к ощущению его необходимости. Задымленность (нечистота воздуха) ощутима лишь чужим, пришедшим из другого мира. Так «воздух» губаревского кружка чужой для Литвинова, он ассоциируется с ядом, парализующим волю: «Дым от сигар стоял одушливый» (24).

Состояния Литвинова чаще всего описываются автором в связи с дыханием. Так, утрата невесты в московский период сопровождается *судорожным, бешеным, ядовитым* рыданием наедине с собой, когда Литвинов «захлебываясь и задыхаясь» готов был растерзать самого себя. Унижение, испытанное Литвиновым, ассоциируется с падением с высокой башни, «вся внутренность его замирала и голова кружилась тихо и приторно» (50-51). Мотив кружения реализуется в пушкинской формуле «мышья беготня мыслей», в окаменении («в сдавленном горле горечь непролитых слез», 51), в демонических деталях портрета («...на губах усилие пустой усмешки...», 51). И баденские страницы любовного романа связаны с задыханием и безумием: «Видно, два раза не полюбишь... Вошла в тебя другая жизнь, впустил ты ее – не отделаешься ты от этого яда до конца, не разорвешь этих нитей...» (111). Не случайно, вторжение Ирины в его жизнь овеществляется в метафору, выражающую необычность его внутреннего состояния: «...таинственный гость забрался в святилище и овладел им, и улегся в нем, молчком, во всю ширину, как хозяин на новоселье» (112).

Драматизм судьбы Ирины заключается в том, что она, понимает всю силу привязанности к этому миру, воздух которого притягателен: «...видно, яд слишком глубоко проник в меня: видно, нельзя было безнаказанно в течение многих лет дышать этим воздухом» (150). Ирина приобщает Литвинова к своему миру: «Надобно же Вам знать, каким воздухом я дышу» (92). Ю. Манн отмечает наличие двух мотивов в романе – мотива преследования и ухода [19]. Оба они связаны с Литвиновым. Так, Тургенев оценивает своих персонажей по их спо-

способности/неспособности к волевому акту. Ирина абсолютно лишена такой способности, поэтому и обращается в тень.

Воздух реального мира, наполненный различными запахами, вызывает различные ассоциации у персонажей. Так, для Ирина воздушная стихия ассоциируется с «мужским»: это воздух-яд, который проникает внутрь. Для Литвинова, наоборот, с «женским»: *«Свежий воздух ласково прильнул к воспаленному лицу Литвинова, влился пахучею струей в его засохшие губы»* (25). Воздух, вливающийся в губы, - метафора поцелуя, который в архетипических, сказочных сюжетах воскрешает или отравляет героя. Так, персонифицированный воздух проявляет «тайное», чего лишен Литвинов и к чему он бессознательно стремится.

**Оппозиция Космос/Хаос.** Оппозиция Космос/Хаос работает на уровне персонажей: Литвинов/Ирина. Любовная страсть, приравненная безумию, превращает упорядоченный мир в хаос. Безрассудность любви ведет к «грехопадению»: таков архетип сюжета. *«Дым»* провоцирует героя на «ложные» действия: *«Оставшись наедине, Литвинов хотел было заняться, но ему точно копотю в голову напустили»* (352). Заместитель дыма – «копотю» - «сажа, оседающая слоем на поверхности чего-нибудь» [20]. Подобные «сжигающие смыслы» работают на авторскую концепцию. Концепция любовной страсти у Тургенева реализуется в метафоре сгорания дотла, превращения в пепел. Таковы размышления Литвинова, охваченного безумием страсти: *«Нет, не надо той постылой свободы... а низвергнуться в прах, и чтобы те глаза с любовью склонились...»* (122). «Копотю» и «прах» - своеобразные заместители дыма, принадлежащие потустороннему миру, и, следовательно, его посланники. Семантика праха связана с умерщвлением, растлением и т.д. Так, Ирина ассоциируется для Литвинова и с демоном-искусителем, и с невинной жертвой: *«Ты даешь пить из золотой чаши, но яд в твоём питье, и грязью осквернены твои белые крылья...»* (153). В финале романа она, растворяясь в тумане, превращается в тень, призрак Эвридики, которую не удалось спасти Орфею-Литвинову: *«Она вдруг поднялась и, выбежав на улицу, через несколько мгновений исчезла в молочной мгле тумана»* (157). «Туман» как специфическая форма дыма, указывает на связь Ирины-инфернальницы с потусторонними силами. Исчезнув, Ирина унесла с собой «туманное» состояние Литвинова, ассоциирующееся с Хаосом, ошибками, недоразумениями, так была восстановлена гармония мира и с миром.

Ветер в тургеневской картине мира – стихия, помогающая восстановлению гармонии, воссозданию из Хаоса Космоса. Ветер – божественный посланник, сила, управляющая и направляющая: это символ вечных изменений, непостоянства, которые ждут героя в будущем [21]. Согласно мифологическим представлениям, ветер – даритель жизни, с него начинается бытие: Дух Божий как ветер носился над бездной [22]. В ситуации с Литвиновым ветер – носитель творческого начала - перерождает героя: *«Он стал следить за этим паром, за этим дымом. Беспредельно взвиваясь, поднимаясь и падая, крутясь и цепляясь за траву, за кусты, как бы кривляясь, вытягиваясь и тая, неслись клубы за клубами: они непрерывно менялись...»* (158). В картине, нарисованной героем, сознание которого слито с точкой зрения автора, - стремление стереть прошлое.



«Дым» из метафоры превращается в реалию: причем, то, что вначале казалось живым и несокрушимым («...изо всех этих - в дым и прах обратившихся начинаний и надежд, осталось одно живое, несокрушимое: моя любовь к тебе. Кроме этой любви у меня ничего нет и н осталось», 144), оборачивается прахом и пеплом. «Дым», таким образом, - метафора ошибки, за которую Литвинову пришлось горько расплачиваться.

### **Примечания**

1. См., например, работы Н.Н. Халфиной: Культурно-исторический пейзаж у И.С. Тургенева// Художественные процессы в русской культуре 2-ой половины XIX в. М., 1987; Культурно-исторические мотивы в творчестве И.С. Тургенева. М., 1989.
2. См. о запахах: Ароматы и запахи в культуре. М., 2002; Вайнштейн О. Грамматика ароматов. Одеколон и Шанель № 6//Иностранная литература. 2001. № 8; Новое литературное обозрение. 2000. № 43 и т.д.
3. Цитируется по: Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 90 т. Т. 61. М., 1953. С. 315.
4. См. подробнее: Вайман С. Неэвклидова поэтика. М., 2001.
5. См.: Кирсанова М. Костюм в русской художественной культуре XVIII- первой половине XX вв.: опыт энциклопедии. М., 1998.
6. Текст романа Тургенева «Дым» цитируется по: Тургенев И.С. Собр. Соч.: В 12 т. Т. 4. М., 1976. Далее страницы указываются в тексте в круглых скобках после цитаты. Здесь: С. 46.
7. См.: Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. Киев, 1994 и др.
8. См.: Трессиндер Д. Словарь символов. М., 1999. С.112.
9. См.: Зеленин Д. Н. Очерки русской мифологии. Вып. 1. Умершие неестественной смертью и русалки. Пг., 1916.
10. См.: Кагаров Е. Виды представлений о душе в религиозном сознании язычества// Гермес. 1912. № 2.
11. См.: М. Цветаевой в эссе «Мой Пушкин»// М. Цветаева. Собр. Соч.: В 7 т. Т. 5/1. М., 1997.
12. См. о восприятии Тургеневым женщины и о роли запаха в этом восприятии: Козубовская Г.П. А.Фет и И. Тургенев: поэзия и мифология литературного быта (в печати).
13. Цит. по: Элегии Секста Проперция. Спб., 1898. С. 7-8; там же. С. 9; См. подробнее: Козубовская Г.П. Поэзия А. Фета и мифология. М.; Барнаул, 1991. С. 10-11.
14. Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994. С. 273.
15. Дюмотц И. Символика и мифология греков// Бауэр В., Дюмотц И., Головин Н. Энциклопедия символов. М., 1995. С. 471.
16. Там же. С. 312.
17. Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 56.
18. Тютчев Ф.И. Лирика. Т.1. М., 1963 (Серия «Литературные памятники»). С. 47.
19. Манн Ю.В. Два последних романа Тургенева// И.С. Тургенев. Указ. соч. Т. 4. С. 436- 438.
20. Ожегов С. И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1999. С. 299.
21. Трессиндер Д. Указ. соч. С. 71.
22. Керлот Х.Э. Указ. соч. С. 98.

**Опубликовано: Культура и текст: миф и мифопоэтика. – СПб.: Самара: Барнаул, 2004. – С. 158-166.**