

S T U D I A P O E T I C A



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

А. Е. АНИКИН

ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ
И ЕГО ОТРАЖЕНИЯ

МАТЕРИАЛЫ. СТАТЬИ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2011

УДК 80/81
ББК 81.031
А 67

Аникин А. Е.

А 67 Иннокентий Анненский и его отражения: Материалы. Статьи. —
М.: Языки славянской культуры, 2011. — 472 с. — (Studia poetica).

ISBN 978-5-9551-0472-0

Книга объединяет основные литературоведческие труды автора, опубликованные главным образом во второй половине 80-х — начале 90-х гг. прошлого века и касающиеся вклада, внесенного в русскую культуру выдающимся поэтом конца XIX — начала XX вв., педагогом, деятелем просвещения и ученым-филологом Иннокентием Федоровичем Анненским (1855—1909). Рассматриваются преломление в творчестве Анненского некоторых из охваченных им историко-культурных слоев (античная драматургия, русская и французская поэзия и др.), параллели между разными его текстами (лирика, драматургия, критическая проза, переводы, письма), а также их реминисценции у Анны Ахматовой и других поэтов.

ББК 81.031

ISBN 978-5-9551-0472-0

© А. Е. Аникин, 2011
© Языки славянской культуры, 2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора.....	9
I. Предварительные замечания	17
II. Материалы к изучению драматургии Анненского: античные истоки, французские, русские и иные связи (Еврипид, Леконт де Лиль, Бодлер, Пушкин, Гоголь, Достоевский и др.)	
Часть 1: Анненский, Еврипид, Анаксагор. «Меланиппа-философ».....	52
Часть 2: «Меланиппа-философ» (продолжение). Из фонетического репертуара Анненского. «Царь-Иксион».....	75
Часть 3: «Фамира-кифарэд». Пушкин и Ион-Аполлонид	108
Часть 4: «Лаодамия» в контексте темы «Анненский и Шевченко»	153
III. Статьи	
1. Апофатический принцип в поэзии Анненского: к анализу псевдонима <i>Никто</i> — <i>Ник. Т-о</i>	212
2. Философия Анаксагора в зеркале творчества Анненского	242
3. К анализу драмы Анненского «Фамира-кифарэд».....	252
4. Из наблюдений над поэтикой Анненского: бодлеровский и «достоевский» подтексты в драме «Фамира-кифарэд».....	276
5. «Мифотворцу — на башню»: опыт сопоставления цикла с другими текстами Анненского	288
6. «Незнакомка» Блока и «Баллада» Анненского	298
7. Шевченковский пласт в творчестве Анненского (замечания и предположения). I—II	304
8. Античные мотивы в творчестве Анненского: царскосельский ракурс (Несколько наблюдений в связи с откликами у Ахматовой).....	315
9. Ахматова и Анненский. О петербургском аспекте темы	340
10. К анализу стихотворения Ахматовой «Все мне видится Павловск холмистый...»	352

11. О литературных истоках «детских» мотивов в поэзии Ахматовой	360
12. Чудо смерти и чудо музыки (о возможных истоках и параллелях некоторых мотивов поэзии Ахматовой)	373

IV. Разрозненные наблюдения над текстами Анненского

Т р а г е д и и

«Меланиппа-философ»	390
«Царь Иксион»	398
«Лаодамия»	410
«Фамира-кифарэд»	413

Л и р и к а

«Декорация»	416
«Зимний романс»	417
«Конец осенней сказки»	420
«Кулачишка»	420
«Май»	421
«Молот и искры»	422
«Опять в дороге»	423
«Падение лилий»	423
«Поэзия»	423
«Поэту»	425
«Там»	426
«Тоска возврата»	426
«Тоска припоминания»	426
«Черное море»	427
«Ямбы»	429
«∞»	432

К р и т и ч е с к а я п р о з а

«Горькая судьбина»	435
«Художественный идеализм Гоголя»	435

Дополнения к примерам возможных реминисценций Анненского у Ахматовой

«Фамира-кифарэд»	437
«В небе ли меркнет звезда...»	438
«Два паруса лодки одной»	438
«Майская гроза»	439
«Мой стих»	440

«Свечку внесли».....	440
«Сиреневая мгла».....	441
«Тоска кануна».....	441
«Третий мучительный сонет».....	442
«Ты опять со мной».....	443
«Черный силуэт».....	444
«О современном лиризме».....	445
Корректирующее дополнение.....	447
V. Сокращения	448
VI. Литература	451
Предметный указатель	462

ОТ АВТОРА

Предложение издательства «Языки славянской культуры» (А. Д. Кошелев) побудило автора вернуться к давнему намерению издать в виде одной книги серию публикаций (в особенности предварительных — препринтов 1988—1990 и 1997 гг.), посвященных главным образом творчеству Иннокентия Анненского (далее А.¹) с русской поэзией и прозой, европейской (в особенности французской) поэзией, драматургией Еврипида, философией Анаксагора и, предположительно, творчеством Т. Шевченко. В этих публикациях затрагивается также цитатный пласт А. в поэзии Анны Ахматовой, который сначала был основной темой исследования, что и отражено в заголовках «Ахматова и Анненский. Заметки к теме» [Ан. I—VII]. Однако направление исследования постепенно изменилось, а заголовки остались прежними, отчего они не соответствуют содержанию препринтов или соответствуют им лишь отчасти (в [Ан. III—VII] тема «Ахматова и Анненский» отходит на второй план). Значительное внимание в препринтах уделяется взаимосвязям между разными видами текстов А. (лирика, драматургия, критическая проза, переводы, в том числе переводы трагедий Еврипида, письма).² Подобные поиски выводят на проблематику изучения перекликающихся и/или повторяющихся элементов в творчестве А.

Упомянутые препринты, общим числом 8 [Ан. I—VIII] представляют собой, по существу, черновые разработки («брульоны» — если воспользоваться ныне не употребительным словом, входившим в лексикон А.), готовившиеся в расчете на последующее усовершенствование. Впоследствии этот расчет отчасти оправдался: на основе предварительных публикаций возникли статьи, вобравшие в себя изложенные наиболее последовательным образом соображения автора.

Нетрудно заметить, что включение в книгу и препринтов, и статей делает неизбежным наличие нежелательных повторов. У этих повторов есть и другие причины, в их числе — характерный для публикуемых текстов способ изложения, который Т. В. Цивьян сравнила с принципом организации фольклорных текстов типа «*Kettenmärchen*» («цепные», «цепевидные» и т. п. сказки). Устранить повторы при таком изложении очень трудно (хотя усилия автором предпринимались значительные), поскольку они фактически запрограммированы и изъятие какого-то звена в изложении нарушает его целостность.

¹ Сокращение не применяется систематически: если оно затрудняет восприятие текста, то фамилия Анненский дается полностью.

² Здесь можно напомнить о нескольких отмеченных А. В. Федоровым [1979: 547—549] перекличках между прозой и поэзией Анненского. Вывод, согласно которому такие переклички бывают у А. «не столь уж часто» [Там же], представляется относительным.

Полное включение в книгу всех восьми препринтов оказалось затруднительным прежде всего из-за слишком разрастающегося объема. Воспроизводятся препринты [Ан. V—VII]. Из препринта [Ан. VIII] привлекается большая часть. Довольно значительные отрезки из [Ан. I—III] включены в «Предварительные замечания». Специально для данного издания проведена работа по извлечению из «отбрасываемого» материала представляющих интерес кусков и их введению в публикуемые тексты. Из таких же кусков, «не вписавшихся» в основное изложение или заслуживающих несколько более подробного рассмотрения, собран завершающий содержательную часть книги раздел «Разрозненные наблюдения над текстами Анненского». Публикуемые тексты подверглись большей или меньшей переработке, затронувшей и большую часть их названий.³ Ссылки на первую публикацию каждого из текстов в предлагаемой книге даются только в начале каждого из них. Отсылки от одного текста к другому (как и прочие библиографические ссылки) даются в квадратных скобках — [наст. изд.: ...], т. е. «см. настоящее издание».

Содержание книги разделено на несколько блоков: I. Предварительные замечания; II. Материалы к изучению драматургии Анненского:⁴ античные истоки, французские, русские и иные связи (Еврипид, Леконт де Лиль, Бодлер, Пушкин, Гоголь, Достоевский и др.);⁵ III. Статьи; IV. Разрозненные наблюдения над текстами Анненского.

IV блок, как и II, является средоточием «материалов». В статусе «материалов» (не выше) находятся и предлагаемые в книге соположения переводов Еврипида на русский и французский языки с греческим оригиналом, о чем говорится в «Предварительных замечаниях».

По тексту книги, нередко в примечаниях, даются наблюдения, касающиеся возможных реминисценций А. в поэзии Ахматовой (иногда также Мандельштама, Гумилева, Пастернака и Маяковского). В некоторых разделах (Предварительные замечания, часть статей, заключительный раздел IV блока и не только) эти наблюдения выходят на первый план.

Автор, как ему кажется, отдает себе отчет в сложности и многообразии художественного мира А. и его историко-литературных связей. Книга отнюдь не претендует на раскрытие этой сложности (и ни в коей мере не претендует на статус систематического описания поэтики А. или какого-либо ее фрагмента), но хотелось бы надеяться, что она станет хотя бы малым шагом в ее постижении. Назва-

³ К сожалению, далеко не полностью учтена релевантная для данной книги научная литература. Обширная библиография по различным темам, касающимся А. (взаимосвязи его творчества и творчества Бодлера, Леконта де Лиль, Достоевского, Еврипида и др.), содержится в [УКР].

⁴ Содержанию блока более точно соответствовала бы формулировка «... драматургии Анненского в кругу других его текстов...», что слишком громоздко.

⁵ II блок включает переработанные препринты [Ан. V—VIII], их названия изменены.

ние «Иннокентий Анненский и его отражения», как представляется, соответствует обрисованной выше тематике. Идея «отражений», помимо отсылки к известным «Книгам отражений» [КО], предполагает связанное с А. идейно-художественное влияние (и преломление этого влияния), направленное как к нему (скажем, Еврипид → А.), так и от него (А. → Ахматова и др.).

Стихи А. цитируются по изданию [СТ], стихи Ахматовой по [СП]. При цитировании ссылки даются или на страницу указанных изданий, или — если это нужно — на название произведения (стихотворение, поэма, трагедия).

Еврипид на русском языке цитируется в переводе А. по изданиям [Еврипид 1999; ТЕ], с указанием стиха (ст.) и, по необходимости, с сокращениями названий цитируемых трагедий: «Альк.» — «Алькеста», «Андр.» — «Андромаха», «Вахх.» — «Вахханки», «Гек.» — «Гекуба», «Гер.» — «Геракл», «Гркл.» — «Гераклиды», «Ел.» — «Елена», «Ипп.» — «Ипполит», «ИфА» — «Ифигения в Авлиде», «ИфТ» — «Ифигения в Тавриде», «Мед.» — «Медея», «Ор.» — «Орест», «Троян.» — «Троянки», «Умол.» — «Умоляющие», «Фин.» — «Финикиянки», «Эл.» — «Электра» (названия трагедий «Ион» и «Рес» даются без сокращений⁶). Те же сокращения используются при цитировании еврипидовского текста и перевода Леконта де Лиль.⁷ Обращение (редкое) к иным изданиям «русского Еврипида» оговаривается.

Указанное издание Еврипида привлекалось в основном через Интернет (<http://lib.ru/POEEAST/EVRIPID>; также <http://az.lib.ru/e/ewripid>). Греческий текст берется с вебсайта Perseus Collection Greek texts (<http://www.perseus.tufts.edu>). Переводы Еврипида (изредка — Эсхила) на французский язык, принадлежащие Леконту де Лиль, почерпнуты преимущественно с вебсайта Mythorama (<http://www.u-paris10.fr>),⁸ но на равных правах с этим ресурсом используется также издание [ELL], с указанием страниц.

Имя Леконт де Лиль (как и имя Анненского) может даваться в сокращенном виде: ЛдЛ. «Аполлонид» того же автора и его критическая проза цитируются по изданию [DP].⁹

Существенным подспорьем при изучении Анненского является сайт <http://annensky.lib.ru> (М. А. Выграненко).

⁶ Сокращения не используются и при цитировании четырех оригинальных трагедий А.: «Меланиппа-философ», «Царь Иксион», «Лаодамия», «Фамира-кифарэд».

⁷ Имя французского поэта склоняется здесь и далее по следующему образцу, данному Анненским: «Леконт де Лиль... О Леконте де Лиль... К Леконту де Лиль...» [КО: 490] — хотя у него встречаются и другие образцы склонения. В цитатах из разных авторов (в том числе А.) от указанной парадигмы приходится отступать.

⁸ Выставлены пока не все переводы Леконта де Лиль.

⁹ [DP] и два тома [ELL], а также [EschLL] (ВГБИЛ им. М. И. Рудомино) — экземпляры из утерянной библиотеки И. Ф. Анненского. Проведенные в «Иностранке» Н. В. Котрелевым и автором этих строк поиски (1992 г.) других книг из библиотеки А. результата не дали.

Вообще, без указанных и других ресурсов Интернета эта книга не могла бы быть подготовлена в обозримые сроки.

Стихи даются курсивом (кроме заглавий — они в кавычках без курсива), даже если речь о вырванном из стиха одном слове,¹⁰ проза (в том числе ремарки в трагедиях А. и ЛдЛ) — в кавычках без курсива. Для выделения частей текста используются разрядка (для стихов) и курсив наряду с разрядкой (для прозы), которые принадлежат автору во всех случаях кроме особо оговариваемых.

* * *

В теперь уже далекие 80-е — 90-е годы (точнее, в конце восьмидесятых — начале девяностых) XX в. автор имел счастливую возможность пользоваться консультациями таких специалистов, как Т. В. Цивьян и Р. Д. Тименчик. При подготовке этой книги, как в «старые добрые времена», Татьяна Владимировна вновь пришла на помощь, и без ее содействия книга, вероятно, не состоялась бы. Она прочитала весь текст и сделала множество ценных замечаний, по возможности учтенных автором.¹¹ Если иметь в виду наиболее существенное, ей принадлежит формулировка названия книги и некоторых разделов, а также упорядочение их расположения.

Большое содействие в подготовке книги оказала также Ю. В. Платонова. В преодолении технических трудностей авторской работы за компьютером очень помогли консультации Л. А. Феоктистовой. Автор пользуется случаем выразить названным лицам, а также А. И. Червякову и С. П. Рожновой глубокую признательность. Слова признательности хотелось бы обратиться и к редакции издательства «Языки славянских культур», проделавшей для этой книги значительную подготовительную работу — сканирование публикуемых текстов, порождений «докомпьютерной» и «доксероксной» эпохи.

¹⁰ Курсивом даются и обычные лексические данные (как правило, из словарей: [Даль] и др.).

¹¹ Приводятся в тексте со ссылкой на Т. В. Цивьян. Выполнение некоторых рекомендаций Татьяны Владимировны было выше сил автора — в особенности необходимость добиться большей «центрированности» изложения. Еще одну не выполненную по разным причинам рекомендацию уместно пересказать: отражения А. проходят в книге через зеркало античности, которое подкреплено Леконтом де Лиль, т. е. даются на греческо-французской основе. В ней четко выделяется несколько смысловых опор: мать, дитя (и их несчастья), ослепление, слепота, прозрение; мотивы пеленок, пелен, повивания и т. д. Во вступительной части было бы желательно описать это «античное наследство» А., как и основные мотивы, которые проводятся также через «неантичного» А. и через его круг.

Отсутствие такого описания в некоторой степени компенсируется кратким предметным указателем в конце книги (он также подготовлен по рекомендации Т. В. Цивьян).

Интерес к теме «Ахматова и Анненский» сложился у автора под влиянием трудов акад. В. Н. Топорова, который указывал на ее важность и не раз обращался к ней сам. Эта книга — неискusstное, но благоговейное приношение его памяти.

Но утрат так много...

*Eheu fugaces, Postume, Postume,
labuntur anni nec pietas moram
rugis et instanti senectae
adferet indomitaque morti <...>*
(Hor. Carm. II. 14).

«Неспособность Анненского служить каким бы то ни было влияниям, быть посредником, переводчиком, прямо поразительна. Оригинальнейшей хваткой он когтил чужое и еще в воздухе, на большой высоте, надменно выпускал из рук добычу, позволяя ей упасть самой. И орел его поэзии, когтивший Еврипида, Малларме, Леконта де Лиля, ничего не приносил нам в своих лапах, кроме горсти сухих трав <...> европейцы <...> испугаются дерзости этого царственного хищника, похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов, сорвавшего классическую шаль с плеч Федры и возложившего с нежностью, как подобает русскому поэту, звериную шкуру на все еще зябнувшего Овидия. Как удивительна судьба Анненского! Прикасясь к мировым богатствам, он сохранил для себя только жалкую горсточку, вернее, поднял горсточку праха и бросил ее обратно в пылающую сокровищницу Запада. Все спали, когда Анненский бодрствовал. Храпели бытовики. Не было еще «Весов». Молодой студент Вячеслав Иванович Иванов обучался у Момзена и писал по-латыни монографию о римских налогах. И в это время директор Царскосельской гимназии Анненский долгие ночи боролся с Еврипидом, впитывая в себя змеиный яд мудрой эллинской речи, готовил настой таких горьких, полынно-крепких стихов, каких никто ни до, ни после его не писал».

(Мандельштам. «О природе слова»)

I. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ*

I. Характерные для А. мысли об «анонимной», «ничьей» природе стиха весьма полно реализовались в его творческой практике, что выразилось, в частности, в очень активном использовании им «чужого» слова. Исследователями неоднократно отмечались исключительная широта и многообразие охваченных у А. (как и у большинства символистов) историко-культурных слоев, отразившихся в его творчестве. В их числе можно назвать античную философию и драматургию (Аристотель, Анаксагор, Платон, Еврипид, Эсхил, Софокл, Гомер), Библию, французскую поэзию Парнаса и «проклятых» (ср. определение А. как «полуфранцуза, полуэллина»¹), Шекспира, Гейне, русскую поэзию «золотого века» и 80—90 гг. XIX в., русскую поэзию символизма и постсимволизма, прозу Гоголя, Достоевского, Писемского, Тургенева, Чехова и др. При этом творчество А. глубоко укоренено в разных пластах русского языка (и интеллигентски-разговорного и народно-просторечного, ср. название и лексические данные словаря Даля).

Такая пестрота отражала «специфику сознания конкретного человека начала XX века», которая раскрывалась у А. «как глубокая психологическая характеристика его лирического героя» [Черный 1973: 10].² В то же время постоянная ориентированность творчества А. на мировую философско-эстетическую и поэтическую традицию, цитатность и ряд других моментов сближают его с поэтической «сверхтрадицией», «мировым поэтическим текстом» у таких поэтов, как Нерваль, Мандельштам, Ахматова [Топоров, Цивьян 1984: 41—42].

Признаки обращения к «чужому слову», нередко выступающему в качестве источника поэтической инспирации (ср. стих Анненского *Это сон или Верлен?* [Тименчик 1981б: 68]), могут проявляться на всех уровнях порождения текста, затрагивая не только лексические, но также и синтаксические, фонетические и ритмико-интонационные структуры, монтаж целых «кусков» (строфика, сюжет и мизансцены [в драматургии] и т. п.), формирование индивидуальной поэтической

* Содержат переработанные препринты [Ан. I—III].

¹ «...жалость, как неизменная стихия всей лирики и всего жизнечувствия делает этого полу-француза, полу-эллина времен упадка, — глубоко русским поэтом, как бы вновь приобщает его нашим родным христианским корням» (Вяч. Иванов, цит. по [Тименчик 1981а: 179]).

² Следует напомнить и о знаменитом (к настоящему времени несколько заезженном) тезисе Достоевского о «всемирной отзывчивости русского человека».

системы (отсюда, например, стихотворные «дублиеты» у А. и Тютчева [Черный 1973а: 12]) и многое другое, в том числе основополагающие моменты концептуального порядка.

Наиболее общий принцип создания «анонимного» текста в творчестве А. состоит, по-видимому, не в одном только использовании цитатных и центонных структур, благодаря которому стих А. «сливается» с «морем вечно творимых» [КО: 100], но и в синтезе, слиянии «чужого» и «своего» в «ничье» (в духе стихов из навеянного Достоевским «Двойника» в «Тихих песнях»:

*Не я, и не он, и не ты,
И то же, что я, и не то же:
Так были мы где-то похожи,
Что наши смешались черты.*

Вместе с тем мысль А. стремится освоить, сделать чужое «своим» (ср. [Ашимбаева 1985: 42] — в связи с Достоевским). Для А. характерно неоплатоническое, по существу, определение искусства как «области жизни, где вещи наиболее покорены идеями» [КО: 217].³ Это определение полезно иметь в виду, принимая обычное в интерпретациях поэзии А. понятие «вещного мира».

Многочисленно указывалось, что интенсивная переводческая деятельность А. была органическим продолжением его оригинального творчества. Поэт через перевод «выражал себя» [Эткинд 1969а: 37—39], нередко используя прием, обратный внедрению цитаты в «свой» текст, а именно добавляя в перевод многое от себя [Федоров 1990: 43]⁴ в своем стремлении достичь не лексической точности («сухой и вымученной»), но передачи — через тщательно подобранные соответствия в языке перевода — «музыки» переводимого текста, его «настроения» и «гармонии элементов». ⁵ В свою очередь, добавлявшееся «от себя» нередко в той или иной мере включало элементы «чужого». В целом для переводов А. весьма характерна ситуация, описанная в одном из писем поэта по поводу его перевода «Ich grolle nicht»: «Это не Гейне (...) это — только я. Но это также и Гейне» [КО: 493]. Анненский «как бы выхватывал отдельные, но подлинно характерные элементы оригинала и на них сосредотачивал внимание, передавая их точно и создавая общий фон, на котором более красочные пятна должны были выделяться» [Федоров 1983: 203; Федоров 1990: 43; Островская 2005].⁶

³ Ср. мысль Платона о том, что явный отблеск «идей» несут на себе только прекрасные вещи [Асмус 1975].

⁴ В связи с переводом трагедий Еврипида см. [Гоуру 1968: 43 и др.]. В качестве элементарного примера: еврипидовское ἔλεος ‘жалость’ в «Оресте» (ст. 832) разворачивается у А. в *жалостью сердце горит*. О мотивах подобных трансформаций см. [Гаспаров 1999].

⁵ Анненский И. «Разбор стихотворного перевода лирических стихотворений Горация, П. Ф. Порфирова», 1904 (цит. по [Гоуру 1968: 40]).

⁶ По поводу переводов А. из западноевропейской поэзии (особенно из Леконта ле Лиль) см. [УКР IV: 310].

Имеются случаи (известные также в творчестве Тютчева), когда некоторые из переводов А. становились своего рода прототипами и «дублетами» его оригинальных стихотворений [Черный 1973а: 12]. Таким образом осуществлялось нечто вроде автоцитации, в той или иной мере (через посредство переводного текста — источника цитаты) привносившей и звучание «чужого», хотя и преломленного поэтического голоса, шедшего от оригинала перевода.

Сходные ситуации нередко можно проследить при сопоставлении стихов и критической прозы (а также писем) Анненского. «Лучи» творчества тех или иных художников слова, попадая в «зеркало» его прозы и сливаясь с преломляющей их авторской мыслью, обычно отражались в его поэзии и драматургии именно в таком опосредованном виде. Иначе говоря, в стихах А. нередко звучали не столько голоса других поэтов (в широком понимании слов «поэт» и «поэзия», восходящем к Аристотелю, согласно которому поэзия — искусство слова вообще), сколько его мысли об этих «голосах». Для А. характерны суждения: «Люди Лермонтова были только его *мыслями о людях*» [КО: 139]; «Это был не сам Бальзак, а трепетная *мысль* художника *о Бальзаке...*» [КО: 178] — о скульптуре Родена.

В этом смысле можно говорить о нередких в поэзии Анненского (лирике и драматургии) вариантах изложенных в его прозе мыслей о литературных произведениях и их создателях. Особого внимания заслуживают случаи, когда изложение такой мысли с ее источником текстуально не связано. Наглядную иллюстрацию дают стихи из «Зимнего поезда»

*И дребезжит сильнее стук,
Дробя налеты обмерзанья,*

отсылающие, как уже отмечалось [Федоров 1979: 548], к финалу статьи А. «Проблема Гамлета», где рассказ о преобразении «музыкальной фразой» стука обмерзших колес и дребезжащего стекла в вагоне⁷ предваряется мыслью о том, что «слова и музыка (...) движений» Гамлета часто переносятся мимовольно «в обстановку самую для них не подходящую». ⁸ «Мы гамлетизируем все, что до чего ни коснется тогда наша плененная мысль» [КО: 172]. Отсутствие поверхностно-текстуальной связи между «Гамлетом» и мыслью о нем А. в «Зимнем поезде» очевидно, — как и то, что без уяснения цитатного характера приведенных

⁷ Мотив пробуждения с музыкой («Это бывает похоже на музыкальную фразу, с которой мы заснули (...) И вот она пробудила нас в холодном вагоне...») возвращает, возможно, к Достоевскому: «Когда я проснулся, мне казалось, что какой-то музыкальный мотив, давно знакомый, где-то прежде слышанный, забытый и сладостный, теперь вспоминался мне» («Белые ночи». «Ночь третья»). Из собственно музыкальных отражений «Гамлета» ср. навеянный им шестой, соль-минорный, ноктюрн Шопена (уместный здесь лишь как «общекультурная» параллель).

⁸ Ср. возможную цитату из «Гамлета» в сонете А. «Перед панихидой»: *Слова, слова, слова. В «Гамлете» (II. 2; вопрос Полония и ответ Гамлета): What do you read, my lord? — Words, words, words.*

строк стихотворения теряется из виду их «гамлетовский» подтекст, имплицитно указывающий тему оправдания жизни творчеством. Обозначающее ключевой образ сонета «Черный силуэт» словосочетание, быть может, является своего рода цитатой-мыслью из той же статьи о Гамлете, где его «тайна» сравнивается со «сказочным морским чудовищем», «черный силуэт» которого иногда может увидеть на берегу «толпа ротозеев» [КО: 162—163].⁹ *Черный силуэт*, заолодевший на *зеркале гранита* [СТ: 110],¹⁰ позволительно рассматривать как застывший вариант «музыкальной фразы» в «холодном вагоне» [КО: 172]. Застылость соотносится с мотивом «застывания живого» [Венцова 1986: 62], превращения живого в статую или ее подобие.

Пример цитаты-мысли, внедренной в переводной текст, дает «анненский» перевод «*Les aveugles*» Бодлера — «Слепые», где начальные стихи (*Contemple-les, mon âme: ils sont vraiment affreux! / Pareils aux mannequins, vaguement ridicules*) переданы так: *О, созерцай, душа! Весь ужас жизни тут / Разыгран куклами, но в настоящей драме*. Фраза *ils sont vraiment affreux* (= они поистине ужасны) переведена как *весь ужас жизни тут*. Словосочетание *ужас жизни*, несомненно, связано с размышлениями А. о Достоевском, точнее, о «Господине Прохарчине», где, как показывает А., исключительно рельефно раскрылась способность писателя передать трагизм жизни: «...страницы, где *ужас жизни* исходит из ее реальных воздействий...» [КО: 35].¹¹ То же словосочетание используется в статье «Гейне прикованный»: «Если бы еще *весь ужас жизни* (...) заключался только в этих упреках...» [КО: 160]. Мысли об «ужасе жизни» открывают и другую, более отдаленную перспективу — аристотелевской концепции трагедии в ее «анненском» восприятии: «Именно *ужас и сострадание* сделали из драмы то, что она есть, т. е. сгущенную действительность, жизнь по преимуществу» [КО: 58]. Отсюда становится понятнее переход от *ужаса жизни* к *настоящей драме* во втором стихе цитированного двустишия «Слепых».¹² В «Господине Прохарчине»

⁹ В этот же круг образов А. входит и «морская трава» [КО: 162—163]. Ср. образы морского чудовища и особенно водорослей в ряде текстов Мандельштама [Ronen 2003—2005: 262—270].

¹⁰ Ср. нередкий у А. мотив «застылости контуров»: «...эта осень и была (...) последней повестью: (...) еще старательно-четкой и в мягких, но уже *застывших контурах*» [КО: 37]; «...*застылость контуров* повести подсказана мне именно этим письмом...» [КО: 38]; «...классическая *застылость контуров* (...) была ему не по душе...» [КО: 398]; «...в словах “поэт-классик” звучит для нас нечто *застылое*, почти *мертвенное*» [КО: 409], ср. в лирике: *Мне более невмочь / За стыло сть этих четких линий* («Спутнице»); *Губы хотели любить горячо (...) Что-то в них было за стыло, / Даже мертво...* («Прерывистые строки»).

¹¹ «Этот “ужас жизни”, потрясший сознание и совесть», вызвал к жизни «Петербургский текст» русской литературы — как «противовес... и преодоление» этого ужаса [Топоров 2009: 666].

¹² Заслуживает внимания переключка: *Разыгран (...) в настоящей драме* («Слепые») — *Без лиц и без речей разыгранная драма* («Ненужные строфы»).

между тем важную роль играет идея «марионеточности» («артист-шарманщик», «пульчинель», «Петрушка» и т. п. [Топоров 2009: 218—219]), ср. *кукол* в «Слепых».

Рассмотренный пример показателен и как иллюстрация стержневой тенденции в переводах А. из Бодлера: демонстрации «трагизма человеческого существования вообще» [Эткинд 1969б: 567]. Еще одним примером может служить стих из «Зимнего поезда»: о проходящей по вагонам *Полночи* говорится, что *Она — как призрачный монах*. Это, возможно, автоцитата из статьи А. о Бальмонте: «Бальмонт хочет (...) совместить в себе палача с жертвой и сирену с *призрачным черным монахом...*» [КО: 103]. Но бальмонтовский монах — не что иное, как ипостась поэзии Бодлера с характерным колоритом ее «черных откровений»: *Ты дух, блуждающий в разрушенных мирах, / Где привидения друг в друге будят страх, / Ты, черный, призрачный, отверженный монах!* (Бальмонт. «К Бодлеру»).¹³

Источниками цитат в поэзии и драматургии А. нередко являлись именно те «чужие» тексты, которые целиком или частично выписывались им в его критической прозе и в письмах. Сам факт прохождения одного и того же «чужого» текста через разные жанры, несомненно, сигнализирует о значимости этого текста.

Рассмотрение разных приемов синтеза «ничьего» текста у А. ведет к проблематике изучения перекликающихся и/или повторяющихся элементов в его творчестве (к числу таких элементов у А. зачастую относятся именно цитатные). Значимость данной проблематики едва ли нуждается в особых доказательствах. Достаточно вспомнить высказывание Ахматовой о том, что в «гнездах постоянно повторяющихся образов в стихах поэта (...) таится личность автора и дух его поэзии» [Чуковская 1976: 149]. Традиция таких «гнезд» была освящена для Ахматовой именем Пушкина, а ее развитие в творческой практике Ахматовой превратилось в одно из основных средств создания единой системы ее поэзии. В читательском восприятии 1910-х годов «образ Ахматовой» складывался путем «психологизирующей интерпретации повторяющихся элементов» [Тименчик 1982а: 28]. Указанная традиция была связана для Ахматовой и с именами других поэтов, в том числе А., чья роль Учителя далеко не в последнюю очередь относилась именно к вопросам единства поэтической системы [Тименчик 1982а: 118].

Приводимые в настоящей книге примеры перекличек разных текстов А. с его переводами Еврипида (охвачена, вероятно, лишь малая часть) правомерно связывать с мыслями или мечтами А. о возвращении в русскую литературу героического начала и превращении античного мифа в его источник.¹⁴ Ориентиром для

¹³ Следует иметь в виду и бодлеровского «*Le mauvais moine*».

¹⁴ В трактате Мандельштама «О природе слова» говорится об «эллинистической» природе русского языка, свободе и полноте его жизни и об Анненском как воплощении «эллинизма героического, филологии воинствующей». «О природе слова» развивает идеи А., воплотившиеся в его творчестве, но содержит как будто и несколько конкретных включений из его текстов. Так, *жалкая горсточка, горсточка праха*, брошенная Анненским, со-

него был поэтический стиль французов, которые, по его мнению, сохранили этот стиль, «высокое искусство слова», именно благодаря античному мифу [А. 1908: 177, 179]. Особенно значимым был для Анненского Леконт де Лиль, в котором он видел «родоначальника неоэллинизма» [Basker 1993: 230—233], посредника между классической Грецией и русским читателем, приводившего древность к новым формам «современной чувствительности» [Островская 2005]. Роль А. в русской литературе в немалой степени сходна с ролью Леконта де Лиль во французской.

Для Анненского, человека своего поколения, для которого трагическое было по преимуществу явлением внутренней жизни *Я*, естественно «выделение трагического элемента из драмы и перемещение его в лирику», внедрение в лирику приемов трагедии, особенно в духе Еврипида [Верхейл 1996].

Вместе с Ф. Ф. Зелинским, будущим редактором его «Театра Еврипида», А. размышлял о возрождении трагедии на почве славянского ренессанса и о том, что он сам назвал «эллино-славянским синтезом» [Мусатов 1998: 186—187]; они рисовали себе картину третьего великого ренессанса — славянского [Зелинский 1910: 8].¹⁵ Свой вклад в этот ренессанс А. видел в создании трагедий на античный лад [Петрова 2002: 13—14]. Согласно Мандельштаму, невозможность такого возрождения питает проникающий поэзию А. «дух отказа» и поэт, «рожденный быть русским Еврипидом», вместо спуска на воду «корабля всенародной трагедии», бросает в водопад куклу, потому что: *Сердцу обиды куклы / Обиды своей жалчей* («Письмо о русской поэзии» [Манд. Соч. 3: 35]).

Задача сопоставления переводов А. с еврипидовским оригиналом и прозаическим переводом Еврипида на французский язык Леконтом де Лиль еще ждет своего решения ([Гаспаров 1972; Гаспаров 1999]; ср. [Гоцру 1968]). В настоящей книге она затрагивается, но лишь в малой степени.¹⁶ Можно сказать, что перевод Леконта де Лиль не столь выразительный (в силу прозаического его характера),

гласно Мандельштаму, «в пылающую сокровищницу Запада», возможно, отражение оставшейся от *золотой одежды* Дня (см. «Еще один» Анненского) *бурой каймы* и *чада*; эти образы перевоплотились у самого Мандельштама в стихи *И день сгорел, как белая страница: / Немного дыма и немного тепла!* ([Тименчик 1981а: 184; Тименчик 1985: 112]).

¹⁵ Об отношениях А. и Зелинского см. [УКР I: 228]. Особая тема — редактирование «анненского» перевода Еврипида [Setchkarev 1963: 150—151], текстуальные и этические аспекты которого Ф. Ф. Зелинский как редактор (отчасти фактически и соавтор) подробно обсуждает в начале второго тома «Театра Еврипида», давая свою оценку перевода А.: он «довольно-таки слаб» [ТеЕвр. 2: XVII]. Ср. весьма многочисленные различия между «анненским» [ТЕ; Еврипид 1999] переводом и его «зелинским» [ТеЕвр. 1—3; Еврипид 1969] вариантом.

¹⁶ Решение этой задачи находится, увы, за пределами компетенции автора. Предлагаемые в настоящей книге сравнения переводов А. с еврипидовским оригиналом и переводом ЛдЛ не идут дальше простого соположения текстов и не претендуют больше чем на статус предварительных материалов. *Faciant meliora potentes!* Т. В. Цивьян добавляет из Овидия: ... *tamen est laudanda voluntas!*

как у А., но зато не имеет ряда недостатков русского «извода» Еврипида, о которых не раз говорилось.

Прежде всего, перевод ЛдЛ, как представляется, весьма точно следует оригиналу. Перевод же А. зачастую довольно далек от оригинала,¹⁷ модернизирован (герои Еврипида в переводе А., как говорят, «читали Достоевского»; вероятно, также Пушкина и не только его), несколько многословен; при этом он «болезненно-утонченный» и «декадентски-манерный» [Гаспаров 1972: 269], превращающий «железную связность греческой мысли в отрывистые вспышки современной чувствительности» [Гаспаров 1999: 593].¹⁸ В своем переводе А. воссоздает не столько трагических персонажей Еврипида, сколько живых людей, «вечных людей» [Гаспаров 1999]. Переводчик ввел в русского Еврипида целую сетку своих ремарок — по сути, «режиссерских» уточнений к тексту V в. до н. э. с позиций человека начала XX в. Несовместимость этих ремарок с оригиналом очевидна уже потому, что во времена Еврипида актеры играли в масках.¹⁹

Тем не менее перевод А. сохраняет свою жизненность и остается «признанной классикой русской переводной литературы» [Гаспаров 1972: 269]. Несомненно, что работа над Еврипидом стала для А. лабораторией его собственной поэзии, в ней родился «изумительный лаконизм “Тихих песен” и “Кипарисового ларца”» [Гаспаров 1999: 592]: эта работа во многом и создала Анненского-поэта; в ней возник тот разнообразный репертуар средств выразительности, «преображенный русский язык» [Там же],²⁰ который позволил ему решать сложнейшие художественные задачи. «В собственной эпохе ему не находилось места. В начале своего пути он далеко опережал современную поэзию, в конце (как всем казалось) отставал от нее. А когда после его смерти все оценки пришлось выводить заново, то оказалось: Анненский как поэт был современником по крайней мере зрелого Мандельштама...» [Гаспаров 1989: 62].

Работа А. над Еврипидом (и другими переводами) проявила то, что позднее было названо «неспособностью» Анненского «служить каким бы то ни было влияниям, быть посредником, переводчиком» (Мандельштам. «О природе слова» [Манд. Соч. 2: 252; ср. Ronen 2003—2005]). Эта «неспособность» имела негатив-

¹⁷ Можно предположить, что какая-то часть отступлений от еврипидовского оригинала у А. обусловлена стремлением не совпадать с переводом ЛдЛ.

¹⁸ Анализ выполненных Анненским прозаических переводов Эсхила показывает, насколько эти переводы не похожи на «анненские» стихотворные переводы Еврипида: в прозе «нет изящества и тонкости, а есть напряженность, резкость и сила. И еще есть точность (...) В прозаическом переводе Анненский дает греческого поэта, в стихотворном — самого себя» [Гаспаров 1989: 67, 68].

¹⁹ Одним из стимулов к введению ремарок могли быть драмы Леконта де Лиль. Ср. пример его ремарки: «Sa robe est tachée de sang. Elle tient une hache» («Les Érinnyes» IX) — о Клитемнестре.

²⁰ «Он хотел стать русским Малларме, располагая художественными средствами Надсона (...) это чудо ему удалось: он создал новый поэтический язык» [Гаспаров 1989: 62].

ные последствия (отсутствие до наших дней вполне адекватного «русского Еврипида»), но положительные важнее: сложился яркий поэт, оказавший большое влияние на последующую поэтическую традицию. Касаясь частных явлений, можно заметить, что из ремарок в переводах Еврипида выросла богатая и утонченная динамика «синтетических» (объединяющих поэзию, музыку и живопись) ремарок в драме «Фамира-кифарэд» и других драмах А. [Дукор 1937: 149]. «Фамира-кифарэд» расценивается как опыт создания поствагнерианского «Gesamtkunstwerk» [Karlinsky 1974: 230], и эта оценка может быть отнесена к другим трагедиям Анненского. Античный хор А. использует в «ультраеврипидовском и бесконечно удаленном от его первоначального назначения смысле, как музыкальное сопровождение и ‘музыкальный антракт’» [Иванов 1910: 19].

В заключение этого раздела — наблюдение по поводу стихотворения А. «Ель моя, елинка». Далее следует отрывок из него:

*Вот она, долинка,
Глуше нет угла, —
Ель моя, елинка!
Долго ж ты жила... <...>
И куда ж тянешь
Сломанные ветки:
Краше ведь не станешь
Молодой соседки.
Старость не пушинка,
Ель моя, елинка...
Бедная... Подруга!
Пусть им солнце с юга,
Молодым побегам...
Нам с тобой, елинка,
Забытье под снегом.*

Важное, если не центральное, место в стихотворении занимает тема старости (*Ель моя, елинка, / Старая старинка*). Ее трактовка возвращает к «анненскому» переводу «Геракла»: хор старцев мечтает об избавлении от старости, которая *клонит* голову человека своей тяжестью (*Словно Этны тяжелые скалы*) и застит ему свет. О если бы старость потеряла свою невыносимую тяжесть и унеслась прочь от людей! — восклицают старцы («Гер.», ст. 636—656). Ср. двустипхи из «Елинки» и отрывок из «Геракла» (*ей = старости*):

<i>Старость не пушинка, Ель моя, елинка...</i>	<i>Пусть будет зарок ей положен В жилище входить к человеку, Пусть вечно, земли не касаясь, Пушинкой кружится в эфире.</i>
--	--

Старость не стала *пушкиной* — такой вывод делает поэт, делясь им с *елинкой* и будто отвечая еврипидовским старцам. Но у Еврипида тоже не *пушинка*, а нечто летучее, сродни пернатым (ст. 651—654): <...> μηδέ ποτ' ὄφελεν / θνατῶν δόματα καὶ πόλεις / ἔλθειν, ἀλλὰ κατ' αἰθέρ' αἰεὶ πτεροῖσι φορεῖσθω. Леконт де Лиль переводит 'как птица': «Puisse-t-elle <...> toujours s'envoler dans l'air comme un oiseau loin des Cités et des demeures des hommes!» [ELL 2: 515].

Выбор именно *пушинки* у А. может быть обусловлен влиянием Гоголя. В IX главе его эпопеи при разговоре о мертвых душах между дамой, «приятной во всех отношениях» и ее гостьей последняя, которая «отчасти *тяжеловата*», «сделалась вдруг тонее, стала похожа на легкий *пух*, который вот так и полетит на воздух от дуновенья» (ср. [УКР I: 264]). В стихотворении Анненского *пушинка* ассоциируется для *елинки* — со снежинкой, со снегом, а для человека — и со снегом и с постелью больного: старость не сдуешь и не стряхнешь (см. также [наст. изд.: 32]).²¹

Введение Анненским в перевод трагедий Еврипида подобного рода «своих» образов (*пушинка*, также *лучи глаз*, *улыбка бога* и т. п.) параллельно введению им в еврипидовский текст отсутствовавших там ремарок.

II. Как можно судить по неоднократным высказываниям Ахматовой, относящимся к разным этапам ее жизни, первое знакомство с «Кипарисовым ларцом» (в начале 1910 г.) неизменно представлялось ей ошеломляющим событием, которое произвело перелом в ее творческой судьбе. Это подчеркивается в автобиографической заметке, подводящей итоги жизненного пути: «Когда мне показали корректуру “Кипарисового ларца” Иннокентия Анненского, я была поражена и читала ее, забыв все на свете» [Ахматова. Соч. II: 237]. Она получила эту корректуру из рук Гумилева, но пошла по «анненскому» пути дальше, чем Гумилев [Лекманов 2000: 108], вновь и вновь возвращаясь к наследию А. не протяжении своей жизни.

«Навязчивая подспудная дума об Анненском сказывается во многих стихотворениях “Вечера” и отчасти “Четок”» [Тименчик 1996: 52]. Эта «дума» наглядно прослеживается в ахматовском «Подражании И. Ф. Анненскому», написанном от лица героя, близкого Анненскому по душевному складу [Тименчик 1981a: 180; Иванов 1989б: 410—411].

В другом высказывании Ахматовой содержится объяснение огромного впечатления, вызванного «Кипарисовым ларцом»: стихи А. «открыли» ей «новую гармонию» [Чуковская 1976: 106].²² Можно думать, что Ахматова при «поздней» оценке своего творчества фактически видела его разделенным на период (очень краткий) до знакомства с указанным сборником А. и на период (длившийся большую часть ее жизни) после этого знакомства, принесшего ей приобретение «но-

²¹ И по этой и по другим причинам *старость* — не *радость*.

²² См. материалы к поэтике Ахматовой («Anno Domini»), включающие сопоставление ее лексики с лексикой «Кипарисового ларца» [Цивьян 1967].

вой гармонии». Ей принадлежат слова: «Я веду свое начало от стихов Анненского» [Ахматова. Соч. II: 202]. При этом А. являлся одной из ключевых фигур в ахматовской концепции развития русской поэзии первой четверти XX века, осмысляясь как вдохновитель последующих поэтов: в нем «содержалось» литературное поколение Ахматовой [Соч. II: 202—203]. Не раз отмечавшееся родство ахматовской лирики и русской психологической прозы было угадано Ахматовой в творчестве А. и развито ею [Иванов 1989б: 411].

В связи с темой творческого «начала» Ахматовой вызывают большой интерес стихи «Царскосельской оды»,²³ где содержится мотив *кипарисного ларца, шкатулки*, обыгрывающий название сборника А. «Кипарисовый ларец» (ср. «Le coffret de santal» у Шарля Кро), хранившегося, как известно, в кипарисовой шкатулке [Федоров 1984: 48—49]:

*Настоящую оду
Наше талло... Постой,
Царскосельскую одурь
Прячу в ящик пустой,
В роковую шкатулку,
В кипарисный ларец,
А тому переулку
Наступает конец.*²⁴

Сходный с «Кипарисовым ларцем» принцип циклизации стихов был использован Ахматовой в «Трилистнике московском». Заслуживает внимания также структура «Cinque»: пять стихотворений, соответствующих пяти *обрученным стеблям* розам в стихотворении А. «Дальние руки» [Жирмунский 1976: 488; Тименчик 2005: 194].²⁵

Тройное кодирование места, в которое помещается *одурь* (*ящик, шкатулка, ларец* — ср. *шкатулки тройное дно* или [вариант] *двойное дно* в «Поэме без героя» [Цивьян 1971: 256]) соответствует стремлению «спрятать» ее как можно

²³ Текста, соединяющего «гротескное мифотворчество витебского фантаста и наивного реализма пушкинского “Городка”» [Тименчик 2005: 167]. «Фантаст» — М. Шагал.

²⁴ О возможном отклике темы *шкатулки, ларца* у Маяковского (*А я открыл вам столько стихов шкатулок*) см. [Лекманов 2000: 238—240]. Рифма Маяковского *шкатулок — переулков* находит аналогию в «Оде» (Р. Д. Тименчик, см. [Там же]). В «Нате» Маяковского выявляются и другие мотивы «анненского» происхождения: *бабочка поэтиного сердца, калоши* и др. [Лекманов: там же]. Об «анненских» истоках поэзии Маяковского см. также [Кацис 2000: 35—40].

²⁵ В [Тименчик 2005: 114] раскрывается использование Ахматовой в цикле «Из московской тетради (Трилистник закрытый)» циклизации по принципу «трилистников» А.: «... два смежных стихотворения сцеплялись рассеченной и разделенной между ними ключевой фразой, двумя половинками пароля».

глубже. Такое понимание подсказывают комментарии Ахматовой к «Повестям Белкина»: «...как *глубоко* Пушкин *запратал* свое томление по счастью, свое своеобразное заклинание судьбы, и в этом кроется мысль: так люди не найдут, не будут обсуждать, что невыносимо (...) Спрятать в *ящик с двойным, нет, тройным дном*: 1) А. П. 2) Белкин. 3) Один из повествователей...» [Ахматова. Соч. II: 132].

Сходные мысли о Пушкине, высказанные в финале статьи Ахматовой о «Каменном госте» («Вот почему самопризнания в его произведениях так незаметны и обнаружить их можно лишь в результате тщательного анализа...» [Ахматова. Соч. II: 84]), находят параллель у А.: «Вообще *самопризнания* Пушкина в поэзии довольно *редки* (...) Даже в лирических пьесах мы встречаем у него какое-то *болезненное целомудрие чувства*...» [КО: 317].

Локализацию *одури* одновременно в *ящике, шкатулке* и *ларце* допустимо осмыслить так, что она запрыгивается в какой-то предмет, вкладываемый в другой такой же предмет, который, в свою очередь, вкладывается в третий предмет этого рода (*одурь* → *ларец* / *шкатулка* → *ящик*²⁶). Цель, преследуемая глубоким запрыгиванием *одури*, скорее всего, та же, которую Ахматова указала, говоря о «заклинании» Пушкина в «Повестях Белкина». Эта цель в конечном счете соотносится также с одним из глубинных мотивов творчества Ахматовой — сохранением прошедшего в памяти и преодолением смерти, потока времени словом, что явственно выражено в следующих стихах из «Поэмы без героя» (обращенных, возможно, к В. Недоброво): *Разве ты мне не скажешь снова / Победившее смерть слово / И разгадку жизни моей?* [СП: 367].

Обращает на себя внимание определенный параллелизм тройного прятания *одури* и фольклорных мотивов вкладывания одного предмета, в котором спрятана смерть, в другой. Существенно, что в сказках смерть вкладывается, в конечном счете, именно в ящик или сундук (но гроб — тоже «ящик»²⁷), локализуясь иногда на конце иглы [Афанасьев II: 267]. Некоторую дополнительную значимость в этом контексте приобретают смысловые связи слова *кипарисный* (...*одурь* / *Прячу* (...)) *В кипарисный ларец*), соответствующего и адъективу «кипарисовый» в названии сборника «Кипарисовый ларец» и шкатулке (*ларцу*) — хранилищу его рукописей. Ср. в латыни *cypressus* ‘кипарис, кипарисовый ларец’, ‘символ скорби’, а также ахматовское: *...застывший навек хоровод / Надмогильных твоих кипарисов* ([СП: 185];²⁸ у Анненского: *Точно кисти в кипарисе / Над могилой*... [СТ: 167]).

²⁶ Ср. реализацию архетипической схемы последовательного вложения одного предмета в другой в «Господине Прохарчине» Достоевского [Топоров 2009: 244].

²⁷ Т. В. Цивьян обращает в этой связи внимание на отношение *ковчег* — *ковчежец*.

²⁸ *Застывший навек... хоровод* звучит «по-анненски» (мотив застывания живого [Венцлова 1986: 62]). Ср. *хоровод теней* у Мандельштама («Я в хоровод теней, топтавший нежный луг...»); о классических источниках этого текста см. [Ронен 1973: 374]) наряду с *хороводом* муз («На каменных отрогах Пизэрии...») и аналогии у Ахматовой (*Занавес неподнятый, / Хоровод теней*... в «Последней» из «Песенок»).

Царскосельская одурь в «Царскосельской оде», как и ее корреляты в посвященном памяти А. стихотворении Ахматовой «Учитель» (в сочетании с указательным местоимением):

Весь яд впитал, всю эту одурь выпил, —

отсылает к «Кипарисовому ларцу»: *Уничтожиться, канув / В этот омут безликий, / Прямо в одурь диванов, / В полосатые тики!* («Тоска вокзала»);²⁹ *Сбита в белые камни / Нищетой белолицей, / Эта одурь была мне / Колыбелью-темницей* («Тоска белого камня»);³⁰ *Самому бы изнемочь, / Да забыться примиренным, / И уйти бы одуренным в одуряющую ночь!* («Умирание»).

К *одури* материально и семантически примыкает *дурман* (*дурманить*): *Подумай: жертву накануне гильотины / Дурманят картами и в каменном мешке* [СТ: 102]; *Лишь молча точит свой дурман* [СТ: 118]; *Я хотел бы отравой стихов / Одурманить несносные мысли* [СТ: 79];³¹ *Бледный день встает сердито, / Не успеv потряхнуть дурман* [СТ: 124]; *Иль отведи дурман от сердца, сатир!* (СТ: 527),³² — что напоминает ахматовское *Тяжелый, одурманенный безумьем* [СП: 245]; *А дурманящую дремоту / Мне трудней, чем смерть, превозмочь!* [СП: 364].

²⁹ Стихотворение в прозе А. «Моя душа» содержит своего рода комментариев к этим стихам: «...как нестерпимо горячи становятся красные волосики плюшевого ворса на этом мучительно неизбежном пароходном диване» [СТ: 217]). Ср. в «Сентиментальном воспоминании»: «Те, давние шарманки — отчего их больше не делают? Новые, когда они охрипнут, ведь это же одна тоска, одна одурь, один надрыв» [СТ: 216]. О фрагменте «петербургского текста», связанном с шарманками, см. [Топоров 2009: 180—184, 201 и др.].

³⁰ Ср. употребление местоимений в перекликающихся текстах: «...эту одурь выпил...» — «Эта одурь была мне...». По всей вероятности, в данном случае, как и во многих других, действительный элемент подчеркивает у Ахматовой «самость», единственность соответствующего объекта, выступая как ориентир памяти [Цивьян 1979: 358]. Относительно *одури* см. также [Агиев 1993: 70].

³¹ Возможно, переработка — через скрещение с «Мухами» Апухтина — некоторых мотивов перевода стихотворения Лонгфелло «The day is done» («Дня нет уж»): *Стихов бы теперь понаивней <...> Чтоб эту тоску убавокаv / И думы ушедшего дня.*

³² Также в переводах Еврипида, ср.: *...и всечасно / Она отравой сладкой напояет / Цветущие семейства, города... / Ты одурманен ею...* («Фин.», ст. 835—837). Попутное замечание: *Отрава сладкая* привнесена переводчиком (см. [наст. изд.: 191, 262, 407] относительно мотива *сладкого яда*). У Еврипида Иокаста говорит, что честолюбие (Φιλοτιμία; у А. *Жажда чести*) разрушило многие семьи и города и что ее сын Полиник обезумел из-за него (в переводе ЛдЛ: *Tu es insensé à cause d'elle*). Цитированный текст русского Еврипида напоминает «Выбранные места из переписки с друзьями» (раздел XXXII) Гоголя, точнее, его суждения о том, что «дух гордости <...> явился в собственном своем виде <...> Что значит эта мода <...> которая теперь, как полная хозяйка, уже стала распоряжаться в домах наших <...>?». Эти суждения подготавливают появление в гоголевском тексте образа «исполинской» скуки.

В. И. Даль определяет *одурь* как ‘омрачение ума, помешательство, беспамятство’, ср. *одуреть* ‘стать дураком, безумным’, ‘впасть в беспамятство’ и проч. [Даль II: 574]. У А. оно обозначает одну из тех *граней бытия* («Тоска»), которые заставляют поэта страдать, угнетают и мучают его: скука, тоска, будничное однообразие. При этом, как можно видеть уже из приведенных контекстов, *одурь* в разных ее ипостасях изображается как некое крайнее состояние (так сказать, дальше некуда), переходящее в безумие и смерть.

Судя по собранным у Даля [IV: 212—213] оборотам речи, *одурь* можно расцелить как предел скуки: *от скуки одуреешь; скука, инно одурь берет; от скуки пропадешь; удавлюсь от скуки*. Это нечто от той «бесформенной стихии» и того «небытия, отовсюду угрожающего нашей истории», о которых писал Мандельштам в трактате «О природе слова», обсуждая «эллинское» начало русского языка и роль А. в развитии этого начала. В том же произведении сказано, что «каждое слово словаря Даля» есть «маленький кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу» с «бесформенной стихией» и угрожающим «небытием» [Манд. Соч. 2: 251]. Слово выявляет зло, разоблачает, характеризует и выносит ему приговор.³³

Своего рода апофеозом *вечных будней* жизни для А. был вокзал (*О, канун вечных будней, / Скуки липкое жало... / В пыльном зное полудней / Гул и краска вокзала...* («Тоска вокзала»). Поэтическое сопряжение *одури* и смерти приобрело пророческий смысл, поскольку именно вокзал (Царскосельский / Витебский в Петербурге-Ленинграде) стал местом смерти А.

В «Царскосельской оде» говорится о *царскосельской одури*, однако в «Учителе» локализации нет: *всю эту одурь выпил*. Т. Г. Савельева [1996] понимает смерть А. как следствие вредоносного воздействия Петербурга, но не Царского Села, в котором усматривается (с точки зрения стихотворения А. «Л. И. Микулич») нечто противоположное губительному Петербургу (ср. «Петербург» Анненского).

Однако именно Царскому посвящены строки друга Ахматовой Недоброво

*Не видно нив и слез отсюда,
И мысль, возникнувшая здесь,
Туманится над жизнью люда,
Бессилия и яда смесь.*

Обычное восприятие Царского в начале XX в. — это место «изъято из истории», в нем «размеренная до скуки <...> до тоски (излюбленное слово Анненского <...> поэтический знак профилирующего царскосельского настроения) мучительно влекущаяся однообразная жизнь» [Топоров 2009: 756]. «Призрак

³³ «...нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырывалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово» (Гоголь. «Мертвые души». 2.V).

отравленного царскосельскими ядами» Анненского встает у Ахматовой «в человеческий рост и обрывает соблазнительную для всех пишущих о Царском умиротворенную ноту» [Арьев 2000: 49]. Анненский «ушел из дворцовой части Царского Села», став «послушником анонимной жизни» с *ее грязью и низостью*; Ахматова как лирик «готова была следовать за Анненским, но как личность — за Гумилевым. Эта антиномия отражена в “Царскосельской оде”, где автор принимает грубый, низовой мир Царского Села» [Арьев 2000: 38—44].

Можно, по-видимому, выделить семантическое поле *одури* в творчестве А. (и Ахматовой), относя к нему слова в значении ‘омрачение ума, помешательство, беспамятство’, а также обозначения состояний, которые мыслятся как пограничные с помешательством, и обозначения причин, вызывающих эти состояния, т. е. слова в значении ‘смерть’, ‘бред’, ‘сон’, ‘галлюцинации’, ‘опьянение’, ‘недуг’, ‘мука’, ‘забытье’, ‘забвение’, ‘утрата ощущений’ (‘омертвление’, ‘оцепенение’, ‘слепота’, ‘глухота’), ‘страх’, ‘тюрьма’, ‘неволя’, ‘западня’, ‘удушье’, ‘бездыханность’, ‘духота’, ‘чад’, ‘угар’, ‘дым’, ‘тоска’, ‘томление’, ‘мучительное ожидание’, ‘скука’, ‘отрава’, ‘яд’, ‘дурман’, ‘ложь’, ‘обман’, ‘колдовство’ и проч. (многие из соответствующих слов входят в число маркеров «петербургского» текста русской литературы [Топоров 2009: 694—695]).

Семантическое поле *одури* играет важную роль в стихотворении «Учитель». Помимо самого этого слова следует обратить внимание, в частности, на мотив удушья в финале:

И задохнулся...

Этот оборванный (как бы «задохнувшийся»), автометаописательный стих [Тименчик 1975а: 214]³⁴ заставляет вспомнить такие стихи А., как *Дыханья, что ли, он хотел / Туда, в пустую грудь?..* («Черная весна»); *Коль под землей не задохнешься ты* («Ледяная тюрьма»³⁵).

Мотив «впитывания» яда (*Весь яд впитал...*³⁶) отсылает к стихам А. вроде *Губ холодных мед и яд / Жадно пью я...* [СТ: 154];³⁷ *Рад я сладостной отраве / На-*

³⁴ Ср. у Ахматовой о ненаписанных стихах, внушающих ей страх: *тайный хор их (...)* *Меня задушит* (ср. [Цивьян 1975: 181]). О связи со стихами Гумилева *И думы, воры в тишине предместий, / Как нищего, во тьме меня задушат* см. [Кравцова 1991].

³⁵ В этюде А. о «Горькой судьбине»: «...посадить Лизавету в *погреб ледяной*, чтоб замерзнуть и *задохнуться* ей там, окаянной» [КО: 62].

³⁶ Стихи Ахматовой (см. о них [Топоров 1981а: 44; 125]) *Но берегись твоей подружке страстной / Поведать мой неповторимый бред, — / Затем, что он пронизет жгучим ядом / Ваш благостный, ваш радостный союз...* («Пусть голоса органа снова грянут...») напоминают о мщении Медеи (посылка сопернице пропитанного ядом пеплоса), о яде, приготавливаемом Креусой для Иона и под. В целом, *бред, яд* наряду с *садом* и *музами* (*А я иду владеть чудесным садом, / Где шепот трав и восклицанья муз*) вполне допускают соотношение с соответствующими мотивами у А. О впитывании яда в «Учителе» см. еще [наст. изд.: 351].

³⁷ Уместно привести следующий пример возможной переклички между А. и Ахматовой:

ров: *Снами измучен я, снами... / Хуже томительной боли (...)* *Кожу они и скололи* [СТ: 174]; *Мне тихо по коже старуха / Водить начинает пером...* [СТ: 73].⁴³

По первоначальному замыслу А. «Кипарисовый ларец» должен был открываться стихотворением в прозе «Мысли — иглы» [Тименчик 1978; Федоров 1984: 152]. Это название, как и отсылающее к Апухтину «Мухи как мысли», явно соотносится с подмеченными Анненским у Лермонтова (по существу и не только у него) «вещами-мыслями» [КО: 138—139].

Интересна соотнесенность жалящих мух с одним из характерных образов А. — описанием изображений цветов (*соблазнов мух*) на обоях комнаты, где поэту приходилось подолгу лежать во время болезни [Федоров 1984: 149]: *Свились букетом небывалым / Стального колера цветы. // И мух кочующих соблазны, / Отраву в глянце затая, / Пестрят, назойливы и праздны, / Нагие грани бытия* («Тоска»). У этого образа есть параллели в критической прозе Анненского: «...это не та болезнь, которая прививается юноше, как оспа ребенку (...) — а та, которая в сырой вечер подкарауливает старость, с распухшими ногами и в бархатных сапогах, и любит вместе с нею часами смотреть на *цветы обоев* и клетки байкового одеяла» («Умирающий Тургенев» [КО: 40]⁴⁴); «Лица друзей уже стирались для него *узором обоев...*» («Гейне и его “Романцеро”» [КО: 153]⁴⁵); «...я избежал... соблазна смотреть на *обои* великих людей...» («Достоевский» [КО: 237]). К подобным образам тяготеют также *одурь диванов* и *полосатые тики* в «Тоске вокзала». Вместе с тем рассматривание изображенных на комнатных обоях цветов в «Тоске» может быть связано с «Преступлением и наказанием» — с

⁴³ В этих стихах явно проявились известные психофизические особенности А. (в той или иной мере сказавшиеся и на его творчестве в целом), лаконично определенные следующим образом: «...смолоду больной, всегда под угрозой разрыва сердца, неврастеник с осязательными галлюцинациями» [Гаспаров 1999: 591]. См. [Кривулин 1996].

⁴⁴ Напоминание о «Старости» Апухтина: *К тебе болезней целый ряд / Привью заботливой рукою. / Тебя в ненастные, сомнительные дни / Я шарфом обяжу, подам тебе калоши... / А зубы, волосы... На что тебе они? Стих Старость не пушинка* («Ель моя, елинка»), возможно, имплицитно тему пушинки (о ее еврипидовских связях см. [наст. изд.: 24—25]) на кровати/одеяле. Сюда примыкает у А. и любовь в виде сиделки (также в посвящении к стихотворению «С кровати»: «Моей *garde-malade*»): «Любовь приходила как сиделка...» [КО: 153] — с возможной отсылкой к стихотворению «Счастье и несчастье» (перевод «Das Glück ist eine leichte Dirne...» Гейне). С подобными образами ассоциируется ахматовская *бессонница-сиделка* («Слаб голос мой, но воля не слабеет...»).

⁴⁵ Ср. у Ахматовой в «Подражании И. Ф. Анненскому»: *Возникают, стираются лица...* Этот стих сопоставляется с *Я вижу не лица, а платья* в стихотворении Гумилева «Лиловый цветок» [Тименчик 1981a: 180], которое, в свою очередь, напоминает «Буддийскую мессу в Париже» А.: *И платья рёше и таиве в немного яркой раме (...)* *Вы в памяти моей сегодня оживете*. Тот же стих Ахматовой и *Сливаются вещи и лица* («Смятение») сравниваются также со стихом *Как стерлись, кроме Вас, все лица* у Кузмина («Сегодня что: среда, суббота...»), см. [Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: 259].

эпизодом, когда Раскольников, лежа на кровати, слушает спор о совершенном им убийстве.⁴⁶

Мотив невыносимых укусов осы является одним из важных звеньев сюжета драмы «Фамира-кифарэд» (см. также «Второй фортепьянный сонет»): *жалю* осы *прокололо кожу* Нимфы Аргиопэ, и она сбросила с себя ящерицу, в которую обратился *охваченный желаньями* Кронид. Оса, по воле мстительного громовержца, преследует нимфу, доводя ее до безумия (можно сказать: «до одури»). Здесь сказывается миф об Ио, преследуемой слепнем (ср. у Эсхила в «Прометее прикованном», ст. 566, 580, 589 и др.⁴⁷), который (если не его отражение у А.⁴⁸) мог отразиться в ахматовском *Надо мной жужжит, как овод, / Непрестанно столько дней / Этот самый скучный довод / Черной ревности твоей* [СП: 157].

Не исключено, что именно созвучие *одурь* — *ода* оказалось тем *все победившим звуком* (см. «Творчество» Ахматовой [Tsiv'ian 1990: 114, 117]), из которого возникла «Царскосельская ода». Следует, далее, обратить внимание на то, что *царскосельская одурь* в «оде» — кандидат на роль загадочного объекта, о котором говорится в упоминавшейся автобиографической заметке Ахматовой: «Мои первые воспоминания — царскосельские: <...> великолепие парков <...> старый вокзал и *нечто другое*, что вошло впоследствии в “Царскосельскую оду”» [Ахматова. Соч. II: 236]. Уклончивый характер оборота *нечто другое* вполне соответствует характерной для языка Ахматовой актуализации категории определенности/неопределенности (см. далее). Теми же языковыми средствами затрагивается тема опасности пути в прошлое и смерти: *Я была на краю чего-то, / Чему верного нет названья...* [СП: 220]; *А я уже стою на подступах к чему-то* [Там же]; *И кажется такой нетрудной <...> Дорога не скажу куда...* [СП: 251].

⁴⁶ «... на грязных желтых обоях с белыми цветочками выбрал один неуклюжий белый цветок, с какими-то черточками и стал рассматривать: сколько в нем листиков, какие на листиках зазубринки и сколько черточек?» (2. IV; ср. также: «Лицо его, отвернувшееся теперь от любопытного цветка на обоях <...> выражало необыкновенное страдание»). Обои представляют собой устойчивый маркер петербургского текста, обычно с отрицательными коннотациями [Топоров 1984а: 27]. Подсчет мазков *на глянце центифолий* и выстраивание *ромбов*, многократный механический повтор одних и тех же комбинаций «черточек» призваны передать ощущение «одуряющей» тоски больного и Тоски/Скуки бытия. Толкование *обоев* в «Тоске» как «одного из потрясающих иероглифов мировой тайны о индивидуальном бытии и проклятии тесноты его...» см. [Иванов 1910: 17].

⁴⁷ Рассказ Нимфы о Крониде и осе в сцене «Голубой эмали» во многом воспроизводит подобный рассказ Ио у Эсхила (ст. 640—683). Ср. «Второй фортепьянный сонет» А.: *И осы жадные плясуньи донимали* (танец *дев* ассоциируется с танцем корибантов в диалоге Платона «Ион»). Об осах у А. (также в «Лаодамии»: *Страшны голодные осы* [СТ: 419]) см. [Tarasovsky 1976: 96]. Т. В. Цивьян напоминает о теме пчел и ос у Манделштама (см. в известных трудах Тарановского, Нилссона и других).

⁴⁸ Ср. также: *К вам приводила смерть немая из могил / Месть, эту черную назойливую гостью?* («Искупление») — передача бодлеровского *Quand la Vengeance bat son infernal rappel* и т. п. («Réversibilité»).

Загадочное «нечто другое» может быть связано также с образами «Первого возвращения»: *И снова дух смятен и потревожен / Истомной скукой Царского Села* (...). *Здесь все мертво и немо, / Как будто мира наступил конец.*⁴⁹ И еще: в воспоминаниях Ахматовой о ее детских годах в Царском Селе говорится о проходивших иногда по ее улице «похоронных процессиях невероятной пышности»,⁵⁰ позднее казавшихся ей «частью огромных похорон» всего XIX века [Ахматова. Соч. II: 241] — похорон целой эпохи.⁵¹ Эти же самые процессии могли отражаться и в стихах А., где мотив похорон занимает заметное место.

Имеется нетривиальное наблюдение относительно ритмической и смысловой связи между «Царкосельской одой» и «Снегом» Анненского (в обоих случаях двустопный анапест, размер с уловимым семантическим ореолом⁵²) [Timenchik 1993: 366; Тименчик 2005: 586; ср. Агиев 1993: 83; Арьев 2000: 71—77]. Представляется, что это наблюдение Р. Д. Тименчика не исключает высказываемых здесь соображений относительно того, что именно (какой *шепот* в *бездне шепотов и звонов*⁵³) *нашептало* «Царкосельскую оду». Это слово,⁵⁴ а также следующее за ним отточие, возможно, вводят мотив приглушенного разговора, когда в доме есть покойник,⁵⁵ что возвращает к творчеству А. («Перед панихидой»):

*Два дня здесь шепчут: прям и нем
Все тот же гость⁵⁶ в дому.*

Возможны и другие объяснения слова *нашептало* в «Царкосельской оде», связанные с творчеством (лирикой и критической прозой) А., где мотив *шепота* играет заметную роль. Он соотносится с рядом других важных для А. мотивов: смертью, *осужденной осенью* [см. наст. изд.: 444], физическим страданием и проч.

Жанровое определение «Царкосельской оды» содержит намек на декларацию Ахматовой *Мне ни к чему одические рати...*, но также на признание, что ее стихи вырастают у *...забора, / Как лопухи и лебеда* [СП: 202]. «Дощатый забор», «роскошная крапива», «великаны лопухи» относятся к прочным царкосельским воспоминаниям из молодых лет Ахматовой [Жирмунский 1973: 135].⁵⁷ В ее про-

⁴⁹ «Царское после Парижа показалось мне *совсем мертвым*» [Ахматова. Соч. II: 245].

⁵⁰ Также в стихах: *С вокзала к парку легкие кареты, / Как с похорон торжественных, спешат* [СП: 424].

⁵¹ В иной связи: *Когда погребают эпоху, / Надгробный псалом не звучит...* («В сороковом году»).

⁵² Сюда же «Вакханалия» Пастернака.

⁵³ См. «Творчество» Ахматовой.

⁵⁴ Ср. также: *Куху жарко приникает / Черный шепоток беды* [СП: 187].

⁵⁵ В «Поэме без героя» есть мотив ухода *на цыпочках* из дома покойника [СП: 369].

⁵⁶ *Равны / Все гости там, в туманном царстве мертвых* («Царь Иксион» [СТ: 367]).

⁵⁷ *Тот переулочек* в «Царкосельской оде» отсылает к стиху из «Заблудившегося трамвая» Гумилева, вынесенному в эпиграф к «Оде»: *А в переулке забор дощатый...* [Виленкин 1987: 208].

заических набросках о своем детстве обращают на себя внимание мотивы суровости и заброшенности, запущенности: «Анина комната: окно на Безымянный переулок (...) который зимой был занесен глубоким снегом, а летом зарастал сорняками — репейниками, роскошной крапивой и великанами-лопухами (...) Никакой попытки скрасить суровость обстановки...» [Ахматова. Соч. II: 244; Чуковская 1976: 104].⁵⁸

Как не раз указывалось, «новая гармония», усвоенная Ахматовой от А., в значительной мере заключалась в эффекте «вырастания» поэзии из будничных образов и слов, облагораживания тоски обыденности «глубоким душевным страданием» ([Жирмунский 1973: 71; Гинзбург 1974: 330, 342]. «Ахматова научилась у Анненского искусству передавать простыми, по видимости будничными словами тонкие оттенки лирических переживаний» [Жирмунский 1973: 71]. Мандельштам писал о поэтической форме Ахматовой как вышедшей «из асимметричного параллелизма народной песни и высокого лирического прозаизма Анненского» («Письмо о русской поэзии»)).⁵⁹

Общеизвестно высказывание А. (в письме к М. Волошину): «Самое страшное и властное слово, т. е. самое загадочное — может быть именно слово — будничное» ([КО: 486] — выделено Анненским; [Федоров 1984: 89]). С ним перекликается мнение Ахматовой: «Лирический поэт идет страшным путем (...) Слово — материал гораздо более трудный, чем, например, краска (...) ведь поэт работает теми же словами, какими люди зовут друг друга чай пить...» [Чуковская 1976: 116]. В отзыве музыкального критика о мелодике ахматовского стиха подчеркивалась ее «полная подчиненность» прозаическим интонациям естественной речи (Л. Сабанеев, цит. по [Кац, Тименчик 1989: 51]).

По определению М. Л. Гаспарова [1999: 597], Анненский, «воспитавшись на Достоевском (...) хорошо понимает, что житейский прозаизм на нужном месте острее ранит читателя, чем выисканная красота: поэтому (...) в кульминационном месте “Ифигении в Авлиде” Клитемнестра кричит⁶⁰ Агамемнону: *Пожалуйста, спокойнее!*», и это точный перевод [Там же]. Упомянутый пример заслуживает более полного цитирования («ИфА», ст. 1130—1134, в кавычках ремарки А.):

Агамемнон
Без лишних слов, царица, твой вопрос.
 («Молчание»)
 Клитемнестра
 («раздельно, впиваясь в него глазами»)
Ты нашу дочь убить не собирался?

⁵⁸ Этимологические связи рус. *одурь* сложились так, что этому слову родственны диалектизмы *дурь* ‘название сорных или ядовитых растений’, *дурить* ‘быстро, буйно расти’ [СРНГ 8: 266, 273].

⁵⁹ Цит. по http://www.rvb.ru/mandelstam/slovo_i_kultura (несколько иначе [Манд. Соч. 3: 34]).

⁶⁰ Едва ли «кричит», см. ниже диалог.

Агамемнон

Га...

О, тяжкий бред... Как, как дерзнула ты?..

Клитемнестра

Пожалуйста, спокойнее!⁶¹

Ты мне ответить должен, Агамемнон!

Ахматова усвоила у А. эстетическое равноправие будничных вещей и диалогов, разговорный («интеллигентски-разговорный») язык в качестве «основного материала» лирической речи [Гинзбург 1974: 340—344].⁶² Язык А. отмечен яркой пестротой, сочетанием прозаизмов (просторечие разных социальных слоев, научная и техническая терминология [Кушнер 1994: 241]) со словами высокого стиля (такой состав лексики у А. связывают с влиянием Бодлера⁶³). Конкретный пример значимости «вещной» темы для двух поэтов — использование финала бодлеровского «Élevation» (*Le langage des fleurs et des choses muettes*) в ахматовском «Цветов и неживых вещей...» [Тименчик 1981б: 70—71]⁶⁴ и вынесение начального стиха одного из стихотворений Роллина (*Le silence est l'âme des choses*) в эпиграф «пьесы» Анненского «Ноша жизни светла и легка мне» (ему принадлежит и перевод соответствующего стихотворения Роллина [СТ: 275], ср. *Безмолвие — это душа вещей*). Поэтический мир А., как это многократно указывалось, отмечен чувством острой жалости не только к людям, но и к вещам.

Выходя за пределы разговорной речи, Ахматова ввела в свою поэзию новые слои — «речь церковно-библейскую ⟨...⟩ витийственную ⟨...⟩ в сочетании с ⟨...⟩ частушечной» [Эйхенбаум 1969: 136].

Показательную иллюстрацию усвоенной от А. «разговорности» поэтического языка Ахматовой дает отмеченное В. М. Жирмунским [1973: 72] употребление этими поэтами словоформы *знаешь*, почерпнутой в русском разговорном узусе, где она служит говорящему, чтобы обратить внимание собеседника на предмет разговора:

⁶¹ В оригинале ἔχ' ἥσυχος, у ЛдЛ «Ne te trouble pas» (*пожалуйста* все-таки отдаляет перевод от оригинала). Можно напомнить, что у Еврипида диалог нередко превращается в обмен близкими к разговорной речи фразами.

⁶² Подобные достижения А. пригодились не только Ахматовой [Корецкая 1989: 63].

⁶³ Взять хотя бы *хлороз* (*хлороз жасмина* в «Nox vitae») и *chloroses* у Бодлера («Paysage» и др.).

⁶⁴ Из Бодлера стоит вспомнить и прозаическое «Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants» («Le Spleen de Paris. V»: «La chambre double»). Ахматовское *Так душно пахнет старое саие* («Вечерняя комната») ср. со второй строфой в «Le parfum» Бодлера: *Ce grain d'encens qui remplit une église, / Ou d'un sachet le musc invétéré?*

<i>Знаешь что... я думал, что больнее Увидать пустыми тайны слов...</i> [СТ: 92];	<i>Знаешь, я читала, Что бессмертны души</i> [СП: 30];
<i>Но знаешь?... Не смейся, ступая Весною по мертвым листам!</i> [СТ: 152]	<i>Знаешь, с охоты его принесли (...)</i> [СП: 44]

Попутное замечание: данный пример может быть отнесен, хотя и с оговорками, к случаям, когда цитата может сводиться у Ахматовой к одному слову (о примерах подобного ахматовского цитирования Пушкина см. [Тименчик 1982а: 11]). Сюда относится, возможно, также следующий: *...и тумбы / Белеют четки / И путь меж елями, бегущий и тоскливый, / И глянцеви́тый верх манящей нас пролетки* [СТ: 203]; *И четки ввысь ушли кудрявые вершины* [СТ: 121]; *А вдали рисунок четкий — / Леса синие верхи* [СТ: 120]; *Застылость этих четких линий* [СТ: 119].

Тоска А., во многом продолжающая аналогичные образы Бодлера (ср. его «сплины» — «Spleen»,⁶⁶ «Spleen et Idéal», «Le Spleen de Paris» и др.), появляется во многих стихах А., часто в сочетании с существительным в родительном падеже: в названиях стихотворений («Тоска маятника», «Тоска синевы», «Тоска сада» и др.), также с прилагательным («Тоска белого камня», «Тоска отшумевшей грозы»).⁶⁷ *Одурь*, собственно, — крайняя степень (и следствие) не только *Скуки* (см. выше), но и *Тоски*. Уместно напомнить о нередком совпадении в творчестве А. образов Тоски и Музы [Setchkarev 1963: 67, 97]. Оно может быть усмотрено и в стихотворении А. «Моя тоска» (которое стало для него последним в жизни):

*Мне кажется, меж вас одно недоуменье
Все будет жить мое, одна моя Тоска.*

⁶⁵ Название цикла Ахматовой «Четки» М. Кралин читает именно как краткое прилагательное («стихи четки» [Кралин 2000]), связывая с приводимыми ниже примерами из А., особенно в «Сумрачных словах»: «четкость, новая острота поэтического зрения, вот главное, что переняла Ахматова у своего учителя» [Там же]. Все-таки название «Четки» субстантив, но совпадение с адъективом показательно.

⁶⁶ Франц. *spleen* через англ. *spleen* в конечном счете из греч. *σπλήν* 'селезенка'. Перенос названия органа на психическое состояние обусловлен незнанием функций селезенки. Ср. в «Евгении Онегине» о *русской хандре* и *английском сплине* (байронический мотив).

⁶⁷ О *Тоске* как символе поэзии А. см. [Черный 1973б: 20; Тростников 1991: 332—335; Пурин 1996]. Отзвуки этого символа у Пастернака (*тифозная тоска тюфяка* в «Любимая, — жуть!», *Тоска земного дна* в «Лейтенанте Шмидте» и др.) рассматриваются в [Иванов 1989б: 412; Иванов 1998: 59—65]. По поводу темы «Анненский и Бодлер» см. [УКР III: 90—91]. Сопряжение *трилистника* и *тоски* (а также мотивы *Эреба*, *Химер* и, возможно, другие) позволяет думать о реминисценции поэзии А. у Мандельштама в «Я вижу каменное небо...».

В этом двустишии можно усмотреть переключку с пушкинской цитатой, завершающей статью Анненского «Пушкин и Царское Село» и утверждающей мысль о незыблемости и жизненности памяти о поэте:

*Он между нами жил...*⁶⁸

Реминисценция данного мотива обнаруживается у Ахматовой в «Трилистнике московском»: *И устремлюсь к желанному притину, / Свою меж вас еще оставив тень* [СП: 246], что возвращает к обозначенному в «Учителе» образу (*Как тень прошел и тени не оставил*⁶⁹) и к автоописательному сравнению с тенью у А.:

Или сам я лишь тень немая? [СТ: 95].⁷⁰

Не исключено также, что этот стих Ахматовой соотносится с посвященной Пушкину кантатой А. «Рождение и смерть поэта»: *И окровавленная тень / Там тенью розовую стала*.

Тень, точнее тень и статуя, — важнейшая тема творчества (творческой мифологии) А., и это обстоятельство в той или иной степени обусловило важность темы тени у Ахматовой (ср. [Verheul 1973: 7, 28—29 и др.]), не отделимой от темы двойников [Цивьян 1993: 244]. Указывается, что образ Тени приобретает у Ахматовой «такой охват и такую динамику», каких нет «ни у Пушкина ни у Блока» [Виленкин 1994; Обухова 1989]. «Ее лирический герой — призрак и по существу — призрак. Он той же природы, что и герой Анненского» [Арьев 2000: 30].

Скрытые ассоциации с *одурью* могут быть указаны для венка из азалий *Тоски* Анненского: *В венке из тронутых, из вянущих азалий / Собралась петь она...* («Моя Тоска»). Русские названия этого растения — *одурь*, *сонная одурь* [Даль II: 574].

Сопряжение Музы и Тоски (которая, правда, поет и выглядит иначе, нежели у А.) известно Ахматовой — в стихах

*И Муза в дырявом платке
Протяжно поет и уныло.
В жестокой и юной тоске
Ее чудотворная сила*

[СП: 105; ср. Топоров 1977а: 51]. Ахматовский образ птицы-тоски также напоминает поэзию Анненского:

⁶⁸ Ср. о Лермонтове: «...память о нем *ожил* среди нас» [КО: 242].

⁶⁹ В связи с этим стихом высказана мысль о том, что Ахматова утверждает абсолютную ценность памяти как собственный этический императив (...) существование тени релевантно лишь для нее, «но не для мира» [Обухова 1989].

⁷⁰ Из других примеров *тени* у А. ср.: *Моей мечты бесследно минет день* (...) *Другой поэт ее полюбит тень* — с противопоставлением стихам, имплицитно пушкинский мотив: *Ты памятник оставишь по себе, / Незыблемый, хоть сладостно воздушный...* («Другому»). В переводной лирике А.: *Но сам я тоже тень* (...) *От этой тени тень живет и водит тень* [СТ: 266].

*А мимо п т и ц ей мычется
Злодей — моя т о с к а...⁷¹
[СТ: 71]*

*Углем наметил на левом боку
Место, куда стрелять,
Чтоб выпустить п т и ц у — мою т о с к у
В пустынную ночь опять⁷² [СП: 70].*

В более общем плане следует говорить о превращении имплицитного *оду-рю* лексико-семантического поля в поэтически значимую сферу, об использовании соответствующей лексики при создании образов, относящихся к творчеству, любви и т. п. Весьма характерна ситуация, когда «сюжет» тех или иных стихов, по существу, превращается в перечисление или описание наиболее «постылых», надоевших (мухи, цветы на обоях, руки замшелой мельницы [СП: 110] и т. п.) или обморочно-страшных объектов. Приводимые ниже примеры из А. и Ахматовой обнаруживают сходство в лексическом наполнении текстов и их эмоциональной окраске, а отчасти, видимо, и прямые связи:

*Пока с разбитым фонарем,
Наполовину притушенным
Среди кошмара дум и дрем
Проходит Полночь по вагонам
⟨...⟩
Как вор, наметивший карман,⁷³
Она тиха, пока мы живы,
Лишь молча точит свой дурман
Да тушит черные напльвы.
[СТ: 118];
Фонарь свой не водит ли тать
По скопищу литер унылых?
[СТ: 154];
Если тошен луч фонарный
На скользоте топора.⁷⁴
(«То и это»)*

*Он за полночь под окнами бродит,
На него беспощадно наводит
Тусклый луч угловой фонарь.
[СП: 368];
Страх, во тьме перебирая вещи,
Лунный луч наводит на топор.
За стеною слышен стук зловещий —
Что там, крысы, призрак или вор?
[СП: 168];
Слух чудовищный бродит по городу,
Забирается в дома, как тать ⟨...⟩
И над шеей безвинной и нежною
Не подыметя скользкий топор.
[СП: 157]⁷⁵*

⁷¹ Сходный образ (но не в отрицательном ключе) появляется в одном из писем Анненского: «...Уходят минуты... может быть, мои последние, когда я еще чувствую розовый подбой на белом крыле птицы... моей птицы...» [Федоров 1984: 46]. Ср. частые у А. (например, в «Лаодамии») мотивы надломленного крыла и сердца-птицы/птенца (см. [наст. изд.: 196]).

⁷² О блоковских ассоциациях см. [Топоров 1981а: 63].

⁷³ В критической прозе: «Недуг наметил жертву и взял ее» [КО: 40].

⁷⁴ Ср.: «...все было бы так мирно, не проблескивай из черного угла топор. Покуда от его угрозы скрипят разве надломанные сосны ⟨...⟩ а от холода в спине уже шевелятся спущенные локоны на осужденной голове Стюарта» [КО: 155].

⁷⁵ В трудах Р. Д. Тименчика показано, что цитированные стихи Ахматовой входят в довольно значительный круг ее стихов, содержащих мотив отделения головы от тела. Аналогичный мотив есть у А. (см. [наст. изд.: 154, 305, 419]).

Луч на скользоте топора откликнулся в «Умывался ночью на дворе...» Мандельштама (*Звездный луч — как соль на топоре*), о чем говорится в одной из публикаций О. Ронена [Ronen 1977].⁷⁶

Для А. характерны стихи, актуализирующие тему томительного однообразия, неподвижности и нескончаемости будней. Несколько примеров:

Своим грехом неотмоленным / Томится день пережитой [СП: 77]; *Покуда душный день томится...* [СТ: 199]; *Надо мною целый день / Длится это умиранье, / Целый сумеречный день!* [СТ: 130]; *День так тянулся и дожит, / Иль, не дожив изнемог? (...)* *День или год, и уж дожит, / Иль, не дожив, изнемог...* [СТ: 155—156]; «Июньский день надо мною умирал так медленно и так трудно...» [СТ: 216].⁷⁷

Из Ахматовой: *Он длится без конца — янтарный, тяжкий день!* [СП: 67].

В строках «Учителя»

*Кто был предвестьем, предзнаменованьем,
Всех пожалел, во всех вдохнул томленье*

отразились представления Ахматовой о роли А. в русской поэзии первой четверти XX в., которые могут быть суммированы в виде схемы «Анненский → Гумилев, Ахматова, Мандельштам, Маяковский, Хлебников, Пастернак...» [Ахматова. Соч. II: 202—203; Чуковская 1976: 135; Тименчик 1985], — хотя у каждого из относимых к этому ряду поэтов (в том числе не названных здесь) степень и характер вовлеченности в традицию А. очень разные.

Подобные представления напоминают литературно-критические воззрения А. относительно эволюции русской литературы после ее «двуликого Януса» [КО: 228]: Пушкин / Гоголь → Достоевский, Толстой, Островский, Писемский, Гончаров, Тургенев [КО: 229—232]. По словам Ахматовой, «дело Анненского ожило со страшной силой в последующем поколении» [Ахматова. Соч. II: 202]. Согласно А., «говорить о значении Гоголя значит говорить о Достоевском, Гончарове, Тургеневе, Писемском, Островском, Салтыкове, говорить о Гаршине, Чехове, Горьком и знать, что живые русские поэты прядут нити, которые свяжут с гоголевским творчеством и будущую русскую литературу...» [КО: 207, 217].

Несколько перефразируя Ахматову, можно сказать, что А. шел по «многим дорогам» одновременно, жалея не только *всех*, но и, так сказать, «вся» — мир немых феноменов [Ронен 2009: 36], вещей, которые заговорили его голосом.⁷⁸

⁷⁶ В статье затрагивается целый ряд взаимосвязей между текстами А., Ахматовой (в частности, в связи с «Подражанием И. Ф. Анненскому») и Мандельштама. Перебирающий вещи *страх* у Ахматовой напомнил О. Ронену о персонифицированном *Страхе* в сонете А. «Перед панихидой».

⁷⁷ Ср. соответствующие мотивы поэзии Сологуба: *...серый день / Томительно и скучно длился* (ССт.: 91); *И тоска умиранья, / Как блаженство, ясна* [ССт.: 148] и др.

⁷⁸ Уместно привести фрагменты характеристики поэзии А., данной Р. Д. Тименчиком: поэт «жил и переживал за других людей, близких и чужих, встреченных в дороге, промелькнувших в газетной хронике, и даже за литературных персонажей, за всех “не-я”, как он любил говорить, — за старых эстонок, чьи сыновья замучены карателями в революцию»

Отсюда его горькое признание: *За стольких жить мой ум хотел, / Что сам я жить забыл* («Развившись, волос поредел...»), отсюда и цитированные строки из «Учителя», и гумилевское *В них плакала какая-то обида* (о стихах А.) в стихотворении, посвященном памяти Анненского. В последующих поколениях поэтов стал воскресать именно этот проникнутый жалостью поэтический мир А. с его тяготеющей к драматургии полифонией [Петрова 2002: 84—85] — у акмеистов; «в ливнях, хлещущих на страницах книг» Пастернака [Ахматова. Соч. II: 202];⁷⁹ в зауми Хлебникова (в «Колокольчиках» А. рассказывается «свадебная история»: *Лиду диду ладили...*), у Маяковского и др.

В поэтической версии концепции Ахматовой («Учитель») обращает на себя внимание тот момент, соответствующий важной категории поэтического мира А., у которого это, по существу, синоним поэтического творчества: *Неощутима и незрима, / Ты нас томишь, боготворима* («Поэзия»); *Они — минуты праздного томленья, / Перегоревшие на медленном огне* («Третий мучительный сонет»)⁸⁰.

Существенно встречающееся в произведениях А. и во многом идущее от работы над Еврипидом сравнение любви поэта к своим творениям с любовью матери к больным детям (поэтическое *томленье* совпадает с материнским): *Но я люблю*

1905 года, за гётевскую Гретхен (...); «умел вчувствоваться и в муку безгласных вещей, предоставив им в своей поэзии как бы право голоса, вернее, стона, хрипа, немой жалобы. Это — измученные вечной бездомностью колокольчики и бубенчики, причитающие на разные голоса: “дома бы день, день один”. Это — заикающийся лепет будильника, лихорадочный напев изношенной шарманки, размеренное страдание маятника часов в форме лиры — символа поэзии. Как отдельные стихотворения связываются единством страдания в разных сферах реальности (от социальной до глубоко интимной) в “трилистники”, трехчастные циклы, так и живое с неживым, вещи с людьми сцеплены все той же всеобщностью горя и обиды, и *обида куклы* — чучела в человеческий рост, которое для развлечения туристов кидают в поток финского водопада Валлен-Коски, — становится *обиды своей жалчей*. Это уникальное умение “всех пожалеть” (можно ведь сказать и “всех выслушать”) необычайно расширило всю слуховую сферу поэзии Анненского — в нее вошли звуки улицы, трактирный гул, обрывки обывательских разговоров и любовных признаний, напев панихиды и крики разносчиков. Даже в самых “гармоничных” стихах Анненского, посвященных статуям и памятникам царскосельских парков, проявился тот же мучительный дар сопереживания, безжалостное воображение, проникающее и в боль каменной плоти» ([Тименчик 1983]; цит. по <http://annensky.lib.ru>, сайт М. А. Выграненко). Ср. соображения о преобладании в «Кипарисовом ларце» оригинального «безмолвного многоголосия» — отражения идеи поэта о тотальной музыкальности мира [Червяков 1986: 110].

⁷⁹ В ряде отношений Пастернак (ранний) даже ближе к А., чем акмеисты, см. [Иванов 1998]. Из приводимых в этой работе примеров обращает на себя внимание сравнение «Трилистника шуточного» (*То-то вдруг по голым сучьям / Прозы утра, град шутих / На листы веленем щучьим / За стихом поскачет стих*) со «Смертью поэта», в отнюдь не шуточном контексте: *Как сплющив, выплеснул из стока б / Лещей и щуку минный вспых / Шутих, заложенных в осоку* [Иванов 1998: 64]. Об истоках «Трилистника шуточного» во французской поэзии см. [Анри-Сафье 2009].

⁸⁰ Ср. «Langueur» Верлена — «Томленье» в переводе А.

стихи — и чувства нет святей: / Так любит только мать, и лишь больных детей («Третий мучительный сонет»)⁸¹ Показателен у А. образ обреченных, уподобляемых осенней листве строкф — детей *Сомненья и Тревоги* («Ненужные строфы» [Гитин 1996]⁸²):

*Как чахлая листва, нестрима увяданьем
И безнадежностью небес⁸³ позлащена,
Они полны еще неясным ожиданьем,
Но погребальная свеча уж зажжена.⁸⁴*

А. неслучайно цитирует стихи Майкова, в которых *сон* мыслей поэта сравнивается со сном детей, возле которых стоит мать [КО: 288]. Это сравнение находит определенную аналогию в размышлениях А. о творчестве Достоевского: «...он не мог не размыкать снадавшей его *болезни творчества* по больным детям своей фантазии...» ([КО: 128]; выделено Анненским).

Использованный Ахматовой в отношении А. образ поэтического творчества как *томленья* (*Во всех вдохнул томленье...*) имплицитно представляет представление о муке или тяжком бремени (*томить* значит ‘мучить, изнурять, истощать, налагать непосильное бремя’ [Даль IV: 414]), но также о мученичестве. Это вполне отчетливо проявляется в высказываниях А. о русских писателях: о Гоголе — «Что было бы с нашей литературой, если бы он *один за всех нас* не подъял когда-то этого бремени и этой муки...»; «Со страхом и мукой за *будущее русской литературы* стоит он перед нею...» ([КО: 228—229] — выделено Анненским); о Достоевском — «Если он берет на себя грехи мира, этот пророк <...> то лишь потому, что не может не бремениться муками» [КО: 238].⁸⁵

⁸¹ Ср. в переводе «Финикиянок» (ст. 314—315): *Все слова свои мать растеряла / За томленье долгой разлуки*. Здесь же уместно напомнить об «анненском» переводе «Le gève familier» Верлена: *...печальная нежная мать / Сердцем загадки умеет одна понимать*. В. Кривулин [1996] выводит любовь поэта к больным детям-стихам в «Третьем мучительном сонете» из поэмы Вордсворта «The Idiot Boy» о любви матери к сыну-идиоту.

⁸² С ними коррелируют подвергаемые мучениям *маленькие дети* (т. е. стихи) в «Моей тоске».

⁸³ Ср. у Ахматовой: *Проплывают льдины, звеня, / Небеса безнадежно бледны* [СП: 154].

⁸⁴ Несомненна близость к ряду характерных мотивов творчества Апухтина («монотонные сумерки апухтинской осени», «безнадежность» [Перцов 1896: 353; Коварский 1961: 277], например: *Нам жизнь милей в прощальный час. / Смотри, как золотом облит наш парк печальный <...> Смотри, как пышно-погребально / Горит над роцами закат! <...> Раздавишь нас небрежной ногой* («Осенние листья»). Мотив листьев под ногами также не чужд А.: *...Не смейся, ступая / Весною по мертвым листам!* [СТ: 152] — что напоминает ахматовский *Страшный праздник мертвой листвы* [СП: 358]). Отражение пушкинского образа чахоточной девы-осени видно в стихах А. *Раззолоченные, но чахлые сады / С соблазном пурпура на дремлющих недугах* [СТ: 62].

⁸⁵ Ср. у Анненского также о «книге, которая обросла вековым воспоминаньем о подъятых из-за нее муках» [КО: 68].

«Новая гармония», открывшаяся Ахматовой в творчестве А., заключалась и в том, что «ученица» восприняла от Учителя свойственное ему трагическое видение бытия, частью которого было осознание, что *одурь* как бы разлита в окружающем мире (и в самом поэте — как *отрава*, *яд* и т. п.); он *выпил* ее, принимая на себя общую вину [Кралин 2000]. Ахматовой рано была понята сложившаяся в мире десятых годов ситуация, когда в близком ей кругу «не слышали будущего гула, не ощущали грозного хаоса, веселясь на пире и (...) не замечая, что он во время чумы» [Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: 245—246]. Не без влияния А. (хотя и отнюдь не только его) Ахматова могла прийти к пониманию того, что в атмосфере «всеобщей греховности» спасение состоит в готовности принять на себя общую (и свою собственную) вину, в раскаянии [Там же], т. е., в конечном счете, — в обращении к памяти-совести. Отсюда — такой инвариант творчества Ахматовой, как «постоянное чувство вины и бремя совести»; «чувство неискупаемой, хотя, может быть, и невольной или даже потенциальной вины и проистекшие из этого муки совести» [Цивьян 1974: 100; Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: 244 и др.].⁸⁶ С памятью-совестью связана и рано сложившаяся у Ахматовой установка «на глубоко личное сопоставление собственного поэтического текста — и, более широко, творческого пути, наконец, судьбы, с некоторыми общепризнанными и особо ценными в ее эпоху и в ее кругу литературно-художественными образцами» [Цивьян 1974: 103].

В произведениях А. одним из важнейших является именно мотив совести, которая выступает также как жалость, покаяние, чувство вины за чужие обиды, боли и несчастья, их сопереживание [Тименчик 1981а: 178—179]. Своего рода квинт-эссенцией мотива совести у А. и было его обращение к образам, так или иначе связанным с детством, детьми⁸⁷ и материнством, в частности с темой страданий детей, в котором он видел некий максимум человеческого страдания вообще. Для А. был очень значим обоснованный им при анализе произведений «поэта совести» [КО: 101, 147, 240—242] Достоевского принцип «творческой совести».

Безжалостной творческой совестью А. (а не только классическим единством места и времени), как представляется, обусловлена стремительность развязки (в течение суток) отношений между Нимфой и ее сыном в «вакхической драме» «Фамира-кифарэд». Призрак погибшего мужа Нимфы, Филаммона, предьявляет ей (устаами сатира) обвинения: «Скажи, мать, куда ты дела нашего сына, моего... моего сына? (...) он жил без тебя двадцать лет. И вот сегодня, шальная, ты налетела вороной и покончила с ним в *один день*». Это напоминает наблюдения А. над «сгущениями и нагромождениями» у Достоевского: «Поэзия совести сказалась

⁸⁶ Редкий компаратив *виноватей* в «Поэме» (*Разве я других виноватей?*) идет от А. (см. «Старые эстонки»: *Есть куда же меня виноватей...*) и также связан с темой совести. Другие примеры на слово *виноватей* у Ахматовой см. [Кралин 2000] — наряду с другими соображениями о текстуальных и концептуальных отзвуках А. у Ахматовой.

⁸⁷ Отразившиеся в художественном творчестве А. воззрения на детей и детство не отделимы от его педагогической деятельности.

и на самой структуре произведений (...) Сочтите дни в «Преступлении и наказании» и особенно в «Идиоте». Как их мало!⁸⁸ Как сгущено действие и нагромождены эпизоды! Точно мысли, которым тесно в голове, измученной совестью...» [КО: 241—242, 198]. В своей «борьбе» с Еврипидом Анненский вносит в свой перевод понятие совести, наличие которого у греческого трагика спорно. Так, А. вкладывает в уста Федры («Ипп.», 425—427) суждение *И если что-нибудь поспорить может / С желаньем жить, так совесть, у кого / Она еще осталась.*⁸⁹

Ахматова была наследницей поэтической традиции Анненского, и это сказало, далеко не в последнюю очередь, именно на ее отношении к теме детства, ср., между прочим, весьма высокую частотность «детских» мотивов в творчестве обоих поэтов. Ахматова приняла от Учителя и творчески развила основные принципы трактовки этой темы в целом (дети и их матери в мире, где царит несправедливость, зло, безумие, смерть, страдание; связанные с детьми моральные запреты и обязательства и др.), но также и целый ряд моментов, связанных в большей степени с поверхностной структурой соответствующих текстов.

Примером может служить *девочка* в «Песенке»:

*Вижу, девочка босая
Плачет у плетня, —*

напоминающая о стихотворениях А. «Картинка» и особенно «В дороге», которое, возможно, нашло и другой отклик у Ахматовой (во всяком случае, заметна общая ориентация на совесть-память, «социальное самообличение» [Жирмунский 1973: 46], пейзаж в духе тютчевской *скудной природы*) в ее картине тверской земли (см. «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...»),⁹⁰ как будто воспроизводящей в словах воздушную и прозрачную ткань полотен Венецианова [Бабаев 1989: 31]:

<i>Тошно сердцу моему⁹¹ От одних намеков шума (...)</i>	<i>Журавль у ветхого колодца Над ним, как кипень, облака,</i>
--	---

⁸⁸ Быть может, не случайно совпадение с ахматовским: *Сочтенных дней осталось мало...* [СП: 285].

⁸⁹ «...в оригинале нет ни слова ни о желании жить, ни тем более о совести», понятие которой «только появляется в V в. и встречается у Еврипида еще редко»; смысл подлинника: «Говорят, что только одно может соперничать в ценности (или в длительности) с жизнью человека — это благородный и справедливый образ мыслей» [Ярхо 1969, I: 605, 613—614].

⁹⁰ Слепневская топография. Цитируемые ниже стихи Ахматовой вспомнились на станции «Мир» космонавту В. Соловьеву: «... как вечная весть о родине вспыхнули вдруг в памяти стихи Анны Ахматовой: *Журавль у ветхого колодца...*» [Бабаев 1989: 31]. «Вот так и раскрываются настоящие масштабы поэзии, когда становится доступной новая высота для понимания их неразрывной связи (...) с родной природой»: в стихах Ахматовой «открылся не только земной, но и космический простор» [Там же]. Ср. «С самолета» Ахматовой: *Как в первый раз я на нее, / На Родину глядела. / Я знала, это все мое — / Душа моя и тело.* См. также [Николина 1989: 74].

⁹¹ О *сердце* как одном из центральных образов лирики А. см. [Ашимбаева 2005: 225—235].

<i>И с бадьями журавли</i>	<i>В полях скрипучие воротца,</i>
<i>Выпрямляясь, тихо стонут.</i>	<i>И запах хлеба, и тоска.⁹²</i>
<i>Дед идет с сумой и бос,</i>	<i>И те неяркие просторы,</i>
<i>Нищета заводит повесть:</i>	<i>Где даже голос ветра слаб,</i>
<i>О, мучительный вопрос!</i>	<i>И о суждающие взоры</i>
<i>Наша совесть... Наша совесть...</i>	<i>Спокойных, загорелых баб.</i>

Проявляющееся в цитированных стихах⁹³ сопряжение тоски и нищеты, скудости будто вырастает из оборотов речи *хлеба ни куска, везде (и в тереме) тоска; такая припала тоска, что не выпустил бы из рук куска* [Даль, s.v. *тоска́*] и напоминает о родстве слов *тоска* и *тошно* (сюда же *тощий*).

В творчестве А. (в том числе в характерной для него манере цитирования «чужого слова» — в поэзии, драматургии и в критической прозе), как представляется, сыграл важную художественный принцип, отмеченный им у Достоевского: «Сильнейшие из психологических принципов бросались Достоевским мимоходом, и часто их приходится разыскивать теперь где-нибудь в сравнениях, среди складок рассказа...» [КО: 28]. Уместно сравнить с этим следующее наблюдение: «Малозаметная, на первый взгляд, деталь повествования может у Ахматовой стать “цитатным мостиком” к великому литературному произведению» [Тименчик 1982б: 107]. Оно сопровождается примером *Там был фонтан, зеленые скамейки* («Городу Пушкина»): стихи Ахматовой, адресованные сожженному фашистами городу, напоминают о романе Достоевского «Идиот», где есть эпизод с появлением Настасьи Филипповны на музыке в Павловске, сопровождающийся упоминанием «зеленых скамеек» [Тименчик: там же].

А вот введенное мимоходом упоминание музыкальной «игрушки» в критическом этюде А. о тургеневской повести: «Было время, когда, читая “Клару Милич”, я слышал музыку... Но *игрушка сломана* (...) Вот *валик*, вот *молоточек... шпильки...* вот и *ящик...* Только я не сумею их сложить (...) старой музыки не услышишь...» [КО: 40]. Сломанный музыкальный «ящик» может рассматриваться как выразительный «символ» одной из центральных мыслей отражения «Клары Милич» в прозе А. — мысли о «тоскливом осадке жизни, в которой было столько неосуществленных возможностей...» [КО: 41; Ашимбаева 1984]. Эти мысли имеют стихотворное воплощение («Кэк-уок на цимабалах»), нашедшее у Ахматовой отклик,⁹⁴ затерявшийся в «складках» «Поэмы без героя» (в описании олицетворяющей демоническое начало пляски героини [Цивьян 1975: 196—197]):

⁹² Стих *Проклинай же снова скрип колодца* («Из пьесы “Пролог”») также отсылает к слепневским картинам [Топоров 1981а: 109].

⁹³ «В дороге» А. имело черновой подзаголовок «Когда закроешь глаза»; рисуемые в стихотворении картины — плод «внутреннего переживания» [Петрова 2009: 29—30]. Какие-то реальные впечатления за этими картинами, конечно, стояли.

⁹⁴ Атрибуция Р. Д. Тименчика [Кац, Тименчик 1989: 57]. К его литературным параллелям можно добавить еще одну (правда, из другой культуры) — «Der tönernen Gott» Фейхтвангера (1910 г.): «... tanzten einen frechen und graziösen *Kakewalk*» (гл. 2).

<i>Молоточков лапки цепки,</i>	<i>Как копытца топочут сапожки,</i> ⁹⁵
<i>Да гвоздочков шапки крепки <...></i>	<i>Как бубенчик звенят сережки.</i>
<i>Молоточки топотали,</i>	
<i>Мимо точки попадали <...></i>	
<i>Мах да мах,</i>	
<i>Жизни... ах,</i>	
<i>Как и не бывало.</i>	

В числе дезидерат поэзии, способной передать человеческое *Я*, находящееся «среди природы, мистически ему близкой и кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием», Анненский указывал на «более беглый язык намеков, недосказов, символов» [КО: 102]. Отсюда открывается путь к пониманию свойственного А. опущения «звеньев поэтической логики», нередкого и у Ахматовой [Жирмунский 1973: 73]. Ее поэзия определяется как «поэзия намеков, эмоционально недоговоренного, смутных указаний» [Виноградов 1976: 444], ориентированная «не на последовательность <...> положительно выраженных элементов, а на последовательность стыков между ними, переходов, пробелов» — в духе высказывания Мандельштама («Египетская марка»): «...наша жизнь — это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлюенцного бреда» [Топоров 1981а: 10]. Отсюда многочисленные ахматовские *кто-то* и *некто* (*Кто-то с ней без лица и названья*⁹⁶ и др.), а также условность имен (*За неимением лучшего названья; Я была на краю чего-то, / Чему верного нет названья* и под.) и сходные языковые явления [Цивьян 1979: 351]. Сюда же и «*нечто другое*, что вошло впоследствии в “Царскосельскую оду”» (см. выше). По существу, непонятно, что обозначает название «Поэмы без героя», — «то, что в ней нет ни одного героя, или то, что в ней есть отсутствующий герой» [Тименчик, Топоров, Цивьян 1984: 243]. «Прямое описание заменяется нулевым, апофатическим, теньвым, опрокинутым и т. д.» [Цивьян 1993]. Сравнивая «Поэму» с вавилоно-аккадским эпосом «Энума элиш» (который Ахматова знала благодаря В. К. Шилейко), В. Н. Топоров [1990а: 404] отмечает в ней ту особенность, что в ней не названо «никаких имен кроме имен-масок, имен — литературных образов, имен-фантомов». На роль истинного героя «Поэмы» не без оснований ставят иногда *тень* автора [Виленкин 1994], которая лишь одна из сонма других *теней* «Поэмы».

В ретроспективе подобных явлений псевдоним Анненского *Никто* выглядит как их ближайший предшественник (ср. [Agiev 1993: 66]).

«Мудрое недоговаривание стало программой и практикой ранней Ахматовой» [Тименчик 1996: 51]. Показателен выявленный Р. Д. Тименчиком в ее стихотво-

⁹⁵ Ср. у Кузмина («Второе вступление» к «Форели»): *Художник утонувший / Топочет каблучком* [Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: 236].

⁹⁶ В одной из прозаических заметок Ахматовой этот *кто-то*, он же «Лишняя тень» I главки, определяется так: «конечно, никто, постоянный спутник нашей жизни и виновник стольких бед» [Тименчик 1984б: 71].

рении «Вечером» (1913) эпизод истории русской (и не только русской) литературы. В четверостишии

*Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду*

боль героини отдана устрицам, что не только в духе «анненской» жалости ко всем (*Всех пожалел...* в «Учителе»), но и прямо развивает адресованные молодым поэтам мысли А. о «стыдливости мысли» как дезидерате поэзии и о том, что поэт должен быть «моллюском в раковине» — приросшей к скале устрицей [Тименчик 1996: 51—51; Тименчик 2005: 661]. По формулировке Р. Д. Тименчика, «слабая боль устрицы — отголосок надорванного сердца Анненского, недооцененного ближайшими литературными соратниками, отложившими печатание его стихов» [Тименчик 1996: 54]. Идеи А., высказанные в его предсмертных речах и в статье «О современном лиризме»,⁹⁷ были встречены «улюлюканьем литературной улицы» [Там же]. Непонятым и осмеиваемым Анненский представлял себе Еврипида, с чем (как и с темой *обида* в поэзии А.) связаны стихи Гумилева [ср. Basker 1993: 233] — *Ведь есть же мир лучезарней, / Что недоступен обидам / Краснощеких афинских парней / Хохотавших над Еврипидом* («Какая странная нега...»; о рифме *обида* — *Еврипида* у Гумилева, а также у Мандельштама см. еще [Лекманов 2000: 112]).

Осмеивание, клевета и «разоблачения» (не говоря о худшем) нередко выпадают на долю больших поэтов.

И на уровне конкретных текстов и на более общем уровне наследие А. оказалось для Ахматовой актуально при формировании ее творческого мироощущения — «глубоко личного сопоставления» своего творчества и своей судьбы с судьбами классических литературных героинь [Цивьян 1989а: 31—33; 1974: 103].⁹⁸ Они становились «точкой отсчета для толкования или предсказания собственной жизни» [Цивьян 1989а: 29], как это отражено в поздних стихах («Последняя роза»)

*Мне с Морозовою класть поклоны,
С падчерицей Ирода плясать,⁹⁹
С дымом улетать с костра Дидоны,
Чтобы с Жанной на костер опять*

⁹⁷ «Гениальной», по оценке в [Иванов 1989б: 413].

⁹⁸ «Проецирование своей личности на контуры культурных “двойников” свойственно бытовому поведению Ахматовой уже в ранней юности» [Тименчик 1982: 28].

⁹⁹ В позднем творчестве Ахматова «уподобляет себя веренице женщин, вовлеченных в сюжет об обезглавливании» (например, в «Реквиеме» — *стрелецкие женки*), см. [Тименчик 1989а: 24—25], изначально связанный с «трамвайной» темой, ср. «Заблудившийся трамвай» Гумилева [Там же; Тименчик 1987а: 139].

или («Не пугайся, — я еще похожей...»)

*Был недолго ты моим Энеем, —
Я тогда отделилась костром.*

В подобной трактовке темы личного и исторического можно усмотреть развитие идей А. (реализовавшихся в его творчестве) о превращении античного мифа в источник героико-трагического начала в русской поэзии, тем более что среди литературных «зеркал» или «двойников» Ахматовой центральную роль играют античные героини — Кассандра, Дидона, Федра [Цивьян 1974; 1989а; Топоров 1990а: 342]. Ср. цитируемый Т. В. Цивьян контекст в одной из пропущенных строк «Поэмы»:

*Посинелые стиснув губы,
Обезумевшие Гекубы¹⁰⁰
И Кассандры из Чухломы,
Загремим мы безмолвным хором
(Мы, увенчанные позором):
«По ту сторону ада мы».*

Как о том говорится в работах Т. В. Цивьян [Там же], с указанными «зеркалами» в поэтическом мире Ахматовой связаны темы пророчества несчастий,¹⁰¹ в том числе предсказание собственной смерти в Москве (в «анненском» по названию и не только «Трилистнике московском» [Тименчик 2005: 142—143]), разлук/встреч, трагических отношений влюбленных, вхождения в область запретного (*преступный брак, срам*), что снова ведет к теме совести. Ахматова воспринимала античные образцы в духе А., «сквозь призму» позднейшей поэзии [КО: 205], причем в ее восприятии Федры подчеркивается роль Расина [Цивьян 1989а: 31].¹⁰² Но велика и роль Анненского [Цивьян 1989а: 33], создателя и комментатора русского Еврипида, что видно и по отдельным примерам текстуальных связей. Нужно подчеркнуть (см. выше), что с переводом А. в русскую литературу вошел не просто Еврипид, а «анненский» Еврипид и мысли А. о Е в р и п и д е.

По рассказам Ахматовой, Вяч. Иванов однажды (22 апреля 1911) сказал нечто в том духе, что она возвращает те драгоценности, которые А. унес с собой [Тименчик 1981а: 182]. Мандельштам, отталкиваясь от посвященных памяти А. стихов Гумилева

*И этот голос, нежный и злое щий,
Уже читающий стихи!*

¹⁰⁰ О Гекубе как «символе универсальной скорби» см. [А. 1894: XLVII].

¹⁰¹ С чем связан мотив веры в пророчество: *И все-таки узнают голос мой, / И все-таки опять ему поверят* [СП: 301]. Ср. суждение А. о леконтовской героине в «Эринниях»: «Кассандре не верят, и в этом источник ее драмы» [КО: 421].

¹⁰² В ахматовской трактовке темы Дидоны и Энея велика роль Данте, см. известные труды В. Н. Топорова и М. Б. Мейлаха.

наделил Ахматову голосом А.:

*Зловещий голос — горький хмель —
 Души расковыивает недра:
 Так — негодующая Федра —
 Стояла некогда Рашель.*

[Лекманов 2000: 111—113]

Согласно Мандельштаму, Анненский сорвал «классическую шаль с плеч Федры» («О природе слова»); он «как бы подчеркивал, что и еврипидовская Федра, и стихи Ахматовой стали неотъемлемой частью русской поэзии благодаря Анненскому» [Лекманов 2000: 112].

К ряду двойников Ахматовой может быть добавлена (с оговорками) и Нимфа из драмы А. «Фамира-кифарэд».¹⁰³

Особая тема — «анненские» ассоциации стихов Ахматовой, «выросших» из ее впечатлений, связанных с дворцово-парковым (в отличие от находившегося с ним по соседству «мещанского, демократического» [Жирмунский 1973: 135]) Царским Селом. В этой связи особенно существенны пушкинско-царскосельские мотивы в лирике и критической прозе Анненского, особенно в его статье «Пушкин и Царское Село». Он и здесь был для Ахматовой «Учителем», во многом подготовив ахматовское восприятие темы «Царское Село и Пушкин», которую допустимо рассматривать как смысловой стержень темы «Царское Село и Ахматова».

«Преодолевшая символизм» Ахматова (по названию знаменитой статьи В. М. Жирмунского) в чем-то «преодолевала» и символизм Анненского. Скажем, тема скрипок (*В молитве тоскующей скрипки* [СП: 25], *легкий трепетный смычок* [СП: 45], *скорбных скрипок голоса* [СП: 57], *Пред смертью смычки благоговели* [СП: 296]) может быть истолкована как наследие А., ср. в особенности его «Смычок и струны» ([Жирмунский 1973: 72];¹⁰⁴ «блоковские» оговорки см. [Кац, Тименчик 1989: 106, 139]). Но при этом отмечается почти полное отсутствие у нее обычных для символистов словосочетаний со словом *музыка* типа *музыка мечты* у А. («Мучительный сонет»), см. [Кац, Тименчик 1989: 85—86].

Жизнь А. пришлась главным образом на те относительно спокойные годы российской истории, когда у человека была б и о г р а ф и я «с ее здравоосмысленной линейной связностью, предсказуемостью и самосозидаемостью» [Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян 1975: 50]. Анненский прожил внешне благополучную жизнь. Не прошло и десяти лет после его смерти, как в жизни последующих поколений биография заменилась с у д ь б о й, «построенной по принципам соче-

¹⁰³ В связи с темой «Нимфы-Матери-Возлюбленной» в «Полночных стихах» Ахматовой (отзвуки Анненского и Шекспира) см. [Найман 1989: 139].

¹⁰⁴ В стихотворении Ахматовой «Вечером» *скорбные скрипки* антропоморфизированы вслед за Анненским с его темой боли скрипки, кажущейся слушателям музыкой [Тименчик 1996]. О гумилевском аспекте «скрипичной» темы см. [Грачева 2009].

тания неопределенностей, нелинейности, непредсказуемости и синхронности разновременного» [Там же; Верхейл 1996: 31].

Стихи Ахматовой периода 1916—1919 гг. с «почти медицинской точностью» описывают состояние поэта «на том катастрофическом рубеже, где вчерашнее все превращается в сегодняшнее и завтрашнее ничто», и при этом *Кто был никем*, становится *всем*¹⁰⁵ [Топоров 1990а: 300]. Ее творческая судьба в некотором смысле явила вариант подобных превращений: выйдя из Анненского-*Никто*¹⁰⁶ (для которого, как известно, наступил посмертный «культ», правда, недолгий [Тименчик 1985]), она стала одним из «символов величия России»¹⁰⁷ с чертами царственности и на творческом (*царственное слово*), и на личностном уровнях¹⁰⁸ [Топоров 1990а: 400]. Вместе со своим поколением она стала участницей устроенного самой жизнью *грозного пира* («Лондонцам», 1940 г.) «событий, которым не было равных» [СП: 22].¹⁰⁹ Ее творчество стало буквальным подтверждением мысли А. о том, что поэзия — «дитя смерти и отчаяния» [КО: 207]. Но Музе Плача довелось иметь дело не с мифическим Киклопом и его пещерой (см. финал статьи А. «Что такое поэзия?» с упоминанием Полифема и его «эфемерных гостей», среди которых был Одиссей-Никто), а с их вполне реальными аналогами¹¹⁰.

¹⁰⁵ По существу, вариант евангельского *Многие же будут первые последними, и последние первыми* (Мф. 19, 27—30). Ср. судьбу мифического Иона-Аполлониды, сначала безродного подкидыша, затем царя — родоначальника племени ионийцев [наст. изд.: 265]. Это и судьба многих сказочных героев.

¹⁰⁶ В сюжет «никто/ничто ↔ все» невольно был вовлечен Северянин, создав в 1918 г. «мадригал»: *В Ахматовой ее «усталость» / Есть абсолютное ничто* [ЛЮ 5, 1989: 42; публикация Н. А. Богомолова].

¹⁰⁷ «Голос отречения крепнет все более и более в стихах Ахматовой, и в настоящее время ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России» (Мандельштам. «О современной поэзии», 1916 г.).

¹⁰⁸ Постоянный мотив многих оценок облика поздней Ахматовой. При посещении в июне 1989 г. Комарово автор этих строк спросил у встречного: «Как пройти на кладбище?», и ответ был: «К Ахматовой? К ц а р и ц е? Туда!»

¹⁰⁹ Мысль Анненского о том, что «идеальный поэт» «целые века» «только и делал, что пировал и непременно в розовом венке» [КО: 201], перекликается с образом пирующего в розовом венке среди олимпийцев Иксиона [СТ: 374]). Все это возвращает к *роковым минутам* Тютчева: *Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые! / Его призвали всеблажен / Как собеседника на пир. / Он их высоких зрелищ зритель, / Он в их совет допущен был — / И заживо, как небожитель, / Из чаши их бессмертье пил!* («Цицерон»).

¹¹⁰ Уместно вспомнить «анненский» анализ «Горькой судьбины» Писемского: ее ужас «в душевной сутолоке задыхающихся людей, которых заперли в темную баню» [КО: 58]. «Баня» здесь — «перифраз все той же полифемовской пещеры», пропущенной через Достоевского [Мусатов 1998]. В такой «бане», но еще гораздо худшей, чем у Писемского, и рождались стихи Ахматовой *В душевной изнывала я истоме, / Задыхалась в смраде и крови, / Не могла я больше в этом доме...* («Запад клеветал и сам же верил...») и другие с той же степенью трагизма.

Выросший из памяти-совести и с т о р и з м Ахматовой [Топоров 1990а] стал и неким итогом русской истории вплоть до 1960-х гг. В развитие наблюдений В. Н. Топорова уместно обратить внимание на то, что в строках «Поэмы без героя»

*И уже предо мною прямо
Леденела и стыла Кама,
И «Quo vadis?» — кто-то сказал,
Но не дал шевельнуть устами,
Как тоннелями и мостами
Загремел сумасшедший Урал.
И открылась мне та дорога,
По которой ушло так много,
По которой сына везли,
И был долог путь погребальный
Средь торжественной и хрустальной
Тишины Сибирской земли*

дается эпически широкое и вместе с тем точное (особенно по подбору акустических характеристик разных участков дороги) описание Транссиба, за которым угадывается более отдаленная историческая перспектива: один из трех основных путей русских в Сибирь, а именно, наиболее удобный — южный,¹¹¹ открывшийся после похода Ермака в конце XVI в.: Прикамье → прилегающие области Урала → юг Западной Сибири (Тобольск / Тюмень).¹¹² *Ушло так много...* — превращается в напоминание о жертвах не только XX века, но и более ранних эпох.

¹¹¹ Два других (освоенных гораздо раньше, чем южный) пути: так называемый Мангазейский морской ход — «предок» Севморпути — от Поморья к Ямалу, Тазовской губе и низовьям Енисея; северный по суше из северной Руси в Югорскую землю [Хелимский 2000: 351]. Южный путь стал возможным после падения Казанского ханства.

¹¹² Ахматова пишет все же не о завоевании Сибири, а об эвакуации. Ср. у Хлебникова в «Зангези» именно о завоевании Сибири: *Ермак с головою нахала, / Суровую бровь углом заломив, / Ветру поверив широкую бороду, / Плыл по прекрасным рекам Сибири / К Кучума далекому городу. / Самое нежное в мире / Не остановит его, / Победителя жребий / В зеркале вод отражался, / Звезды блистали Искера — / И полумир переходит к Москве. / Глядели на русских медвежьи хари, / Играли в камнях медвежата, / Толпились лось и лосята. / Манят и дразнят меха соболей / Толстых бояр из столицы, / Шли воеводы на поиск землицы, / Плыли по морю, по северным льдам. / Вслед за отходом татарских тревог — / Это Русь пошла на восток.* Совпадение с ахматовским ... *Россия (...)* *В это время шла на Восток («Не сраженная бледным страхом...», 1942 г.)* — об отступлении Красной Армии в начале войны — случайно.

II. МАТЕРИАЛЫ К ИЗУЧЕНИЮ ДРАМАТУРГИИ АННЕНСКОГО: АНТИЧНЫЕ ИСТОКИ, ФРАНЦУЗСКИЕ, РУССКИЕ И ИНЫЕ СВЯЗИ (Еврипид, Леконт де Лиль, Бодлер, Пушкин, Гоголь, Достоевский и др.)

ЧАСТЬ 1: АННЕНСКИЙ, ЕВРИПИД, АНАКСАГОР. «МЕЛАНИППА-ФИЛОСОФ» *

1. Значимость связанного с античностью пласта в наследии А. трудно переоценить. Это бесспорно — как и то, что, несмотря на плодотворные усилия исследователей, этот пласт еще весьма далек от того, чтобы быть проанализированным с исчерпывающей полнотой. Анненский был филологом-классиком, знавшим античность «из первых рук», прежде всего — от прочитанных и усвоенных в оригинале греческих и латинских авторов. Здесь могут быть упомянуты такие имена (если иметь в виду наиболее важные для рассматриваемой темы), как Гомер, Еврипид, Анаксагор, Эсхил, Софокл, Аристотель, Платон, Гораций. Общеизвестно, что в центре эллинизма А., а в значительной мере и его мировоззрения в целом, стоял Еврипид. Переведя его трагедии и снабдив свой перевод обширными разъяснительными статьями и комментариями, А. составил целую эпоху в усвоении русскоязычным читателем античного культурного наследия.

Обращение к Еврипиду вытекало из обостренного интереса к античности, обусловливавшегося не только и не столько обширными классическими познаниями А., но и стремлением (характерным для искусства на рубеже XIX—XX вв.) найти некоторые абсолютные модели «вечной и сиюминутной, постоянной и непрерывно меняющейся» жизни [Хрусталева 1987: 59]. Решающей здесь была живая мифологическая основа творчества древних: «Мифы вечно творились, они легко накладывали свою тонкую сеть на текущую жизнь и исторические события...» [А. 1902: 23]. Античность предоставляла желанную возможность беспристрастного осмысления отношений человека и мира [Хрусталева 1987: 59]. «Мир окаменелый, кристаллизовавшийся (...) дает себя наблюдать вдумчиво и спокойно...» [КО: 283]. По словам Вяч. Иванова, Анненскому казалось, что он «понимал

* Первая публикация части 1 — под другим названием: [Ан. V]. Ее вариант в виде статьи см. [наст. изд.: 242—251].

древнего нового человека Еврипида, в котором (...) усматривал тот же разлад и раскол, какой ощущал в себе»; «он, мнилось ему, умел беседовать с первым трагиком личности через века» [Иванов 1910: 19—20; Силард 1983: 331]. Анненский находил в наследии Еврипида те черты, которые были очень близки ему самому: «цепкий жгучий пафос»; вызываемый ужасом и состраданием «зуд слез»; использование «обыденной» лексики [А. 1902: 32—36]; значимость в творчестве интеллектуального, философского начала; стремление использовать для более точного выражения «личного мира человека» достижения живописи и музыки [А. 1894: XI—XX]. Автор сборника «Тихие песни», напечатавший его под псевдонимом *Ник. Т-о (Никто)*, видел в «отце музыкальной драмы» [А. 1894: XV] некий идеал поэта как «зеркала, собирающего и отражающего чужие, ничьи лучи» [Тименчик 1981б: 72—73]. Исключительное внимание русского поэта к Еврипиду поддерживалось и рядом других причин, в частности некоторыми моментами личного характера: современники недооценивали Еврипида, и А. ощущал нечто подобное на себе.

Уместно задаться вопросом о текстуальных перекличках между оригинальными сочинениями А. и его переводами Еврипида. Речь пойдет о сравнениях, которые могут быть проиллюстрированы следующим примером:

<i>О сердце! Когда, леденя,</i>	<i>Так никогда оно не дрожало</i>
<i>Ты смертный почувствуешь страх (...)</i>	<i>Без перерыва от ужаса, сердце мое.</i>
[СТ: 172];	(«Гек.», ст. 86—87)
<i>Дрожишь, о сердце, ты...</i>	
[СТ: 178];	
<i>И сердцу, где лишь стыд да страх (...)</i>	
[СТ: 200]	

В оригинале «Гекубы»: οὔποτε ἐμὰ φρήν ᾧδ' ἀλίαστος / φρίσσει, ταρβεῖ. Леконт де Лиль переводит φρήν как 'ум, сознание, дух': «Jamais mon esprit n'a frémi ni tremblé ainsi sans repos» [ELL 1: 6].

В стихах А. *Но ты-то зачем так глубоко / Двоишься, о сердце мое?* («Тоска миража») глагол «двоения» напоминает об известном развитии семантики (Э. Бенвенист) греч. δεῖδω 'боюсь' < *'двоюсь' (ср. **duei-* 'два', рус. *два* и др.).

Следует заметить, что речь пойдет в основном о как бы скрытом аспекте темы «Анненский и Еврипид», а именно — «Анненский и Анаксагор». «Скрытость» в данном случае объясняется за счет того, что А. обращался к Анаксагору по преимуществу через Еврипида, в «зеркале» драматургии которого «лучи» философии Анаксагора сливались с поэзией самого драматурга, а также с «лучами» воззрений других мыслителей (менее важных для античного «философа на сцене» [А. 1894: XX]). К ним русский поэт относил софистов, особенно Протагора и Продика, и, возможно, Сократа [А. 1894: XXI—XXV], ср. [А. 1902: 139]. Здесь приходится ограничиться по преимуществу темой «Анненский и Анаксагор» (точнее: «Анненский, Анаксагор и Еврипид»), не претендуя на ее полный охват и

лишь по необходимости затрагивая некоторые смежные темы. В их числе особенно важна «Анненский и Достоевский» [А. 1894: XXXVII].¹

Отношение А. к мировой литературе было окрашено пристальным вниманием к опыту освоения в ней античного наследия. «Всю мировую поэзию А. воспринимал как сноп лучей, брошенных Элладой» [Мандельштам 1987: 64]. В этом смысле весьма показательна тема «Анненский и Леконт де Лиль» и, шире, «Анненский и французская литература», лейтмотивом которой является мнение А. об унаследованном от античности «животворящем» мифологическом начале как источнике «поэтического стиля французов» [А. 1908: 177].

Анненский неоднократно писал (в связи с Еврипидом) о системе Анаксагора и, несомненно, был знаком с соответствующими доксографическими и биографическими античными источниками. Сопоставляя тексты А. с материалами по Анаксагору, в том числе с некоторыми фрагментами утерянных трагедий Еврипида, можно сделать вывод, что они были известны творцу русского Еврипида (в ряде случаев эти предположения нуждаются, однако, в подтверждениях). Источником сопоставлений служит главным образом монография И. Д. Рожанского [РА], где кроме прочих (А. О. Маковельский и др.) используются и переводы Анненского.

Преимущественное внимание ниже уделяется трагедии Анненского «Меланиппа-философ». Не требует доказательств, что построенные с ориентацией на античные образцы оригинальные трагедии А. из всего его наследия наиболее близки к его переводам Еврипида. Уместно напомнить один из результатов исследования метрического репертуара Анненского: в его трагедиях «через призму русской метрики» «преломлялась метрическая система античности» [Лотман 1975: 126—127]. Драматургия А. поэта представляла собой некий синтез его лирики и «переводческо-комментаторской работы над драматургией Еврипида» [Шелогурова 1988: 10]. От дальнейших разъяснений избавляет то, что вопросы «мифологизма» трагедий А., их структурные и содержательные отношения с античной трагедией, а также целый ряд смежных теоретических и конкретных вопросов были весьма подробно описаны в соответствующей литературе, нередко — в широком контексте концепции «неомифологизма» русских символистов.

2. Известно, что оригинальные трагедии А. содержат момент реконструкции «абрисов» [А. 1894: XXXVI] некоторых из не дошедших до нас произведений Еврипида. На основе двух версий мифа о Меланиппе (слитых у А. в одну) греческий трагик написал две вещи — «Меланиппа-философ» и «Меланиппа-узница» [Setchkarev 1963: 162—163], впоследствии утраченные. Они известны из упоминаний античных авторов, которые также «цитировали 13—16 строк» «Меланиппы-философа» [СТ: 289]. Важно указание А., что «Меланиппа-философ» «славились в древности изложением в ней рационалистической системы Анаксагора» [СТ: 290]. До сих пор как будто уделялось мало внимания содержащемуся в рус-

¹ «Творчество Еврипида и Достоевского сопрягалось для Анненского глубокой выстраданностью образов и “искусством мысли”» [Хрусталева 1987: 60].

ской «Меланиппе», несомненно, под влиянием сведений о ее античном прототипе, весьма полному, точному и выразительному в художественном отношении изложению космогонических построений Анаксагора. Вызываемый данным фактом интерес едва ли умалется тем, что Анненский, по его утверждению, отнюдь не хотел делать центром своей трагедии «младенческих попыток рационализма»² [СТ: 290].

По свидетельству античных авторов, Еврипид считался одним из великих учеников Анаксагора. Правда, «ученичества в прямом смысле здесь, по-видимому, не было» [РА: 217—218]; ср. [А. 1894: XX], но отзвуки учения Анаксагора отчетливо звучат во многих творениях Еврипида (в «Алькесте», «Оресте», «Троянках», а также в отрывках не сохранившихся трагедий, ср. и «Меланиппу-философа» [РА: 218, 248, 300]). «Тесная связь Еврипида с отцом рационализма (...) проходит довольно яркой полосой даже в остатках его поэзии» [А. 1902: 39].

Соответствующие места в трагедиях Еврипида были отмечены еще в древности. Александрийский биограф Сатир (III и II века до н. э.) упоминает, что Еврипид «совершенно точно изложил космогонию Анаксагора» [РА: 226]. Из других свидетельств можно отметить два, которые, возможно, имел в виду и Анненский, говоря о том, чем «славилась» в древности еврипидовская «Меланиппа-философ». В сочинении Диодора Сицилийского содержится цитата из Еврипида: «...Еврипид (...) был учеником Анаксагора (...) в “Меланиппе” он излагает это следующим образом: “... Небо и Земля были некогда одной формой. Когда же отделились друг от друга, став двумя, они рожают все и произвели на свет деревья, птиц, зверей, и род смертных...”» ([РА: 277]; интересны «просвечивающие» в тексте мифологические представления об отделении Неба от Земли, известные не только античной традиции, но, по существу, универсальные [РА: 44—47]).

Дионисий Галикарнасский свидетельствует: «Еврипид учился у Анаксагора (...) учение Анаксагора (...) он вывел (...) в “Меланиппе-философе”» [РА: 248].

В трагедии А. изложение «рационалистической системы» Анаксагора дается в пространном монологе главной героини, дочери магнесийского царя Эола Меланиппы. Уступив *желаниям и ласкам* Посейдона, она родила от него двух близнецов и была вынуждена скрывать свое материнство. По велению Посейдона, дети были оставлены на царском лугу. Конюхи Эола, приняв их за плод *демонской игры* (ср. в «Елене»: *Не боги ли играли вами...*, ст. 119) или *за дурное предзнаменование*, принесли их к царю. Отец Эола, Геллен, совершает гадания, оказавшиеся неблагоприятными (*Я три раза гадал (...) И три раза всё те же знаки...* [СТ: 315]), как и гадание Эгисфа в «Электре» (ст. 824—829):

² Идеи Анаксагора о мировом Разуме Гегель сравнивает со слабым, едва зарождающимся светом (или с чуть брезжущей зарей): «Hier fängt erst an, ein Licht aufzugehen (es ist zwar noch schwach): Der Verstand wird als das Prinzip anerkannt» («Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Erster Teil: Griechische Philosophie»).

<p><i>От желчи был раздут пузырь быка И черною обильно заливал он На алтаре передо мной, Эол, Ножом жреца раскрытую утробу.³</i></p>	<p><i>Когда же жертву вскрыли и Эгисф, Священную прияв ее утробу, Стал изучать: у печени главы Он не нашел, пузырь же и ворота Переполняла желчь, и тем они Гадателю недоброе сулили.</i></p>
---	---

В «Меланиппе» гадание венчает ужасный знак Посейдона — землетрясение. Опасения провидца Геллена решают судьбу детей Меланиппы [Федоров 1984: 231]. Она спасает их, но сама становится жертвой неправого суда, приговорившего ее к ослеплению. К Меланиппе является ее мать, превращенная в звезду Гиппа, которая возвещает ей счастливое будущее детей и надежду на возвращение зрения.

Меланиппа произносит в защиту детей «анаксагоровскую» речь, проникнутую «смелым отрицанием» чудес и «свободным отношением к Олимпийской легенде» [А. 1894: XXI]; логическим итогом этой речи становится утверждение, что боги — лишь *ступени пламенного духа*,⁴ а гадание — бессмыслица: ... *жалкий жрец с ножом — От божества он далее, чем та / Детей (...) питавшая корова*. По словам Анненского [А. 1894: LXII], «поэт заставил не одну Гекубу проповедовать учение Анаксагора, он вывел на сцену настоящего философа в пеплосе, и его Меланиппа, желая доказать отцу, что чудеса невозможны, прочитала с подмостков целую лекцию по физике».

Монолог Меланиппы ниже приводится почти полностью и сопоставляется с соответствующими цитатами из античных источников, главным образом из сочинения Анаксагора «О природе» (цитаты из него не оговариваются). Этот монолог (как и большая часть стихов «Меланиппы») написан 5-стопным ямбом, который в трагедиях А. «остается сигналом античного стиха» [Лотман 1975: 126—127]; в переводах Еврипида Анненский использовал этот размер «в качестве эквивалента античного ямбического триметра» [Там же].

<p><i>Земля и небо, Весь этот мир, и всё, что в нем горит, И гаснет, и растет, благоухает И движется, и умирает, царь...⁵</i></p>	<p><i>«Вместе все вещи были, беспредельные по множеству и по малости. Ведь и малое было беспредельным. И когда все [вещи] были вместе,</i></p>
--	--

³ Ср. также в «Лаодамии»: *А тут еще беда, / Гадателем проченная на жертвах / Прибавилась, — и злобились цари, / И печени от желчи черной пухли* [СТ: 429].

⁴ Ссылка на учение Гегеля о ступенях Духа (один из многочисленных анахронизмов у А.), см. ниже.

⁵ В «Ярко-лунной» сцене «вакхической драмы» Силен рассказывает поглощенному мечтой об «абсолютной музыке» [Иванов 1910: 22] Фамире о красоте мира, отчасти повторяя Меланиппу: *Тот дивный мир, что на кифару веет, / И мотыльком кружится, и горит, / И красками играет, и дымится / Над урной водомета, и поет, / И перлами да розами смеется (...)* [СТ: 525]. Не раз отмечалось тесно связанное с тютчевской традицией

Всё это вечно... Только вещи были
 Вначале странно смешаны. И Хаос,
 Наш первый мир, исполнен был семян,⁶
 Мироначал неразвитых... А семя
 Там каждое начатки всех вещей
 Незримые таило: и железа
 В нем был закал, и розы аромат,
 И радуги цвета. Из этих зерен
 Составились и небо, и земля.
 И всё, что в них, в извечных семенах,
 Холодного таилось, всё, что было
 Иль твердо в них, иль жидко,
 Иль темно,
 Сцепилось и образовало землю,
 С ее водой, горами и лесами
 И тварями... А влажное и всё,
 Что жаркого таили зерна мира
 И тонкого, и легкого, в эфир
 Ушло от нас и стало синим небом.
 А смерть?... О, смерть — разлука,
 но и только.
 Коль на гробах мы видим огоньки,
 Когда темно, а на могилах пышно
 Трава растет; и если только пыль
 В могилах от скелетов остается,
 Так потому, что к расцепленью нет
 Уж более преграды, чтобы пламя
 Ушло в эфир и чтоб землей земля
 И влажною травой соки стали.
 О мой отец! Для светлого ума
 Весь этот мир так строен, так прекрасен,
 Что и у муз на нежных лирах нет,
 Наверное, аккордов музыкальней.
 Но он бы трупом был, когда бы Дух

ничто не было различимо из-за малости, потому что все наполнял эфир и воздух, оба беспредельные...»
 [РА: 139, 293];

«А до отделения, когда все было вместе, ни один цвет не был различим (...) препятствовало смешение всех вещей...»
 [РА: 141, 295];

«... семена всех вещей, обладающие всевозможными формами, цветами, вкусами и запахами».
 [РА: 147, 294];

«Плотное, влажное, холодное и темное собралось там, где теперь Земля; редкое же, теплое и сухое ушло в дали эфира».
 [РА: 297];

«...никакая вещь не возникает и не уничтожается, но соединяется из существующих вещей и разделяется (...) правильное было бы назвать возникновение соединением, а уничтожение разделением».
 [РА: 298];

ср. фрагмент Еврипида «Хрисипп»:
 Уходит назад
 Родившееся из земли —
 в землю,
 Происшедшее же
 из эфирного семени
 Возвращается опять на небо.

умение А. «увидеть прекрасный мир природы и воплотить его в живых красках и звуках» [Петрова 1973: 280] — передать в стихах творимый «мировым духом» «очаровательно-пестрый сон бытия» [КО: 466]. Нарисованная Силеном картина соотносится с изображением царскосельской реалии из «Трилистника в парке»: ...дым от струи водомета, / Весь изнизанный синим огнем... Водомет напоминает как о «Фонтане» Тютчева, так и об ахматовском *Город чистых водометов, / Золотой Бахчисарай* («Вновь подарен мне дремотой...»).

⁶ Ср. опосредованное отражение анаксагоровских *σπερμάτα* у Манделштама: «А небо будущим беременно...» [Добрицын 1994, вслед за Е. А. Тоддесом].

*Иль вышний бог когда-то
вихрем зерна
Из Хаоса подъяв, не закружил,
Чтоб части их сцеплялись, а другие
Бежали друг от друга... Этот дух,
Он всё живит и нет созданья в мире,
Где б чистый он и вечный не дышал...
А в нас сильнее он только, чем в твореньях
Других, отец... Но кто вкусил его
Пленительной и бесконечной власти,
Не может уж на веру слабых души
Без ужаса глядеть и омерзенья...
Я чту богов, отец, я им молюсь,
Но не могу ни раскаленной глыбой,
Ни морем их, ни молнией считать.
Они — ступени пламенного духа,
Бессмертные.*

*Не умирает ничто
из возникающего;
Когда же одно от другого
отделяется,
Оно обнаруживает иную форму.
[РА: 292];*

«... нус же прост и самодержавен
(...) он — легчайшая из всех вещей
и чистейшая (...) и имеет величай-
шую силу. И над всем, что только
имеет душу (...) властвует нус, И
над всеобщим вращением стал вла-
ствовать нус, так как он дал начало
этому вращению (...) то вращение,
которое теперь совершают звезды,
Солнце, Луна, а также отделившие-
ся воздух и эфир»
[РА 1972: 296—297].

Представление о солнце как раскаленной глыбе единогласно приписывалось Анаксагору древними доксосографами [РА: 93—94, 228 и др.]. Еще в древности было замечено, что Еврипид назвал солнце камнем или обломком в «Оресте» [РА: 253—254]: *Там, в воздухе парит недвижно Тантал... / И ужасом терзается, скалу / Над головою чувствуя преступной...* («Ор.», ст. 5—7; у Еврипида здесь пётрос 'камень', 'скала'; см. также «Ор.», ст. 982).

Ступени пламенного духа указывают на позднейшую стадию развития анаксагорских идей о Нусе — учение Гегеля о «die Stufen des Geistes».

Изложенная Меланиппой рационалистическая система отразила мысли А. о дуализме Еврипида: «...он признавал два начала в мире — бога и материю, землю и эфир, дух и тело (...) для него душа человека после смерти возвращается в эфир, как тело идет в землю» ([А. 1894: XXV], ср. [Зелинский 1916: 437]). О родстве души и эфира говорится в финале цитированного монолога Меланиппы, призывающей отца *не гасить* в своей душе *дивного эфира*. Показательна переключка между монологом Меланиппы и «Лаодамией»:

*Коль на гробах мы видим огоньки
Когда темно (...) чтобы п л а м я
Ушло в эфир и чтоб землей земля
И влажною травю соки стали.⁷
[СТ: 324]*

*Если умрет человек,
Душа на могиле
В темную ночь
Пламенем синим мерцает (...)
[СТ: 436]*

⁷ В связи с превращением соков в траву, возможно, стоит вспомнить древние представления (например, у Гиппократов) о «соках» в организме человека — χυμοί [РА: 124—125].

О тех же законах бытия говорит Тесей в «Умоляющих» (ст. 531—537):

*Но дайте ж мир усопшим,⁸
Пусть их земля засыплет. И на свет
Откуда что явилось, пусть вернется —
Дыхание в эфир, а тело в землю.
Здесь человек — жилаец. Земля его
Вскормила оболочку, и не людям —
Земле она принадлежит.*

ЛдЛ: «Permettez que la terre couvre les morts, et que chacun d'eux puisse retourner là d'où il est venu à la vie, l'esprit dans l'Aithèr et le corps dans la terre. Car nous ne possédons pas celui-ci en propre, si ce n'est pour y habiter pendant la vie; puis, il lui faut rentrer dans la terre qui l'a nourri» [ELL 1: 500].

В ответ на речь Меланиппы в трагедии Анненского звучат возражения Эола, говорящего о бесполезности *мудрых слов* Меланиппы и изгоняемых из отечества *босых учителей*. Имеются в виду античные известия о судебном преследовании и изгнании Анаксагора из Афин, представления о нем как о философе — отрешенном от мира искателе Истины [РА: 219—220]. О философе такого склада (скорее всего об Анаксагоре) идет речь в одном из фрагментов Еврипида: «Кто, счастливцев, занимался наукой, не обращая внимания ни на несчастье граждан, ни на несправедливые поступки, но замечая лишь неувядающий порядок бессмертной природы...» [РА: 256]. С этим допустимо сопоставить одну из главных контроверз «Меланиппы» Анненского: несоединенность *мира гипотез* героини, ее представлений о боге как некоей идее и ее реального существования в мире, любви к Посейдону и рождения от него детей [Хрусталева 1987: 61—62].

Указание Анненского на то, что у Меланиппы «походка и жесты людей, живущих созерцательной жизнью» [СТ: 292] соотносимо с представлениями Аристотеля об Анаксагоре как живом воплощении его собственного идеала «созерцательной жизни» (βίος θεωρητικός [РА: 220]). Анненский [А. 1894: XX] сказал о Еврипиде: «...как Анаксагор, он соединял живость умственных интересов с меланхолической серьезностью характера; казалось, сама природа вложила ему в душу идеал созерцательной жизни...».

Анаксагору приписывалось ставшее знаменитым высказывание, смысл которого в том, что человеческая жизнь оправдывается возможностью «наблюдать небо и на нем звезды, Луну и Солнце» [РА: 221, 244], что перекликается с признаниями Меланиппы: *И тихие со мною говорят / Бессонными, отец, ночами*

⁸ *Усопший* в тексте перевода вызывает ассоциации с православием. Они поддерживаются и последующим «тело в землю» (в «Меланиппе» *землей земля*), передающим (ст. 534) τὸ σῶμα δ' ἐς γῆν у Еврипида. Ср. в молитвах об умерших: «... земнии убо от земли создахом я и в землю туюжде пойдем, якоже повелел еси, Создавый мя, и рекий ми: яко земля еси и в землю отъидеши...»

звезды...; ...Истины златой / Среди дальних звезд и мне лучи мелькали...» [СТ: 324]; ср. «Среди миров»:

*Среди миров, в мерцании светил
Одной звезды я повторяю имя.*

К Анасагору обращался и Бальмонт, но в совершенно иной, нежели у автора «Тихих песен», манере — «всемирно-выставочной» [Мандельштам 1981: 96]: «Будем как солнце» — название книги стихов Бальмонта с эпиграфом «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце», «преподносимым в качестве цитаты из Анаксагора» [Черный 1973а: 14].

В одной из античных легенд об Анаксагоре есть образ неба-родины [РА: 222]. По свидетельству Диогена Лаэртция, на вопрос: «Неужели родина тебе несколько не интересует?» — Анаксагор ответил, указав на небо: «Родина даже очень интересует меня» [Там же]. Этот факт напоминает, между прочим, образ неба — *отчизны* у Анненского: *Там, в моей обманувшей отчизне* («Зимнее небо»; ср. ахматовскую *встречу в небесной отчизне* и *равнодушную отчизну* у Мандельштама [наст. изд.: 277]).

Нус, т. е. некий космический агент, преобразующий первозданный Хаос, появляется в сочинении Анаксагора не сразу, но после изложения основных положений его теории материи [РА: 195]. Сходным образом, Дух, эквивалент Нуса, вводится у А. после рассказа о Хаосе и «семенах». Перевод νοῦς — «Дух», по видимому, свидетельствует о том, что нус воспринимается как духовное начало. Этот факт, а также звучащее из уст Меланиппы соположение Духа и *вышнего бога* позволяет сопоставить представленную в трагедии концепцию анаксагоровского Нуса с весьма широко распространенными идеалистическими трактовками, в том числе и теологическими окрашенными (ср. современное представление о Нусе как о разумном начале — разумном в том смысле, «в каком разумны любая организация, любой порядок, находимый нами в природе» [РА: 72, 215]). Несомненно, однако, что А. вполне осознавал важность рационалистического начала в Нусе, который в историко-философской традиции часто толкуется именно как Разум, Рассудок, Мышление. Ср. восклицания Меланиппы: *О, бог, о чистый разум!*

При большом сходстве обрисованной в трагедии А. картины зарождения иницируемого космическим Духом (Разумом) вихря с ее анаксагоровским прототипом, она содержит некоторые существенные моменты, отсутствующие у Анаксагора, в частности — *подъятие* из Хаоса смешанных зерен (*семян* или *мироначал*), предшествующее вихрю или вращению как таковому: *...вихрем зерна / Из Хаоса подъяв... закружил...* Введение этого элемента, безусловно, не случайно и в полной мере соответствует принципам поэтики Анненского. Оно соотносит космический «первотолчок» духа со сквозной формулой творчества А., описывающей один из основных предикатов поэта или трагического героя. Эта формула может быть проиллюстрирована, например, высказыванием А. о «борьбе и муках, *подъятых* Титаном» — ([А. 1902: 4] — об эсхилловском Прометее). Она ис-

пользуется Анненским в его критических этюдах о Гоголе и Достоевском, в лирике («Дочь Иaira»: Христос), в оригинальных трагедиях и в переводах Еврипида. В качестве иллюстрации следует сопоставление перевода и оригинала «Ипполита» (ст. 816—818):

*О, муки!.. О, город!.. Но нет,
Нет горше подъятых Тесеем.* ὦμοι ἐγὼ πόνον· ἔλαθον, ὦ πόλις
τὰ μάλιστα ἐμῶν κακῶν.

Подъятым мукам русского перевода в данном случае соответствует *πάσχω* «претерпеваю, терплю, страдаю»: *ἔλαθον*, собственно, ‘я претерпел’. Выработанная Анненским формула (которой в переводах Еврипида отнюдь не обязательно соответствует только глагол *πάσχω*) соотносится скорее с идеей вольного (не сугубо пассивного) страдания, эксплицированной, например, в словах героя оригинальной трагедии А. — Фамиры: *...ради муки, / Подъятой им свободно, не оставьте / Фамиру...* [СТ: 538].⁹ Ср. обращение Медеи к детям: *Зачем же вас кормила я, душой / За вас болела, телом изнывала / И столько мук подъяла, чтобы вам / Отдать сиянье солнца?..* («Мед.», ст. 1029—1032), у Еврипида ἄλλως δ’ ἐμόχθουν καὶ κατεξάνθην πόνοις, / στερρὰς ἐνεγκοῦσ’ ἐν τόκοις ἀληθόνας.¹⁰

Указанная формула соотносена с мотивом «мыслестрадания» ([КО 477; Хрусталева 1987: 60]; ср. [Пономарева 1983: 65] — в связи с идеями Потебни). Само обозначение этого мотива идет от пушкинской «Элегии»:

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать, —

к которой отсылают стихи А.:

*А мне, скажите, в муках мысли
Найдется ль сердце с о с т р а д а т ь ?*
[СТ: 189]

Преодоление Хаоса духом, «подъятие» им «мироначал» может быть понято как «патос» (ср. «пафос») духа. Ср. греч. *πάσχω*: *πάθος* «патос», «претерпевание», один из двух основных элементов структуры древнегреческой трагедии [Гаспаров 1979: 129]. Описание его деяния, особенно с учетом масштабов последнего, сопоставимо прежде всего с описанием в терминах А. подвига Спасителя (*Тот, грехи подъявший мира...*, см. «Дочь Иaira»). Деяние духа, в конечном счете, сопоставимо и с патосом самой Меланиппы, ценой освященных разумом страданий искупающей разрыв своей созерцательной жизни с действительностью, но и преодолевающей «косную материю бытия, гнет религиозных и родовых запретов [Хрусталева 1987: 62; Setchkarev 1963: 168]. Уже отмечалось, что

⁹ Другое высказывание героя — *Я буду как титан, / Похитивший с небес огонь...* — возвращает к теории творчества, согласно которой поэт это «платоновский посредник между богами и людьми», «похититель огня» [КО: 239].

¹⁰ ЛдЛ: «C’est en vain que je me suis tant fatiguée et consumée de soucis, et souffert les cruelles douleurs de l’enfantement!» [ELL 1: 279].

сцена прощания ослепленной Меланиппы с отцом *в дверях тюрьмы* [СТ: 343] «исполнена чувством, поразительно напоминающим экстаз христианина, принявшего страдание, — чувством всепрощения и понимания» [Хрусталева 1987: 62]. Примерно так можно оценить и финал «Фамиры-кифарэда», где в поведении Фамиры просматривается сходство с поведением христианина Анания Яковлева из «Горькой судьбины», который хочет, «как на исповеди», открыть «свою тайну и муку» и «в боге слиться со всеми себе подобными» [КО: 60].

Трактуя нус как Дух в «Меланиппе» (1902 г.), А. в ранее изданной статье писал об анаксагоровском «разуме как верховной и начальной причине миропорядка» [А. 1894: XX]. Это различие представляется целесообразным пояснить с учетом упомянутых выше христианских аспектов рассматриваемой темы.

Дух в «Меланиппе» Анненского, по всей видимости, отсылает не только к анаксагоровскому *νοῦς* (хотя главным образом именно к нему), но и к библейскому Духу, как о нем говорится у Иоанна (гл. 3.8): «Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким рожденным от духа». Ср. в монологе Меланиппы: *Этот дух, / Он все живет, и нет созданья в мире, / Где б чистый он и вечный не дышал...* Эффект такого рода двойной отсылки заключается в обычном для А. отождествлении духовных начал античного и христианского мира, проявляющемся и в замкнутых на еврипидовско-аристотелевской концепции драмы размышлениях А. об ужасе грозного «ветхозаветного неба» и «голубом эфире» христианского сострадания [КО: 58]. Существенна и проявляющаяся здесь, связанная с философией Платона тенденция к признанию анонимности самой идеи нуса-духа. Ср. высказывания Анненского: «У Платона идеи не принадлежат отдельным умам...» [Пономарева 1986а: 133]; «...не имеет никакого значения, кем рождена идея» [ЛТ: 82] — в передаче Т. А. Богданович). Представляется, что актуализировавшаяся в «Меланиппе» концепция мирового духа отразилась — нередко на фоне платоновских представлений о мире идей и мире вещей — и в ряде других текстов Анненского (см. ниже и о «Меланиппе»).¹¹ Можно отметить, что для Ахматовой была весьма важна более «анонимная», нежели авторская идея (автором считается Т. Моммзен), согласно которой «будущее... бросает свою тень задолго перед тем, как войти» (Ахматова. «Амедео Модильяни», см. [Топоров 1990а: 290]).

3. Из цитированного монолога Меланиппы следует, что деятельность нуса-духа, согласно А., не ограничилась инициированием вращения *подъятых* из Хаоса *семян*. Он вечен и оживляет весь мир красотой меняющихся форм, красок, запахов, звуков и *дышит* в каждом имеющем душу создании; в людях *...сильней он только, чем в твореньях / Других...* Но и сами души *творений*, как частицы бес-

¹¹ Одним из вариантов эпиграфа к ахматовской «Поэме без героя» было «Дух дышит, где хочет» [Кац, Тименчик 1989: 60]. В сравнении с А. это обстоятельство имеет скорее типологический характер (обращение разных авторов к одному и тому же фундаментальному положению Библии).

смертного духа, соучаствуют в творимом им одухотворении бытия. Значимость представлений о мировом духе для понимания основных идейно-эстетических проблем творчества Анненского (например, проблемы личности, отношений *Я* и не-*Я*, о чем много писалось), хорошо прослеживается на примере мыслей, высказанных поэтом в одном из его писем: «Зачем не дано мне дара доказать другим и себе, до какой степени слита моя *душа* с тем, что не она, но что вечно творится и ею, как *одним из атомов мирового духа, непрестанно создающего очаровательного-пестрый сон бытия?* (...) настоящая поэзия (...) только непередаваемый золотой сон нашей души, которая вошла в сочетание с красотой в природе — считая природой равно: и *запах bouvardia*¹² и *игру лучей* в дождевой пыли, и *мраморный обломок* на белом фоне версальских песков, и лихорадочный *блеск голубых глаз*, и все, что не я...» [КО: 466].

Говоря о своей душе как об «атоме мирового духа», Анненский употребляет слово, отсутствующее в приведенном монологе Меланиппы. Но касаясь в другом месте учения Анаксагора, А. писал, что у этого философа «состав вселенной (...) тот же, что и в учении Эмпедокла — атомы» [А. 1894: XXI]. Данное утверждение не слишком удачно. При всей близости учений Клазоменца и атомистов, они имеют существенные отличия, и анаксагоровские «семена всех вещей» отнюдь не тождественны неделимым атомам Левкиппа-Демокрита [РА: 23—25, 160—180 и др.]. Эмпедокл же оперировал не атомами, а стихиями. Не исключено, что отказ от слова «атом» в «Меланиппе» был продиктован стремлением к научно-философской точности. Могло сыграть свою роль и желание подчеркнуть вневременную, мировую сущность духа (и «анонимного» характера самой его идеи, см. выше), избегая явных «привязок» к чему-то более конкретному.

За рамками «Меланиппы» ограничения на использование «атома», по видимому, отпадали, и появлялась возможность воспользоваться этим удобным (хотя, как уже сказано, и не очень уместным по отношению к Анаксагору) словом. Связь с системой Анаксагора прослеживается в письме Анненского и в описании «красоты в природе», суммирующей из некоторого *запаха*, «играющего» разнообразия *цвета* (лучей) и, имплицитно, ряда *очертаний*, *форм* («обломок», «глаза»), ср. выделяемые у Анаксагора три рода свойств «семян»: формы (*ἰδέαι*), цвета (*χρῶμαί*), вкусы и запахи (*ἡδοναί*) [РА: 118; Силард 1978: 147—148]. Ассоциации с Анаксагором в данном случае полнее ощущаются при учете следующего свидетельства Плутарха («Застольные вопросы», VIII), которое могло быть известно Анненскому: «Анаксагор говорил, что воздух приводится Солнцем в движение, которое имеет характер *дрожания* и колебания, как это ясно видно на примере мелких *крошек* и *осколков*, вечно носящихся в *лучах солнца* и называемых *пылинками*» (РА: 281).¹³

¹² В [КО: 466] это слово дано как неразборчивое. Расшифровано Р. Д. Тименчиком, см. [Pollak 1993: 178].

¹³ Ср. мотив «солнечной пыли» у Анненского и Ахматовой [наст. изд.: 404].

Тема творимого духом «очаровательно-пестрого сна бытия» напоминает о том, что Анаксагора, как и всю раннюю греческую науку, занимал вопрос о первооснове сущего, скрытой под обманчивой «оболочкой изменчивого мира явлений» [РА: 10]. Анненский писал, что влияние Анаксагора на Еврипида сказалось «не в занятиях поэта физикой», но, прежде всего, в «постоянном стремлении за вещами познать их сущность» и в «признании вечности материи» [А. 1894: XXI]. Сказанное вплотную подводит к ряду неоднократно подчеркивавшихся особенностей творчества самого А., в частности к роли в его поэзии цвета и звука [Петрова 1973: 279—280; Силард 1983: 436; Федоров 1984: 43],¹⁴ куда можно добавить и *запах, аромат* (здесь весьма вероятно влияние ЛдЛ, ср. кроме прочего серию «Ароматов»¹⁵ в его «Орфических гимнах» [DP]).¹⁶ Указывают на богатство образов музыкального характера и музыкальность стиха А. [Корецкая 1975: 66]). Многие его тексты оставляют впечатление, подобное впечатлению от музыкального произведения.

Не менее важно характерное для А. отчуждение от природы, «осознание ее непричастности “музыке” внутреннего мира поэта» [ЛТ: 144]. Она весьма отчетливо выражена в прозаическом этюде А. [Там же], перекликающемся с цитированным эпистолярным отрывком — ср. мотивы «розы», «зеленого листа», «аромата», «гармонии красок» и «вечного», «абсолюта, Бога», а также упомянутой «музыки».¹⁷ Эти соображения допустимо связывать со стремлением А. угадать в «подборе звуков или красок» «иную вечную красоту». Уместно напомнить еще одно суждение А.: «Мы слишком мало ценим ту гармонию, которая не действует непосредственно на глаза и слуховые нервы, вроде рифмы или розы на зеленом листе. Гармония, постигаемая мыслью, умственным вниманием, скоро совсем для нас исчезнет...» [Там же]. На примере романа «Преступление и наказание» (и драматургии Еврипида) А. в своих статьях «пытается воскресить для современников эту почти утраченную гармонию мысли» [Пономарева 1983: 65, 70]. Ср. свидетельство Аристотеля об Анаксагоре: «...часто он называет разум источником красоты и справедливости» [РА: 289].

Сквозь призму своей концепции мирового Духа (Разума) А. воспринимал Достоевского. В приводимом ниже отрывке из статьи об этом писателе весьма показательна трактовка высших категорий системы ценностей А. (и самого Достоевского) — совести и сострадания, духовной независимости художника: «*Божественная сила духа, веющего в людях, где он хочет*, и безмерность человеческого страдания, которая нужна была поэту, чтобы показать нам всю силу и все величие на-

¹⁴ Можно вспомнить ставшие общим местом указания на «импрессионистичность» Анненского.

¹⁵ «Parfum d' Artémis», «Parfum des Érynnies («Asphodèle»)» и др.

¹⁶ Сравнительно редки у А. описания вкусовых ощущений. Ср., например, тему вина в «вакхической драме» и ее прототип в «Киклопе».

¹⁷ Фамира в «вакхической драме» сохраняет именно *Последний (...)* луч от музыки [СТ: 531].

шей души, — вот мотивы поэзии Достоевского ⟨...⟩ А отсюда — нечто высшее, чем жизнь отдельного человека, замкнутая между его рождением и смертью, отсюда и совесть ⟨...⟩ отсюда же ⟨...⟩ *второстепенность* вопроса о *смерти*» [КО: 28]. Эти рассуждения, по-видимому, обнаруживают внутреннюю связь с мыслями Анаксагора (воспринятыми им, а от него Еврипидом, от Парменида [РА: 29]) о том, что бытие не может возникнуть из ничего или исчезнуть, превратившись в ничто [Там же]. Из уст Меланиппы Анненского: ...*смерть — разлука, но и только* (см. выше).

Слово «атом» оказывается у А. амбивалентным. Будучи частицей всесильного, *самодержавного* духа, «атом» обладает творческой потенцией. Эта способность мощно проявляется в «избранниках» — натурах, способных не только «видеть сон» жизни, но и «запечатлеть его» [КО: 126—127], вступить с жизнью в трагический поединок [Хрусталева 1987: 61; Беренштейн 1983: 155]. С другой стороны, в силу своей малости и изолированности «атом» подвержен опасности затеряться в мире: «...жизнь заставит поэта сознать воочию ⟨...⟩ что он не только не царь вселенной, но, наоборот, *бессильнейшая и ничтожнейшая часть ее же, любимой им жизни* ⟨...⟩ что он лишь *безразличный атом*, который не только не в праве, но и не властен *обладать* поглотившим его миром» [КО: 127].

В приводимом ниже отрывке статьи «Бранд-Ибсен» анаксагоровский подтекст используется для объяснения феномена гения, понимаемого как «вспыхнувшая», исключительно интенсивно проявляющая себя частица Духа: «Тем-то именно и велик художник, что, творя, он ⟨...⟩ сознает лишь свою *космическую духовность*, гордясь и смущаясь перед ответственностью за случайно *вспыхнувший в нем гений*» [КО: 178]. Особого внимания здесь заслуживает мотив случайности: из великого множества «атомов» случайно «вспыхивает», рождая гения, лишь один из них. В переводе ст. 1512—1517 «Иона» Еврипида

<p><i>Ты, случай — бог; нас мириады здесь, И каждого, и каждый миг ты можешь И мукою донять, и наградить За прошлое. Сказать, что мне грозила Сегодня смерть от матери и мог Я стать ее убийцей...</i></p>	<p>ὦ μεταβαλοῦσα μυρίους ἤδη βροτῶν καὶ δυστυχήσαι καὶθις αὐτῶν πρᾶξιαι καλῶς, Τύχη, παρ' οἷαν ἤλθομεν στάθμην βίου μητέρα φονεῦσαι καὶ παθεῖν ἀνάξια¹⁸</p>
--	--

Анненский, возможно, для усиления идеи случайности прибегает к суммации стихов Пушкина: *И случай, бог-изобретатель* («О, сколько нам открытий чудных...»); *Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь* («Моцарт и Сальери»); *День каждый, каждую годину...* («Брожу ли я вдоль улиц шумных...»). Та же идея — в сочетании с *творящим духом* — отразилась в сонете А. «Поэзия»:

*Творящий дух и жизни случай
В тебе мучительно слиты.*

¹⁸ ЛДЛ: «Ô toi, qui changes la destinée des vivants innombrables, afin qu'ils soient tour à tour heureux et malheureux, ô Fortune, en étais-je donc venu à ce point, ou de tuer ma mère ou de périr par elle!» [ELL 2: 483].

С наибольшей полнотой «анненская» концепция гения разворачивается при осмыслении личности и творчества Гоголя. Пушкин и Гоголь, согласно А., — «двуликий Янус» новой русской литературы,¹⁹ двойное ее начало. Сравнение обоих писателей с Янусом и с «двумя зеркалами двери» [КО: 228] содержит идею двойственности, представленную, между прочим, в названии одного из циклов «Кипарисового ларца» [Тименчик 1978] — «Складни», собственно, «Диптихи» [Bazzarelli 1965: 42; Conrad 1976: 131] — греч. δίπτυχος ‘двустворчатый, двойной, двойственный’ (при τρίπτυχος ‘тройной’, откуда и русское *триптих*²⁰). Привлечение греч. δίπτυχος существенно в виду темы стихов-детей у Анненского и Ахматовой. Ср. в «Медее» (как и в «Меланиппе» А.) мотив детей-близнецов: *детей (...)* *складень / Двустворчатый...* (ст. 1135—1136; у Еврипида τέκνων δίπτυχος γονή).

«Совершенство Пушкина, пускай лучезарно далекое, — ведь оно прежде всего так ласково улыбалось с своей высоты робкому и темному» [КО: 229]. Величие подвига Гоголя Анненский видел в том, что тот «подъял» [КО: 228] в своем творчестве мир «телесного», населив его лишеными мысли «людьми-вещами» [Пономарева 1983: 69]. Наделенный «хищной зоркостью», Гоголь достиг необыкновенной «полноты иллюзии жизни» [КО: 218], но был «сдавлен» «своей типической телесностью» [КО: 227]. Судьба творца «Мертвых душ» оказалась подобной судьбе богомаза из «Портрета». «Как богомаза победила неодухотворенная природа, так Гоголю угрожал мир вещей, не покоренных идеями» [Пономарева 1983: 70].²¹ Но «телесное» было все же «подъято» Гоголем и «пошлость была все-таки *побеждена* поэтом» ([КО: 222]; курсив А.).

В цитируемом ниже отрывке из статьи «Художественный идеализм Гоголя» обращают на себя внимание уже упоминавшиеся мотивы «подчиненности» «земного существования» и «второстепенности» самой смерти; эти представления напоминают о бесконечной цепи вечных «соединений» и «расщеплений» «мироначал» (см. выше). Ср.: «...обратимся от смерти если не к жизни, то к *вечности, к бытию* того духа, который *веет, где хочет*. Один из его *бессмертных атомов* некогда стал *душой Гоголя*, и от его *земного существования* нам остались произведения *великой творческой силы*» [КО: 216]. Размышляя о причинах «непрестанно и вечно живого обаяния гоголевского творчества» [КО: 217], Анненский

¹⁹ Мифы о Янусе не исключали представления о нем как о первобытном хаосе, из которого возник упорядоченный космос [Е. М. Штаерман МНМ II: 684].

²⁰ Ср. «триптих» «Поэмы без героя», а в нем — мотив *дна шкатулки, тройного или двойного*. Стоит напомнить о мандельштамовском определении «частушечной» строфы Ахматовой [Кац, Тименчик 1989: 47] как «двустворчатой» [Мандельштам 1987: 210].

²¹ Ср. мотив «глаз», от которых поэт «никуда (...) уйти уже не может» ([КО: 18]; о возможных ницшеанских аспектах такого рода размышлений см. [Пономарева 1986а: 135]): *Но в самом Я от глаз Не Я / Ты куда уйти не можешь* («Поэту»). Относительно замеченной Анненским связи «Портрета» со средневековой традицией [КО: 16] см. теперь [Сазонова 2010].

говорит об очищающей и просветляющей силе воздействия «мира идеального»: «стремимся ли мы к совершенствованию или жертвуем собою для блага других — это *творится веяние мира идей*, это значит, что в нас созвучно *затрепетала* наша душа, *атом бессмертного духа*. Чувствуем ли мы радостный трепет, угадав иную *вечную красоту* в творческом подборе звуков или красок, значит, нам удалось на миг освободиться от ига вещей и созерцать вечное или, как говорил Лермонтов, “видеть бога”» [КО: 217].

Обнаруживающийся в данном отрывке мотив «подбора» звуков или красок развертывается в «праздничном уподоблении» А., призванном отобразить воздействие Гоголя на русскую литературу. В том же тексте фигурирует и мотив аромата, что, в сочетании с перечислением сменяющих друг друга предметов гесп. их очертаний (цветы, щеки, ленты и т. п.), «форм», образует еще один аналог анаксагоровского перечня свойств «мироначал», порождающих бесконечно разнообразную картину мира, за которой таится «иная вечная красота». Анненский рисует картину бальной залы, сначала пустой, а затем «очаровательно-пестрой» (ср. *банально-пеструю залу* в стихотворении «О нет, не стан»): «Но вот начался <...> бал <...> *огни <...> играют красками* цветов, щек, тюлей, лент, волос и кружев; они *дробятся гранями алмазов и блеском глаз*, а вокруг самих *источников света дрожит* неосязаемая волна *ароматных испарений*. Таковы и *огни поэзии <...>* проходят, как мгновения, года, а огни все продолжают радовать глаз вечной сменой своих живых форм. Вся русская литература <...> это та же оживленная бальная зала, в которой *горят огни гоголевского гения...*» [КО: 216—217; наст. изд.: 435].²² Некое соответствие подобного бала — в природе — развернуто в стихах

*И ароматы ... и движенье,
И шум, и блеск, и красота —
Зеленый бал <...>*
[СТ: 175]

4. В своем анализе стихотворения А. «Еще лилии» Ю. М. Лотман продемонстрировал звучащую в нем «полифонию различных голосов, говорящих на разных языках культуры» [Лотман 1972: 111—113; Тименчик 1981а: 187]. При этом в строфе

²² Из параллелей в лирике: *Я люблю только ночь и цветы / В хрустале, где дробятся огни, / Потому что утехой мечты / В хрустале умирают они...* («Тринадцать строк »); *Иль не мои умрут огни / В слезах кристаллов растопленных?* (« Когда б не смерть, а забытье...»; см. также «Аметисты», «Август», «Светлый нимб» и др.). Ср. у Ахматовой *В хрустале утонуло пламя...* (в «Поэме») и др. Цветы в хрустале — характернейшая реальность царскосельского кабинета Анненского. Она упоминается его сыном в описании этого кабинета, каким он увидел его в момент перед отъездом в Петербург за телом умершего отца: «... нежно пахнут красные, увядающие розы в граненом хрустале...» [Лавров, Тименчик 1983: 94, 111].

*Коль, улыбаясь жизни новой,
И из земного жития
Душа, порвавшая оковы,
Уносит атом бытия*

был выявлен «религиозно-христианский строй значений», в контексте которого помещался и «образ души»; для выпадающего же из «семантического мира» предшествующих стихов «атома» предполагалась связь с «миром научно-философской лексики» [Лотман 1972: 111]. В заключительной строфе

*Цветов мечты моей мятежной
Забыв минутную красу,
Одной лилеи белоснежной
Я в лучший мир перенесу
И аромат и абрис нежный*

отмечалась важность последнего стиха, выключенного из «литературных ассоциаций» и имплицитного, путем объединения в одну архисему «аромата» и «абриса», «голос» античного классицизма [Лотман 1972: 113].

С учетом сказанного выше представляется возможным выделить в стихотворении «Еще лилии» также подтекст, связанный с античной физикой. Это дает возможность более органичного объяснения *атома* и обнаружения глубинной смысловой связи между двумя выписанными строфами. Высвобождение души, уносящей *атом бытия* (ср. пушкинское *...и каждый день уносит / Частицу бытия...*), по-видимому, мыслится как явление, обратное описанному Анненским в связи с Гоголем превращению бессмертного атома духа в душу человека. *Оковы*, возможно, суть аналоги *сцепленья* частицы духа с материальными, «телесными» «мироначалами»; утрата его — *разлука, но и только*. Готовясь расстаться с телом, *Я* поэта, *атом духа*, хочет взять с собой из «земного существования» символ земной, но «вечной красоты»: не лилию как таковую (она, впрочем, едва ли подходит для предстоящего *атому души* переселения), но ее абстрактный образ, складывающийся из цвета, аромата и «абриса»; ср. свойства неуничтожимых анаксагорских «семян всех вещей» [РА: 147].

В стихотворении «Еще лилии» с античностью может быть также соотнесен, хотя бы косвенно, образ гаснувшей лампы в двестишести

*И молча смерть погасит пламя
В моей лампаде золотой... —*

имеющий два ряда бесспорных ассоциаций: «условно-литературный» и «христианско-церковный» [Лотман 1972: 112]. Этот же образ присутствует в «пересказе» рисунка, изображающего последние дни Гоголя (в статье «Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье»); ниже цитируется с параллелью в переводе «Финикиянок»:

«...кто-то крылатый сделал последний шаг, чтобы дунуть на огонь светильника и погасить существование Гоголя». *Какая судьба дуновеньем своим погасила?*

...три светоча эти
погасила?
(«Фин.», ст. 1553—1554)

[КО: 225]

У Еврипида τρισσὰ ψυχὰι: ποῖα μοῖρα / πῶς ἔλιπον φάος (ЛдЛ: «Mais comment ces trois âmes ont-elles quitté la lumière?» [ELL 1: 221]), букв. ‘но как три эти души покинули свет?’). Античное соединяется с «христианско-церковным», причем последнее в цитированных текстах самого А. доминирует, а в переводе Еврипида, во всяком случае, ощущается.

5. В «Негибнувшем аромате» А., переводе «Le parfum impérissable» ЛдЛ, говорится о запахе розы, но не о ее цвете и «абрисе», — что, однако, соответствует оригиналу. В заключительной строфе переводчик внедряет мотив *атома из атомов*, который отсутствует в оригинале, но, несомненно, обнаруживает общие семы с «бесконечным временем» («le temps infini») у французского поэта. Подобно тому как в стихотворении «Еще лилии» «атом» оказывается ипостасью души, в «Негибнувшем аромате» он отождествляется с сердцем — разбитым *фиалом*, навеки погруженным в благоухание розы и обретающем в нем бессмертие:

Сердцу любви не дано, — Par delà l'heure humaine et le temps infini
Но, и меж атомов атом, Mon cœur est embaumé
Будет бессмертно оно d'une odeur immortelle!
Нежным твоим ароматом.

Аромат розы (*arôme divin* в оригинале) понимается обоими поэтами как «душа» розы, некая «негибнущая» эссенция, аналог амвросии/амброзии (ἀμβροσία «бессмертие» — пища и благовонное притирание богов). У А. это нечто изначально и вечно присутствующее в мире, — как *розы аромат* в перечне *начатков всех вещей* в монологе Меланиппы. Ср. также перевод Анненского из Анри де Ренье: *...ветер ласковым движением крыла (...) Цветов, которые ты без меня рвала, / Мне аромат домчит, тебе оставя розы* («Прогулка»).

Финал «Негибнущего аромата» откликнулся в коммесе «Царя Иксиона», где «фессалиец» говорит с нимфами о своей любви к Гере [СТ: 387]:

Сна мне не надо, нимфы.
Нимфы, она меня любит,
Сердце мое полно
Жарким ее ароматом.

В этих стихах подразумевается не роза, а Гера; но страсть к бессмертной вспыхивает в Иксионе именно от аромата *дерзаний безнадежных*, источаемого розами, сорванными в саду Геры и сплетенными Эротом, венчавшим преступного царя.²³

²³ В несколько ироническом изображении Анненского, «идеальный поэт» «целые века... только и делал, что пировал и непременно в розовом венке...» [КО: 202].

Сама Гера может мыслиться как цветок: *И нектар / Мне сладостный и розовый твоих / Открытых губ мерещится...* Тема сильного, возбуждающего аромата (роз, лилей, пояса Киприды, лотоса и шафрана, тяжелых кос, аравийских смол и др.) и его вдыхания герр. насыщенного этим ароматом воздуха является в «Царе Иксионе» сквозным [Bazzarelli 1965]. Сюда следует добавить указание на исключительную интенсивность и «чувственность» изображаемых проявлений жизни как постоянный фон трагедии (сказанное в той или иной мере касается и многих других произведений Анненского). Уместно привести одну из многочисленных переключек «Царя Иксиона» и перевода «Елены» (ст. 1105—1108):

<i>Поет с о л о в е й голосистый.</i>	<i>Тебя, соловей, из свежей зеленой рощи,</i>
<i>И всякому в мире дыханью</i> ²⁴	<i>Где песни в кустах</i>
<i>Под розовой тканью</i>	<i>Р о с и с т ы х</i> ²⁵ <i>так нежны,</i>
<i>Так нежно, так сладко поет он</i>	<i>Тебя я зову, певец из певцов...</i> ²⁶
<i>На ветке р о с и с т о й.</i>	

[СТ: 385]

Запах роз Эроса «зажигает» в Иксионе дерзновенную страсть к супруге громовержца и делает его поэтом, способным «тревожить» сердце богини, не слышавшей *Таких речей на высях золотых.*²⁷

Стихи А. о воздействии осеннего аромата («Сентябрь»)

*И тех, которые уж лотоса в кусили,
Волнует вкрадчивый осенний аромат*

перекликаются с речами Меланиппы о воздействии космического Духа на того,

²⁴ Ср. библейские ассоциации Духа в монологе Меланиппы и обращенные к Ахматовой стихи Недоброво, во многом «разгадывающие» ее творчество: *Как ты звучишь в ответ на все сердца, / Ты души а ми раскрывши губы, дышишь* («С тобой в разлуке от твоих стихов...»); интересно в данной связи ахматовское «Уходи опять в ночные чащи...»: *Там поет бродяга соловей.*

²⁵ *Росистых* в оригинале нет. Это слово можно оправдать, прибегнув к метафоре 'росы' = 'слезы': у Еврипида (ст. 1108—1110) говорится ἀναβοάσῳ (...) ἀηδῶνα δακρυέσσων 'громко зову вызывающего слезы певца'. *Соловей голосистый* в «Царе Иксионе» примерно соответствует еврипидовскому (ἀναβοάσῳ σὲ) τὰν ἀοιδόταταν ὄρνιθα μελῳδόν, ср. у А. (Тебя я зову) *певец из певцов*. Греч. ἀηδῶν и 'соловей' и 'певец'. Ср. тему соловья в посвященной Пушкину кантате А. «Рождение и смерть поэта».

²⁶ ЛдЛ: «Toi qui, sous les rameaux épais, habites les demeures des Muses, je t'appelle, doux oiseau, Rossignol...» [ELL 2: 368].

²⁷ Ср. в стихах (в том числе переводных) Анненского конструкции *не полюбить не можешь, не лгать не можешь, не вспыхнуть не могла, нельзя не полюбить* и др. (см. также [Гитин 1996]), отражающие эффект воздействия любви, поэзии, — в конечном счете, Духа. Это касается и материнской любви. Ср. в переводе «Финикиянок» (ст. 356): *Не может мать ребенка не любить*. В оригинале проще: καὶ φιλότεκνόν πῶς πᾶν γυναικεῖον γένος; у ЛдЛ «... toute la race des femmes aime ses enfants» [ELL 1: 168]).

...кто вк усил его
Плени тельной и бесконечной власти

(ср. сопряжение ощущений, связанных со вкусом и с обонянием — аналогия анаксагоровских ἴδωναί), хотя воздействие лотоса в цитированных стихах толкуется иначе (см. [Мусатов 1998: 211] и [наст. изд.: 224]).

6. Глубинная соотнесенность аромата с неким одухотворяющим, возвышающим воздействием на душу человека отчетливо выражена в суждениях А. об эксоде еврипидовского «Ипполита». Дуновение бессмертных одежд Артемиды, ее небесный аромат²⁸ являются для Ипполита «высшей наградой за незаслуженные страдания» и заставляют звучать в его голосе «такие струны, которых мы в нем и не предполагали» [А. 1902: 27; КО: 384].²⁹ Речь идет о словах юноши, произносимых им перед смертью, кажущейся, по словам А., как бы «предвосхищением «нескверной кончины» христианских мучеников» [КО: 395]. По Анненскому, Еврипиду в эксоде «Ипполита» «грезилась (...) мечта и философский идеализм Евангелия» [КО: 396—397]. Отмеченные русским поэтом евангельские «грезы» эксода «Ипполита» находят аналог в исходе его «Меланиппы» (отчасти и «Фамиры»), о чем говорилось выше. Слепленная Меланиппа, как и умирающий Ипполит, ощущает на себе целительное *благоухание* божества (ср. сходный эпизод в эсхилловском «Прикованном Прометее», где герою являются Океаниды; эта черта перешла к Вергилию и Овидию [Зелинский 1917: 515]). К ней является, однако, не житель Олимпа, но ее мать, превращенная в звезду Гиппа.

Драматургическое решение А., ставящего на место проникнутого целомудрием отношения Ипполит — Артемиды связанное с пафосом «скрытого» материнства ([ТЕ: 541] — также о Креусе в «Ионе») отношение Меланиппа — Гиппа, в конечном счете также идет от размышлений А. о Еврипиде. Подтверждение можно найти в статье «Посмертная “Ифигения” Еврипида»: «Но если сердце Ифигении чисто, как только может быть оно чисто у будущей жрицы Артемиды, то это вовсе не ледяная чистота Иона, Ипполита или Ахилла — сердце Ифигении глубоко женственно (...) Еврипид любил изображать соединение этой девичьей чистоты с глубокой нежностью материнства...» [А. 1898: 85—86].

В трактовке А. чистота «нежного материнства» ничуть не уступала «ледяной чистоте» целомудрия. *Небесное* же благоухание Гиппы — это «унесенный» ею к звездам запах ее волос и *сирийских смол*, в котором Меланиппа слышит напоминание о своем детстве и собственных детях.

Упоминавшееся выше сходство в решении темы материнства в трагедиях Еврипида и Анненского о Меланиппе представляется особенно интересным как из-за ассоциаций с Анаксагором [ТЕ: 541], так и вследствие появляющегося в исхо-

²⁸ Ср. один из «орфических гимнов» ЛдЛ — «Parfum d'Artémis» [DP: 18—19].

²⁹ В «Явлении божества» А. (перевод из ЛдЛ) фигурирует мотив *бессмертно-белых волн* одежды *полярной* Артемиды, см. еще [КО: 408]).

де «Аполлониды» Леконта де Лиль мотива аромата. Уместно привести данную Анненским оценку соответствующего места «Аполлониды» («Какое дивное сочетание импрессионизма с чисто эллинской красотой изображения!» [ТЕ: 553]) и фрагмент его прозаического перевода этого места — в сопоставлении с оригиналом [там же]:

«Нетленный аромат лилий и курений восходит от невидимого пламени. Откуда этот свежий и тонкий воздух, которым я дышу? Или мы увидим бога?»

*L'ambrosienne odeur des lys et de la myrrhe
Monte d'un invisible feu,
D'où vient cet air subtil et frais que je respire?
Va-t-il nous apparaître un Dieu?*

Избранный А. вариант перевода последнего стиха, возможно, интродуцирует (бессознательно?) цитируемый в статье «Художественный идеализм Гоголя» стих Лермонтова

*И в небесах я вижу бога!..*³⁰

Из возможных откликов указанных стихов «Аполлониды» в лирике Анненского ср. *И огней нетленные цветы* («Аромат лилей мне тяжел...»); *Люби раздельность и лучи / В рожденном ими аромате* («Поэту»).

Здесь же следует обратить внимание на стихи из «Царя Иксиона», вложенные в уста сопровождающей Иксиона богини безумия Лиссы, до которой донесся аромат нимф. Синкретизм аромата и «мелодических звуков» проявляется в хоре ореад (ср. далее о *благоуханье* музыки у Ахматовой): *Аромат / Послышался... Откуда он? Я луга / Не вижу здесь... Не лилии... Нежней... / Как сладкое дыхание, несется / Незримый хор.*³¹ *Богини... Это вы. / Таких цветов сады людей не знают, / Ни птицы так, ни девы не поют* [СТ: 352].

Представляется допустимым сопоставить встречающееся у А. соединение аромата цветов (роз, лилий и т. п.) с вечностью и бессмертием и весьма близкий мотив творчества Ахматовой. При этом может быть актуальной и восходящая к Анаксагору-Еврипиду «анненская» концепция Нуса-Духа. Вот строки стихотворения Ахматовой «Кого когда-то называли люди...», рассказывающие о судьбе «свидетелей Христовых»:

*Их выпили в вине, вдохнули с пылью жаркой
И с запахом бессмертных роз.*³²

³⁰ «Чувствуем ли мы радостный трепет, угадав иную вечную красоту в творческом подборе звуков или красок, значит, нам удалось <...> как говорил Лермонтов, *видеть бога*» [КО: 217].

³¹ *Ô métamorphose mystique / De tous mes sens fondus en un! / Son haleine fait la musique, / Comme sa voix fait le parfum!* (Бодлер. «Tout entière»).

³² В другом месте: *Бессмертных роз, сухого винограда / Нам родина пристанище дала* [СП: 219]. Ср. *бессмертные розы и бессмертные цветы* у Мандельштама («В Петербурге мы сойдемся снова...»).

В «свидетелях» подчеркивается их бренность, обреченность превращению в вино и в пыль, напоминающую пыль в «Меланиппе» (...и если только пыль / В могилах от скелетов остается...), что контрастирует с неуничтожимостью бессмертных роз. Соотношение свидетелей Христовых и «роз» подготавливает утверждаемую в заключительном четверостишии стихотворения мысль о «разрушении и исчезновении самих реалий и вечном, посмертном их существовании в своей “тени”, в поэзии, в слове» [Тименчик 1974б: 37]:

*Ржавеет золото, и истлевает сталь,
Крошится мрамор. К смерти все готово.
Всего прочнее на земле — печаль
И долговечней — царственное слово.³³*

Подобно тому как в творчестве Анненского аромат выступает подчас как «веяние» духа («мира идей», «божественного»), пробуждающее в «атоме» этого духа — душе человека — нравственные и творческие потенции (как в случае с Иксионом), запах растений (роз, шиповника, крапивы, ср. [Фарино 1974: 100]), наряду с музыкой, способен выступать у Ахматовой как источник поэтического вдохновения:

*Шиповник так благоухал,
Что даже превратился в слово.³⁴*

«Благоуханье» становится у нее непосредственным атрибутом «безмолвной», «немой» музыки, примыкая к стихам, в которых актуализируется «творческая ипостась тишины, молчанья» [Цивьян 1975: 178; Кац, Тименчик 1989: 130, 159—160]:

*Безмолвна песня, музыка нема,
Но воздух жжется их благоуханьем.*

Слово, в которое превращается шиповник в цикле «Шиповник цветет», связано с понятием «бытия в его наивысшей, самой интенсивной форме» [Фарино 1974: 92], которой является и «одуряющее благоухание» шиповника [Кац, Тименчик 1989: 175].

³³ Катрен воспроизводит некоторые мотивы «Памятника» Горация. *Прочнее* выглядит как перевод латинского *perennius* [Топоров 1990а: 322]. Ср. суждение А.: «... как уничтожить слово, если оно остается в памяти или предано тиснению?» [КО: 17]. Существенно, что слово, о котором говорится в четверостишии, принадлежит тому, кого люди называли царем в насмешку [Тименчик 2005: 167, 562].

³⁴ К связи (запаха) цветов, стихов и музыки у Ахматовой ср. также: *Но лишь предвечных роз простая красота (...)* Была моим единственным наследством, / Как звуки Моцарта... [Кац, Тименчик 1989: 175].

В лирике Ахматовой есть пример ситуации, актуализирующей уже упомянутую тему исчезновения реалий и их сохранения в поэзии, когда «исчезающими» оказываются розы; они, однако, не исчезают совсем, но превращаются в «пурпурный шиповник»:

*Одичалые розы пурпурным шиповником стали,
А лицейские гимны все так же заздравно звучат.*

Эти строки вводят связанный с пушкиноведческими занятиями Ахматовой и обладающий «долгой литературной историей» [Тименчик 1974б] мотив «розового поля» в Царскосельском парке: по разъяснению А., «в царствие Семирамиды севера там действительно были розы» [КО: 312].³⁵

³⁵ Ср. мысль автора о царскосельских прообразах «живых веток» роз в «Руслане и Людмиле» и ее отклики в поэзии самого Анненского: *Там были розы, были розы...* («Л. И. Микулич»).

Часть 2:

«МЕЛАНИППА-ФИЛОСОФ» (ПРОДОЛЖЕНИЕ). ИЗ ФОНЕТИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА АННЕНСКОГО. «ЦАРЬ-ИКСИОН» *

1.1. Предвосхищая существенные содержательные моменты своей трагедии «Меланиппа-философ», А. писал о еврипидовском прототипе героини: Еврипид «заставил не одну Гекубу проповедовать учение Анаксагора, он вывел на сцену настоящего философа в пеплосе, и его Меланиппа, желая доказать отцу, что чудеса невозможны, прочитала с подмостков целую лекцию по физике» [А. 1894: LXII]. Упоминание Гекубы отсылает к «Троянкам». Уже испив до дна чашу страданий — гибель Трои, неволю, смерть и унижение родных — Гекуба обращается с мольбой к Зевсу. Молитва троянки содержит несомненные элементы научно-философского мировоззрения времен Еврипида, отражая «взгляды Гераклита, согласно учению которого миром правит закон необходимости, и Анаксагора, у которого первичным принципом считался вечный разум» [Ярхо 1969, II: 718; ср. УКР I: 46]).

Посылаемая Зевсу молитва Гекубы отозвалась в прологе «Меланиппы» Анненского — уже при первом появлении героини на сцене, в то «тревожно-мечтательное» время, «музыка» которого была характерна для начала «Электры», «Ифигении в Авлиде» и «Реса» [А. 1898: 70]: «Поздняя ночь. Луна. Начинается предрассветный туман. Небо в звездах, уже начинающих бледнеть» ([СТ: 292]; ср. также предрассветные сцены «Царя Иксиона» и «Фамиры-кифарэда»). Меланиппа, снедаемая тревожными мыслями о своей чести и о судьбе детей, надеется на *эфирного пращура* и «молча молится несколько времени, поднимая к небу белые, трогательно нежные руки» ([Там же] о простирании рук к небу в трагедиях А. см. [Топоров 1989а: 86—89; наст. изд.: 289, 292]).

Ремарка А., предваряющая молитву Гекубы, состоит лишь из одного слова («молитвенно»), но предполагает она, вероятно, то же простирание рук (о нем говорится в обращении к Зевсу Амфитриона, см. ниже). Оба сравниваемых текста соответствуют мыслям А. о том, что Анаксагор дал Еврипиду «свободное отношение к Олимпийской легенде» [А. 1894: XXI]:

Меланиппа	Гекуба
<i>Кто б ни был ты,</i>	<i>О ты, земле движенье и престол</i>
<i>о Зевс,³⁶ на небесах</i>	<i>Избравший на земле, кто б ни был ты,</i>
<i>Эфирных — бог иль разум,</i>	<i>Непостижимый Зевс, природы ль сила</i>

* Первая публикация под другим названием: [Ан. VI].

³⁶ Ср. ниже обращение Меланиппы к Посейдону: *Кто б ни был ты...*

<i>сновиденье</i>	<i>Иль разум наш,³⁷ но я тебя молю:</i>
<i>Ожившее иль гордая мечта...</i>	<i>Пути твои сокрыты, но ведешь ты</i>
<i>Но я тебя зову, великий пращур...</i>	<i>Все смертное, о боже, справедливо.</i>
[СТ: 292]	(«Троян.», ст. 884—887)

Трагедия «Меланиппы» А. завязывается примерно так же, как в «Ионе» Еврипида, где героиня, дочь царя Эрехтея Креуса, «страдает от глубоко скрытого и снедающего ее пафоса материнства», которое «сплетается со всеми нитями ее существования» [ТЕ: 541]. Анненский сравнивает Креусу с Меланиппой, подчеркивая, что положение последней было «еще более сложным и драматичным: дети были на виду, она знала их, и философия Анаксагора едва ли проповедовалась когда-нибудь с большим одушевлением и служила более гуманным целям» [Там же]. Сказанное проясняет следующее сопоставление между «Меланиппой» (еще один фрагмент цитированной молитвы героини) и переводом «Иона» Еврипида (ст. 7—10, 13—14):

(Меланиппа уступает *желаньям и ласкам* Посейдона, который велит ей отнести детей на луг Эола, ее отца) (Креуса, которую Аполлон *принудил к браку* с ним, по его велению должна отнести ребенка на место *брака*)

Меланиппа	Гермес
<i>Без матери — ты взял ее у нас —</i>	<i>В Элладе славный город:</i>
<i>И без отца державного, который</i>	<i>в честь Паллады,</i>
<i>В изгнание ушел на долгий год</i>	<i>Сверкающей копьем, он наречен.</i>
<i>За кровь сестры, моей Канаки нежной,</i>	<i>Там Аполлон принудил к браку дочь</i>
<i>И Макарея-брата, я слова</i>	<i>Креусу Эрехтея (...)</i>
<i>И тяжкое носила бремя бога...</i>	<i>Не знал отец, что дочь его, царевна,</i>
[СТ: 293]	<i>От Феба носит бремя...</i>

Душевные терзания Меланиппы становятся невыносимыми при мысли о том, что она могла быть обманута и что божественное обличье отца ее детей — лишь *демонская уловка*. Сходные сомнения ощутимы и в диалоге Креусы (говорящей о себе в третьем лице) с Ионом, догадки которого приводят ее в ужас (см. «Ион», ст. 341—343):

Меланиппа	Ион
<i>Но страшное встает в груди сомненье:</i>	<i>Ее обидел смертный,</i>
<i>Кто их отец, не знаю я ...</i>	<i>И стыдно ей — вот бога и винит</i>
[СТ: 295]	Креуса
	<i>Клянется, что не смертный...</i>

Когда Меланиппа уже обречена неправому суду и разлучена с детьми, она произносит молитву, очень похожую на ту, которая начинала трагедию и была

³⁷ О возможном отклике у Мандельштама см. [наст. изд.: 244].

обращена к Зевсу. На сей раз адресат героини не Зевс (она как будто потеряла надежду дождаться от него помощи), но Посейдон или тот, кто скрывается под его именем. Если верховный бог для Меланиппы — *бог иль разум, сновиденье / Ожившее иль гордая мечта*, то Посейдон — бог во плоти, или принявший его облик *демон*,³⁸ или просто обманщик. Но положение дочери Эола таково, что Посейдон оказывается ее последней надеждой. Обращенные к *синекудруму* призывы Меланиппы спасти детей близки к некоторым текстам «Геракла», а именно к молитве отца Геракла — Амфитриона, призывающего Зевса спасти детей героя («Гер.», 338—339, 497—500):

Меланиппа	Амфитрион
<i>Ты, дивный,</i>	<i>О Зевс! И это ты к моей жене</i>
<i>Ты, Посейдон! Иль именем его</i>	<i>Всходил на ложе (...) Амфитрион</i>
<i>Украшивший мне ночь стыда и страха,</i>	<i>Не предавал врагам сирот Геракла,</i>
<i>Кто б ни был ты... С п а с т и</i>	<i>Как ты их предал, ты, верховный бог</i>
<i>твоих д е т е й</i>	<i>(...) Я к тебе, Кронид,</i>
<i>Мне помоги теперь, о синекудрий!</i>	<i>В последний раз с мольбой подыемлю</i>
[СТ: 331]	<i>руки.³⁹</i>
	<i>Не медли, бог верховный!</i>
	<i>Если ты с п а с т и д е т е й решил...</i>

Свою тайну Меланиппа открывает сначала лишь *верной кормилице*, что, конечно, не случайно напоминает ситуацию в «Ипполите» (кормилица узнает о причине *недуга* Федры незадолго до возвращения Тесея, ушедшего в изгнание, чтобы очиститься от крови; Меланиппа ожидает возвращения отца, Эола). Брак с Посейдоном и последующее деторождение Меланиппа называет *злой честью*. Это обозначение вызывает аналогию со *злой лестью*, о которой говорит своей кормилице Федра.⁴⁰ Впрочем, в «русском Еврипиде» Анненского отыскивается и *злая честь* как таковая: *Нет, злая честь досталась бы фиванцам* («Фин.», ст. 512).

³⁸ Ср. в «Оресте»: *А уж боялся я, / Что демона за Аполлона принял* (ст. 1669); в «Электре»: *Там демон был под маской Аполлона* (ст. 979). Важная для «Меланиппы» тема *демонов* (или *бесов*), *демонской игры* встречается и во многих других текстах А., например в «Июле» или в переводе «Crimen amoris» Верлена (*И стаи черных мух, играя, б е с гоняет*). Ей близка тема *масок, маскарада*.

³⁹ ἐγὼ δὲ σέ, ὦ Ζεῦ, χεῖρ' ἐς οὐρανὸν δίκων / αὐδῶ... (ЛдЛ: «Pour moi, ô Zeus! je t'appelle en tendant mes mains vers l'Ouranos» [ELL 2: 507]). О молитвенном протягивании рук у А. см. [Топоров 1989а: 86—89].

⁴⁰ См. «Ипп.», ст. 486—489. «Кормилица из слов Федры поняла только две вещи — Федра любит, и Федра хочет умереть, потому что она любит. И вот против царицы воздвигается *злая лесть на сладостной облове*, как я позволил себе иллюминировать непередаваемые слова трагика οἱ καλοὶ λίαν λόγοι, основанные у меня, как и у Еврипида, на соблазне звука *л*» [КО: 389]. Эта мотивировка, к сожалению, не учтена в комментарии В. Н. Ярхо к указанным стихам «Ипполита» (см. [Еврипид 1999]).

Близость «Ипполита» и «Меланиппы» Анненского отчетливо проявляется в репликах недоумевающего, полного сострадания корифея, в которых «остраненно» описывается облик страдающих героинь — Меланиппы и Федры («философски рассуждающей и тонко чувствующей женщины, перед которой бессонными ночами вставали проблемы Сократа» [КО: 389]):

Так извелась царица, так бледна... ...несут сюда ложе царицы,
бледна... *Какая бледная! Как извелась* {...}
 Ср. из уст отца Меланиппы: *А как слаба она... Как извелась...*
Малютка, ты бледна и похудела... («Ипп.», ст. 171—172, 274)
 [СТ: 301, 307]

В речах Меланиппы узнается голос еще одной героини Еврипида — Электры, скорбящей о погибшем отце, пропавшем брате и о собственной *нищей* муке:

Меланиппа	Электра
<i>Или, детей кормившая, дерзну</i>	<i>Как, чистая, чуждаюсь жен, но путь</i>
<i>Я в хоровод войти девичий, или</i>	<i>И в хоровод девичий мне заказан.</i>
<i>Я на алтарь душистый свой венок</i>	<i>И праздников Электре нет. Увы!</i>
<i>С безбрачными решуь отдать богине?</i>	(«Эл.», ст. 309—311)
[СТ: 294]	

В Электре Анненский [А. 1898: 85—86] подчеркивает соединение «чисто материнской любви» к Оресту с «девичьей чистотой», противопоставляемой «ледяной чистоте Иона, Ипполита или Ахилла». Сопоставление с Ипполитом в рассматриваемой связи особенно существенно, поскольку мотивы венка и безбрачия ориентируют на размышления А. об Ипполите, который приносит со священного луга венок Артемиде [КО: 384], но отказывается поклониться Киприде, хотя ее «особенно» чтут люди [Там же]. Отношение Ипполита к богу, что *дивный лишь во мраке* («Ипп.», ст. 106), внешне совпадает с отношением Меланиппы к божественной *деве* (почитание *издали*). Но если царевичем руководят чувства «адепта, если не создателя новой веры» [Там же], то в Меланиппе дает о себе знать необоримая сила материнской любви, а также «стыда, который боится порока, т. е. гнева всевидящих богов» ([КО: 388] — о Федре). Для Меланиппы особенно важно подчеркнуть именно боязнь порока, поскольку ей, как и Ипполиту, чужд «традиционный страх перед загадочными владыками мира» [КО: 384]. Вот несколько сравнений «Меланиппы» с «Ипполитом» (ст. 99—102):

Корифей	Старик
<i>Ты в хоровод девичий наш войдешь?</i>	<i>С богинею зачем же ты так горд?</i>
Меланиппа («в ужасе»)	Ипполит
<i>О нет... О нет... Не надо хоровода.</i>	<i>С какой? Смотри — уста на грех наводят.</i>
Корифей	Старик
<i>Иль девы ты божественной не чтешь?</i>	<i>С Кипридою, хранящей твой порог.</i>

Меланиппа	Ипполит
<i>Я чту ее... Но издали... увы...</i>	<i>Я чту ее, но издали, как чистый.</i> ⁴¹
[СТ: 298]	

1.2. Третье действие трагедии А. разворачивается под знаком нависшей над сыновьями Меланиппы смерти, реальность и неотвратимость которой воплощают надетые на них «погребальные костюмы и длинные черные вуали» и ожидающие их *костер и нож* [СТ: 322—323]. Одетые в траур, обреченные на смерть дети, сопровождаемые матерью, напоминают эпизод «Геракла», открывающийся выходом на сцену жены героя Мегары, которая вместе с детьми готовится к смерти: *...впереди идет Мегара (...). За собой влечет / Детей она; в покровках погребальных / Малютки еле тянутся, идти / Боятся и цепляются руками / За складки пеплоса ее* (ст. 442—448).

Детям Меланиппы угрожает смерть: у Эола, собирающегося лишить их жизни, в руке блестит, согласно ремарке, «длинный фессалийский нож». Мотив угрожающего *малютке* ножа (орудия жреца, палача) обнаруживает ряд соответствий в творчестве Еврипида, смыкающихся, в свою очередь, с важной для трагика темой страданий и смерти детей [ТЕ: 426], которая сыграла значительную роль и в собственном творчестве А.

Помимо «Геракла» следует назвать «Медею» (ст. 992: *...нож над детьми заносят*) и обеих «Ифигений» Еврипида.⁴² Решение о заклании под нож невинного существа — дочери Агамемнона — исходит, в конечном счете, от *вещуна* или *провидца*, жреца Калханта. В «Меланиппе» вещуном-гадателем является дед героини Геллен, воплощающий вековое религиозное сознание и требующий от своего сына, Эола, прощенного *новым* богом Аполлоном, держаться *отцовского предания* и мудрости, *ушедшей в землю* [СТ: 316; Setchkarev 1963: 168]. На этом фоне звучит вытекающая из «анаксагоровского» мировоззрения и развиваемая Меланиппой мысль о бессмысленности гаданий. Обосновывается идея превращения жреца в палача. Она могла выработаться у А. при переводе «Ифигении в Авлиде» (ср. роль Агамемнона в судьбе дочери и трагически усугубляющую эту роль любовь девушки к отцу [А. 1898]), а отчасти также «Электры» и «Елены». Несколько иллюстраций:

Корифей	Клитемнестра
<i>Как маленьких детей для палача</i>	<i>«Я жрец, — ты говоришь, —</i>
<i>Или жрецов — то не одно ль</i>	<i>а не палач».</i>
<i>и то же? —</i>	<i>Жрец, а какой, скажи, Атрид, молитвой</i>
<i>Оденет риза погребальная (...)</i>	<i>Благословенье призывать на нож</i>

⁴¹ ЛдЛ: «Pourquoi donc ne salues-tu pas une véritable Déesse?» — «Laquelle? Prends garde que ta bouche n'offense!» — «Celle-ci, Kypris, qui préside à tes portes.» — «Je la salue de loin, étant pur» [ELL 1: 301]. Ср. у Еврипида (ст. 102): *πρόσωθεν αὐτὴν ἄγνός ὢν ἀπλάζομαι*.

⁴² О трагедии Ифигении напоминает «Черное море» А., см. [наст. изд.: 428].

<p><i>В душе встает холодный ужас, девы!</i> (...)</p> <p style="text-align: center;">Эол</p> <p>(«в руке у него блестит длинный фессалийский нож») <i>О, дочь моя... Готово все ... И ждет Костер и нож найденышей... (...)</i></p> <p style="text-align: center;">Меланиппа</p> <p><i>И жалкий жрец с ножом, Который воли их⁴⁴ в утробе бычьей Прилежно ищет знака (...) Иль жаждет кровь невинную пролить (...) От божества он далее, чем та Детей, отец, питавшая корова...</i> [СТ: 322—323, 325]</p>	<p><i>Ты думаешь, подъятый на ребенка, На плоть и кровь свою, Агамемнон?⁴³</i> («ИФА», ст. 1182—1186)</p> <p style="text-align: center;">Электра</p> <p><i>Казнив жреца Моей сестры, ты ль палачу Электры Весь ужас мук ее прощаешь, мать?⁴⁵</i> («Эл.», ст. 1092—1094);</p> <p style="text-align: center;">Слуга</p> <p><i>Каковы ж Оракулы! Ну разве же не плохи, Не лгут поди? (...) Богам усердно жертвы приносить Должны мы и молиться, чтобы благо Нам посылали, а гаданья бросить. Они — для жизни лишь соблазн пустой.</i> («Ел.», ст. 745—746, 756—758)⁴⁶</p>
--	---

Существенна в этом контексте тема казни ребенка за *грех* его рождения в «Андромахе» (об убийстве ребенка Андромахи ей говорит Менелай) и ее отклик в «Меланиппе» (героиня обращается к отцу — Эолу):

<p style="text-align: center;">Меланиппа</p> <p style="text-align: center;"><i>Тебе</i></p> <p><i>Я говорю, опомнись, или внуков Ты погубить задумал?</i> <i>Мать казни...⁴⁷</i> [СТ: 329]</p>	<p style="text-align: center;">Менелай</p> <p><i>Скорее взвесь, Что выберешь: самой лишиться жизни Или дитя за материнский грех,⁴⁸ Который предо мной ты совершила И дочь мою, отдать ножу?..</i> («Андр.», ст. 314—318)</p>
--	--

⁴³ ЛдЛ: «Tu égorgeras ta fille; mais quelles prières prononceras-tu alors? Que demanderas-tu de bon pour toi, en égorgeant ta fille?» [ELL 1: 590]. Отсутствующие в тексте *палач* и *жрец* выведены Анненским из действий — соответственно перерезания горла и молитвы.

⁴⁴ Бессмертных.

⁴⁵ ЛдЛ: «Pourquoi (...) ton nouveau mari n'est-il pas exilé, ou n'est-il pas mort, au lieu de moi qu'il fait mourir vivante, plus cruellement que mon père n'a tué ma sœur?» [ELL 2: 609]. Внедренные в русский текст *жрец* (Агамемнон) и *палач* (Эгисф) были, видимо, важны для А., см. выше по поводу «ИФА», ст. 1182—1186.

⁴⁶ ЛдЛ: «Mais je vois combien les divinateurs sont sans intelligence et pleins de mensonges (...) Il faut sacrifier aux Dieux et les implorer, et laisser là les divinations. Elles ne sont qu'une illusion séduisante et vaine...» [ELL 2: 349—350].

⁴⁷ Для А., несомненно, было значимым звучащее в проанализированной им «Горькой судьбине» Писемского заступничество матери за ребенка: «Я им грешна и потерпеть за то должна, а что отдать мое дитя на маяту в чужие руки, не потерпит того мое сердце».

Живущая в сердце Меланиппы *искра упования* рождает в ней мысль о том, что отца *смягчит* надеваемый ею на сыновей *убор, который подобает старцу*. Однако при появлении Эола, призывающего ее победить в себе *девическую чувствительность* и быть достойной *своих великих предков*, она стыдится своего желания. *Туман слез*, которым Меланиппа пыталась было (но все-таки не стала) *окутать* ум отца, находит аналогии в ряде других текстов А., в том числе в переводах Еврипида:

Меланиппа	Ифигения
<i>Отец мой, я хотела гордый ум</i>	<i>Увы мне, увы!</i>
<i>Туманом слез окутать,</i>	<i>Рабыни, туманом</i>
<i>чтобы сердце</i>	<i>Тяжелым увита я слез... <...>;</i>
<i>Решения его остановило <...></i>	<i>...алтарь</i>
[СТ: 323];	<i>Туманом слез окутан был...</i>
Иксион	(«ИфТ», ст. 144—145, 859—860) ⁴⁹
<i>Тумана нет на сердце, — и в глазах</i>	
<i>Уж не родятся слезы <...></i>	
[СТ: 363]	

Образ *тумана слез* применительно к переводу трагедий Еврипида мог возникнуть у А. не без влияния следующего стиха в «Геракле» (ст. 1140): αἰᾶ: στεναγμῶν γάρ με περιβάλλει νέφος (ЛдЛ: «Hélas! hélas! Un nuage lamentable m'environne!» [ELL 2: 536]), что у А. передано *Какою тучей скорби я окутан!*

В стихах Анненского *Мне тумана, покрывшего стекла / И слезами разнятого, жалко* [СТ: 172]⁵⁰ слезы могут быть и слезами как таковыми, и каплями дождя.

Меланиппа Анненского близка Ифигении Еврипида своим «горячим и нежным», «глубоко чувствующим сердцем» [А. 1898: 85]. Но, в отличие от дочери Агамемнона, у которой «нет доводов» и единственное искусство при попытке умиловить своего отца — слезы [Там же], она способна вступить на *стезю рассудка* [СТ: 323] и воздействовать на Эола «искусством мысли», что отличает Меланиппу и от хора *сестер*, молящихся за нее и ее детей:

Ифигения	
<i>Сестры, будем молиться!</i>	<i>Вошебных уст Орфея не дано,</i>
<i>Звездные темны нам выси,</i>	<i>Родной мой, дочери твоей <...></i>

⁴⁸ Слово ἀμαρτία у Еврипида (σῆς ἀμαρτίας в ст. 317) имеет значения ‘грех’ провинность, проступок’ (у ЛдЛ «tes outrages»), но *материнский* выведено Анненским «логически» вместо *твой* или *твои*.

⁴⁹ *Туман* привнесен переводчиком — у Еврипида (ст. 860): παρὰ δὲ βωμῶν ἦν δάκρυα καὶ ὕβρι (ЛдЛ: «... il n’y avait autour de l’autel que des larmes et des soupirs...»).

⁵⁰ Ср. у Тютчева *Туман рассеется слезами* («Слезы»).

*Девичий разум наш беден,
Только и в нас состраданье
Жаркой кипит слезою.*

[СТ: 332]

*... природа
Судила мне одно искусство — слезы,⁵¹
И этот дар тебе я приношу...*

(«ИФА», ст. 1211—1212, 1215—1217)

Уже упомянутое и частично процитированное обращение дочери Эола к отцу, предваряющее ее «анаксагоровский» монолог, несомненно, перекликается с монологом призывающей мужа Мегары в «Геракле». При этом А. интродуцирует в перевод трагедии Еврипида (обращенные к мужу призывы Мегары) лексику и интонацию пушкинского «Заклинания» — стихотворения, в котором он видел яркий образец несравненной способности Пушкина к «поэтическому самозабвению и самоотречению, способности целиком, с головой уйти в одно чувство, забывая при этом обо всем остальном» [КО: 319]:

Меланиппа

*Отец мой, я хотела гордый ум
Туманом слез окутать, чтобы сердце
Решения его остановило:*

Я показать найденьшей тебе

Одетыми по-старчески хотела...

О, из руки твоей холодный нож,

Наверно бы, дрожа упал... Но стыдно

Мне этого желанья...

[СТ: 323]

Мегара

Ну что же? Где наш жрец, и чья рука

Должна поднять свой нож на эту

жертву

⟨...⟩

Я свой удел счастливейшей из жен

Сейчас закончу под ножом. Не медли же,

Явись, желанный мой, явись хоть

тенью,⁵²

Могильным призраком, виденьем сонным!

И трусов тень могильная прогонит,

И выронит в испуге нож палач...

(«Гер.», ст. 451—452, 496—501)

Ср. «Заклинание» Пушкина: *Я тень зову, я жду Леилы; / Ко мне, мой друг, сюда, сюда! / Явись, возлюбленная тень ⟨...⟩ Приди, как дальняя звезда, / Как легкий звук иль дуновенье, / Иль как ужасное виденье, / Мне все равно, сюда! Сюда!*

Цель, ради которой произносятся *мудрые слова* дочери Эола, рассказывающей отцу о Хаосе, *семенах* и бессмертном Духе, по существу, может быть описана восклицаниями Мегары, взору которой неожиданно явился Геракл — после ее призывов и адресованной Зевсу мольбы Амфитриона. Меланиппа стремится силой истинной мудрости одолеть суеверный страх — в духе пушкинского торжества *солнца ума над ложной мудростью* («Вакхическая песня»). Увидевшая Геракла Мегара восклицает: *Сомненья прочь и суеверный страх! / Ведь призраки ночные перед солнцем / Бегут, старик. Нет, это он — твой сын...* («Гер.», ст. 515—517).

⁵¹ ЛдЛ: «Si j'avais l'éloquence d'Orpheus, ô père! ⟨...⟩ mais, pour toute éloquence, je t'offrirai mes larmes; je ne puis que cela» [ELL 1: 591].

⁵² У Еврипида (ст. 493) ἄρηξον, ἔλθε: καὶ σκιά φάνηθί μοι. ЛдЛ: «Que ton ombre m'apparaisse au moins».

В «беззаветности чувства» Анненский видел один из ключей и «обаяния» и совершенства поэзии Пушкина. Другое важнейшее ее свойство он усматривал в гуманности. Показательно, что эта мысль, как она изложена в статье «Пушкин и Царское Село», заключает в себе рассмотренный выше образ: «Гуманность Пушкина была явлением высшего порядка: она не дразнила воображения картинами нищеты и страдания, и туманом слез не заволакивала сознания: ее источник был не в мягкосердечии, а понимании и в чувстве справедливости» [КО: 320].

«Возвышенная искренность поэта» противопоставлялась Анненским «экспансивной, безразличной правдивости ребенка» [КО: 316]. Ср. в «Медее»: *А до муки / И дела нет им материнской. Да, / Страдания детей не занимают* (ст. 47—48). Так и Фамиру в «вакхической драме» «не занимает» рассказ матери о ее страданиях: *Ты не нужна мне, женщина, / И нет прошедшего меж нас* [СТ: 492].

1.3. Один из текстуальных источников исхода «Меланиппы» Анненского, точнее, встречи ослепленной героини с тенью ее матери, Гиппы, допустимо усматривать в «Троянках», в исполненном «пафоса скорбной матери» монологе разлученной с сыном Андромахи — «самом трогательном из созданий Еврипида» [А. 1894: LIV].⁵³ Для А. здесь мог быть особенно существенен мотив вдыхаемого запаха (= *дыханья*) родного человека, легко соединявшийся с мотивом благоухания Артемиды, являющейся в эксоде «Ипполита» гибнущему герою (ст. 1391: *Волибное благоуханье!*):

Меланиппа	Андромаха
<i>Сирийских смол я слышу а р о м а т:</i>	<i>О ноша,</i>
<i>Мать, это ты!... Твоих волос, родная,</i>	<i>Приятней нет для матери! Дыханье</i>
<i>Я запах узнаю! (...)</i>	<i>Отрадно е! Зачем же эта грудь</i>
Гиппа	<i>Спеленытым тебя кормила (...)?⁵⁴</i>
<i>О, дочь моя... О, Арна...</i>	<i>И поцелуй меня в последний раз.</i>
Как обнять	<i>К родимой припади, обвей руками</i>
<i>Хотела бы тебя я...</i>	<i>Мне шею и губами мне к губам</i>
Меланиппа («протягивая руки по направлению голоса»)	<i>Прильни, дитя мое!</i>
Обними же.	(«Троян.», ст. 755—763); ⁵⁵
<i>Дай голову прижать к твоей</i>	ср. также в «Ионе» (ст. 1460—1461):
грудю...	Креуса
<i>Дай выплакать измученное сердце...</i>	<i>К щеке твоей</i>
[СТ: 341]	<i>Дай же прижаться мне...⁵⁶</i>

⁵³ Ср. поэтическое признание: *Мой лучший сон — за тканью Андромаха* («Моя Тоска»).

⁵⁴ Несколько иной перевод дается в [А. 1902: 32].

⁵⁵ ЛдЛ: «*Ô tendre fardeau de mes bras, bien aimé de ta mère, ô douce haleine de ma vie, c'est donc en vain que cette mamelle t'a nourri dans tes langes...*»

⁵⁶ Этот мотив (прижаться щекой к ребенку) не раз встречается у Еврипида [ТЕ: 543].

*Да, я дышу⁵⁷ тобой...
Сильнее счастья нет...*

2. Далее излагаются наблюдения, затрагивающие одну из сторон поэтики А., а именно связанную с реализацией категории трагического на фонетическом уровне, что отразилось в характерной для А. склонности к омонимам и анаграммам, в типах рифм и подобных явлениях — раскрытии «трагического потенциала русской фонетики» [Верхейл 1996]. Речь идет в данном случае о фактах, которые могут быть так или иначе связаны со словосочетанием *ужас жизни*: «...страницы, где *ужас жизни* исходит из ее реальных воздействий и вопиет о своих жертвах...» ([КО: 35] — о «Господине Прохарчине» Достоевского); «Если бы еще весь *ужас жизни* (...) заключался только в этих упреках...» ([КО: 160] — «Гейне прикованный»). Это же словосочетание вводится в «Слепых» — переводе «Les aveugles» Бодлера: *ils sont vraiment affreux* (= *они поистине ужасны*) передается как *весь ужас жизни тут*.

Указанная конструкция в предельно сжатой форме суммирует и воплощает в поверхностной структуре текста представления А. как художника, содержание творчества которого составляла «проблема жизни» (ср. название посвященной поэту статьи Н. Н. Пунина [1910]). Он писал о Еврипиде: «Миф и схема трагедии давали ему возможность создать дивный мелос, содержанием которого была душа самого поэта перед ужасом человеческого существования» [А. 1903: 499]. Предметом художественного осмысления для А. была, главным образом, «сгущенная действительность, жизнь по преимуществу» [КО: 58], т. е. собственно отражение жизни в воспринимаемом по Аристотелю — Еврипиду искусстве слова — «драме». Драма в этом смысле есть сгусток «нравственного бытия человечества», прошедшего между полюсами ужаса и сострадания — «двух главных трагических элементов»: «Ужас есть то чувство, в котором фантастическое перестает витать где-то на заоблачных высотах, чтобы сделаться физической болью человека. Ужас может быть только реален, он отличает жизнь от вымысла» [КО: 58].

Ужас жизни является лишь одним из вариантов характерной для Анненского формулы, объединяющей лексемы, обозначающие ужас и жизнь. Это, с одной стороны, лексема *ужас*, а с другой — лексемы с корнем *жи-* (*жи-знь*, *жи-в* и др.), например: «А в романе 1866 г. ведь еще так и сквозит, ведь там еще *жив*, еще не перестал болеть даже весь *ужас* осторожного опыта» ([КО: 186] — о «Преступлении и наказании», у Анненского выделено *осторожного*).

Еще один пример может быть указан в первом действии трагедии «Меланиппа-философ» — в словах корифея, внимающего рассказу Меланиппы о слезах, пролитых ею над гробом погубленной Эолом сестры Меланиппы, Канаки. Ближайший аналог этого текста отыскивается в прологе «Электры», в монологе Оре-

⁵⁷ У Еврипида πνέω — и 'дышу, вдыхаю', и 'пахну'. У Леконта де Лиль ... *je respire près de toi*... Ср. в лирике А.: *смог дыханье* («Аромат лилеи мне тяжел...»).

ста, повествующего об истоках своих злоключений и намерении отомстить матери за убийство отца. Приводим соответствующие отрывки:

...хранить мы будем уши... Эгисф и мать проклятая моя
 Пред ужасом, что вами пережили. Вдвоем отца убили, и пришлось мне
 [СТ: 297] Весь этот ужас пережить.⁵⁸

Следующий пример взят из статьи А. о «Власти тьмы» Толстого: «...убийство не могло не быть медленное, неловкое и жестокое... Никите нужно было *пережить* не только *ужас*, а именно оскорбительную мерзость преступления...» [КО: 66].

В обоих компонентах конструкции *ужас* & *жизнь* содержится фонема *ж*, что усиливает их звуковую (помимо смысловой и синтаксической) связь. В ряде случаев та же фонема появляется в ближайшем лексическом окружении указанной формулы (приходится считаться и со случайностью).

Третья строфа стихотворения А. «За оградой» актуализирует еще один вариант рассматриваемой конструкции, см. ниже стих *Новый будет ужас нажит*. Стихотворение дает объективированное — через фантастические, жуткие видения — изображение ужаса, который развивается в человеке с приходом ночи («*νοτορ nocturnus*»), спускаясь с «заоблачных высот» и делаясь его «физической болью» [КО: 58].

Эта тема, несомненно, соотносена с характерным для Анненского наследованием тютчевских традиций, основанных на таких категориях, как «дневное» и «ночное» сознание, иррациональная «бездна», обреченность человека существовать «на пороге», отделяющем «тот» мир от «этого» и проч. [Пумпянский 1928: 49; Черный 1973: 9].⁵⁹ Для стихотворения «За оградой» весьма очевидными являются и гоголевские ассоциации. Оно, по существу, представляет собой лирическую транспозицию размышлений поэта о гоголевском «Вие», которые актуализируются как художественный текст: «Проследим только, как постепенно сгущается в рассказе чувство страха (...) запертая церковь, лужайка перед ней, залитая луной (...) мертвая грозит пальцем... Ваше напряженное чувство несколько отдыхает за день. Вечер — *тяжелые* предчувствия, ночь — новые *ужасы*. Вам *кажется*, что *уже* все *ужасы* исчерпаны, но поэт находит новые краски (...) он сгущает *прежние* (...) Страх сменяется *ужасом*, *ужас* — смятением и тоской, смятение — оцепенелостью» [КО: 214—215].⁶⁰ Ср.:

*Прыгнет тень и в травы ляжет,
 Новый будет ужас на ж и т...
 С ней и месяц заодно ж —*

⁵⁸ *πράσσωθ' ἂ πράσσω δεῖν' ὑπ' Αἰγίσθου παθών, / ὅς μου κατέκτα πατέρα — χῆ πανόλεθρος / μήτηρ* (ст. 85—87); ЛдЛ: «...je souffre cruellement de la part d'Aigisthos qui a tué mon père, et aussi de ma mère qui l'a aidé» [ELL 2: 558—559].

⁵⁹ Начало глубокому проникновению в эти категории поэзии Тютчева положил В. Соловьев [УКР IV: 25].

⁶⁰ Относительно «усиления, нагнетания всех качеств» у А. см. [Барзах 1996: 71].

*Месяц в травах точит нож.
Месяц видит, месяц скажет:
«Убежишь... да не уйдешь»...
И по травам ходит дрожь.*

«Сгущающееся» в человеческом Я безотчетное чувство страха охватывает и мир не-Я, разделяя его на источники угрозы (тьма, месяц, нож) и субъекты страха (травы, ср. [Kelly 1989: 187]). Одним из средств передачи процесса нагнетания ужаса в тексте является звукопись, переключки слов с фонемой *жс* (также с глухим вариантом), распределенных по всему тексту строфы. Сюда относятся, кроме прочего, *нож* — слово, имплицитное «еврипидовско-анненский» мотив орудия гадания, жертвоприношения и/или убийства.

Ограда и дверь в стихотворении Анненского:

*Глубоко́ ограда врыта,
Тяжкой медью блещет дверь <...>
Так луною блещет дверь, —*

помимо ассоциаций с запертой церковью в «Вие» вызывают представление о границе царства Аида, как она изображена в «Лаодамии»: *А если царь / Пред медными дверьми — твоих молений / И жертвы ждет*⁶¹ <...> *Неумолимы двери / Аидовы...*[СТ: 440, 454].

Эти тексты, несомненно, напоминают также «анненский» перевод «Ифигении в Тавриде» Еврипида, а именно раздумья Ореста над тем, как пробраться в храм Артемиды (ст. 95—99):

*Ограды стен высоки <...>
Иль, чтоб земли священной
Коснулись мы, осилить должен лом
Обитые тяжелой медью двери?..*⁶²

Лексемы, содержащие фонему *жс*, играют весьма заметную роль в стихотворении «Дымы». Они кодируют реалии и признаки, относящиеся одновременно к противопоставленным в этом тексте смысловым сферам, одну из которых составляют образы *упоительного танца «дымов» (нежно-желанные тени, мятежная череда, нежный танец, нежная музыка)*, а другую — цепей, стука и Не-

⁶¹ Та же преграда встает перед мечтой Лаодамии: *Крыло мечты / Разбито медною стеною* [СТ: 443] — это аналог *надломленного крыла мечты* в «Слепых» (см. [наст. изд.: 259]). *Медная стена* коррелирует с *медью* как орудием убийства [СТ: 424] и *медной чашей* для посмертного возлияния [СТ: 470, 472].

⁶² У Еврипида (ст. 99) ἡ χαλκότευκτα κλῆθηρα. Ср. перевод М. Л. Гаспарова: *Взойти к дверям? Но медный их затвор / Неведом нам и дастся только лому* [Гаспаров 1972: 274]. *Двери* (вместо *затвора*) появились у А., возможно, под влиянием ЛдЛ: «les portes d'airain» [ELL 2: 7].

дуга (*железная цепь*). Эти лексемы участвуют и в обозначении контакта двух указанных сфер, обозначая неспособность Недуга *сковать воздушных* и вместе с тем некое *капризно-желанное* тяготение танцующих дымов к цепи («раздвоенная сущность бытия», согласно [Петрова 2002: 98]; см. также [Bazzarelli 1965: 63—64]). Ср. две заключительные строфы стихотворения, в одной из которых снова обнаруживается формула *ужас & жизнь*:

*А внизу содроганье и стук
Говорили, что у ж а с не про ж и т;
Громыхая цепями, Недуг
Там сковал бы воздушных — не может.
И была ль так постыла им степь
Или мука капризно-желанна, —
То и дело железную цепь
Задевала оборка волана.⁶³*

Свойственное А. понимание нравственного бытия человека во многом шло от той страницы «Преступления и наказания», о которой сам поэт говорил, что «не знает во всем Достоевском ничего колоритнее». Речь идет об эпизоде, когда Дуклида просит у Раскольникова «шесть копеек на выпивку», а «рябая девка» осуждает ее, утверждая, что она скорее бы «от одной только совести провалилась». На фоне этих разговоров совершенно неожиданно возникает «риторика» Раскольникова: «...один приговоренный к смерти, за час до смерти, говорит или думает, что если бы пришлось ему жить где-нибудь на высоте, на скале; и на такой узенькой площадке, чтобы только две ноги можно было поставить, — а кругом будут пропасти, океан, вечный мрак, вечное уединение и вечная буря, — и оставаться так...» [КО: 183].

Представляется, что цитирование монолога Раскольникова Анненский прекращает именно на том месте, где начинается его наиболее значимая для критика часть. В ней возникает идея жизнелюбия, над которым не властны даже фантастические условия пребывания «на аршине пространства»: «...и оставаться так, стоя на аршине пространства, всю жизнь, тысячу лет, вечность, — то лучше так *жить*, чем сейчас умирать! *Только бы жить, жить и жить!* Как бы ни *жить* — *только бы жить!*...» Из других примеров связанной со словом *жить* фразеологии у Достоевского ср. в «Неточке Незвановой»: «И так хочется *жить*, так просится *жить* весь ваш состав (...) только бы с *жизнью*» [Топоров 2009: 446].

Представление о жизнелюбии как компоненте нравственного бытия человека, на котором сходились волновавшие Анненского идеи совести, сострадания, са-

⁶³ Стук, цепи и Недуг явно возвращают к стихотворению «Зимний поезд», где недуг напоминает о себе при пробуждении среди вагонного «стука и дребезга», с чем связаны размышления Анненского о «музыкальности» «Гамлета» ([Федоров 1979: 548]; см. также [наст. изд.: 19, 231]).

моотречения, самопожертвования, «эготизма» и ряд других, принадлежало к числу тех, в которых в сознании Анненского объединялись два его любимейших художника слова — Достоевский и Еврипид.

Ниже рассматриваются несколько примеров, когда глубинный мотив жизненного репрезентируется в поверхностной структуре текстов Анненского в виде формулы *желание & жить* (в отличие от *ужас & жизнь*), вынесенной в заглавие сонета «Желанье жить», который содержит возможную реминисценцию цитированной «риторики» Раскольникова. В этом сонете присутствуют мотивы освещенного луной кладбища, стены, «дрожи» и несомого кустом и тенями иррационального страха (ср. «За оградой»). На незамкнутой границе между бытием и небытием лирическое *Я* стихотворения как бы сливается с природой (ср. [Черный 1973а: 15—19]) в желании продлить жизнь — пусть проникнутую страхом и безнадежностью самого *желанья жить*. Выпишем две заключительные строфы сонета, обращая внимание на распределение фонемы *ж*:

*Свисту меди послушен дрожащей,
Вижу — куст отделился от чащи
На дорогу меня сторожить...
Следом чаща послала стенанье
И во всем безнадежность желанья:
«Только б жить, дольше жить, вечно жить...»*

Тема жизни как существования на границе между «здесь» и «там» актуализируется в стихотворении «На пороге», где интенсивность *желанья жить* передается через образ сжигаемых *без следа* годов и, вместе с тем, через аккумуляцию фонемы *ж* и основанную на последней аллитерацию (явление аллитерации А. не только применял как поэт, но и изучал как филолог [УКР I: 40, 44—45]). Цитирование соответствующего отрывка представляется целесообразным дополнить примером сходной звукописи у Ахматовой:

<i>С тех пор Незримая, года</i>	<i>Мы сжигаем несбыточной <u>ж</u>изни</i>
<i>Мои сжигая без следа,</i>	<i>Золотые и пышные дни (...)</i>
<i><u>Ж</u>еланье <u>ж</u>ить все жарче будит (...)</i>	[СП: 243] ⁶⁴

Ср. у А. также: *За столько жить мой ум хотел, / Что сам я жить забыл (...)*
И сжег я, молодость, тебя... [СТ: 178]; ...цвет бесполезно сожженной жизни...» [КО: 19].⁶⁵

⁶⁴ В. Н. Топоров [1973: 469] усмотрел в этих стихах «слабеющее эхо темы Дидоны».

⁶⁵ В ином ключе: *Журчащее-жаркий жир* в «анненском» переводе из Корбьера («Два Парижа. Днем») — для передачи *Le gras grouillon grouillant* оригинала. Ср. у Маяковского («Облако в штанах»): *... и с нежностью, неожиданной в жирном человеке* [Харджиев 1973: 546]. Сходство с А. не случайно лишь в том смысле, что обусловлено стремлением обоих поэтов активизировать фонетику стиха.

«Достоевское» в своих истоках представление о совести как нравственном факторе, способном ограничивать и преодолевать жизнелюбие, является, видимо, глубинной мотивировкой допущенных Анненским отступлений от оригинала при переводе монолога Федры (см. [Ярхо 1969, I: 605, 613—614]): *И если что-нибудь поспорить может / С желаньем жить, так совесть...*

Жизнелюбие — свойство не только цепляющегося за свой *остаток дней* старика Ферета, в котором (см. «Альк.», ст. 715)

...желанье жизни — это все,⁶⁶

а также мало уступающего ему в эгоизме Адмета [ТЕ: 129], но и Алькесты. Последняя, однако, повинется «властному голосу» своего «нежного сердца» и переступает «желание жить» [ТЕ: 134], как бы оно ни было горячо. Показательно, что выстраиваемый в статье Анненского «Поэтическая концепция Алькесты» ряд готовых к самоотречению страстотерпцев (Алькеста, Геракл, Гермiona) смыкается с аналогичным рядом, обозначенным в статье об «искусстве мысли» «Преступления и наказания» (маляр Миколка как «высший символ страдания» и его женское соответствие — Лизавета и др. [КО: 187—188]). Ср. текстуальное сходение:

«Эрот, сила, безраздельно владеющая душой Алькесты, восстает против Ананки», «слепой судьбы, силы вещей».	«Жизнерадостный мальчик при столкновении с грубой силой, которая грозит его засудить, решается принять на себя страдание».
[ТЕ: 134]	[КО: 187]

В «высшем подвиге самоотречения» Алькесты Анненский видел жертву не только Адмету и семье, но и нечто высшее — подвиг во имя «всей Эллады» (ср. о Миколке: «Так делали лучшие и высшие существа, и в (...) *его* решении таится частица чего-то непреодолимо-сильного и светлого до ослепительной яркости» [КО: 187] — выделено Анненским). В подобной трактовке есть и доля размышления о другой героине Еврипида — Ифигении, решающей пойти на смерть при мысли о том, что на нее *теперь Эллада, вся великая Эллада / Жадно смотрит* («ИФА», ст. 1377)⁶⁷ и подавляющей в себе жизнелюбие: *Прилично ль смертной быть такой жизнелюбивой?* (ст. 1385). Здесь же следует упомянуть и о Поликсене, чья решимость умереть исполнена сознательного отречения от жезнелюбия: *...умереть сама хочу. Довольно / Вам слабых жен, жизнелюбивых жен*

⁶⁶ μακροῦ βίου γὰρ ἠσθόμεν ἐρῶντά σε (ЛдЛ: «J'ai compris que tu aimes à vivre longtemps» = 'я понял, что ты любишь долго жить' [ELL 1: 395]).

⁶⁷ εἰς ἔμ' Ἑλλάς ἢ μεγίστη πᾶσα νῦν ἀποβλέπει (ЛдЛ: «Maintenant toute la Hellas me regarde» [ELL 1: 600]). О смысле жертвы Ифигении («смерть без ожидания божественной награды для себя...») см. [Цивьян 1989: 130].

(«Гек.», ст. 346—347).⁶⁸ Ср.: *Жалкой жизнью трус богатый не рискует...* («Фин.», ст. 597).⁶⁹

Перенасыщение жизни, особенно *остатка жизни*, страданием вызывает желание, обратное желанию жить (ср. мотивы *ужаса смерти* и *жажды жизни* в «Геракле», ст. 315—320). Приводимый пример из перевода «Гекубы» показателен использованием адъектива *жалкий*, ср. аллитерацию во втором стихе двустишия: *Простительно, коль муки выше сил, / Желать уйти из этой жалкой жизни* («Гек.», 1107—1108); сходно в стихах: *...нет больше под солнцем / Мне жизни желанной. / Ты, старости жалкий костыль, / Веди ж к ограде старуху* («Гек.», ст. 167—170).

Любопытно, что фонема *ж* представлена в значительном числе ключевых в плане содержания элементов поэтического лексикона Анненского. Сюда относятся, прежде всего, слова с корнем *жи-* «жить» (*жизнь, жить* и т. п.) и, далее, такие слова (словоформы), как *ужас(ный), жертва, жаль, жалкий, жалеть, желание, желать, ненужный, безнадежность, (не) может(-м), нежный, нежиться, снежный, мятежный, тревожный, тревожить, мираж(ный), жар(че), жечь, сжигать, жадно, жадный* и т. п.

В один и тот же текст нередко вводится сразу несколько из перечисленных слов (в ряде случаев образующих, как о том говорилось выше, конструкции *ужас & жизнь, желание & жить, также жалкая & жизнь*⁷⁰). Их связь друг с другом поддерживается и фонически — за счет общих сегментов плана выражения — в том числе фонемы *ж*, повтор которой (иногда в составе более пространных групп устойчивого характера вроде *неж, нж, нежн*, связанных и с установкой на звукопись) может «подхватываться» в ближайшем текстовом окружении.

Сказанное иллюстрируют несколько дальнейших примеров из поэзии А. (помимо приведенных выше). Для экономии места из соответствующих контекстов выписываются лишь рассматриваемые лексические элементы, контексты не привлекаются: *...жемчужины, рожденные... жерла... рожденья... отверженным... безнадежностью... ожданьем... зажжена* («Ненужные строфы»); *...желтея... безнадежности... уже... жаль... прожить... желанье... ближе...* («Тоска мимолетности»); *перезиты... тяжкие... неизбежные... нежные... нежиться... забрезжиться... дружны... безнадежно...* («Облака»); *зажим... сужен... жемчужины... нежные... дружных... желанья... зажим... чужим...* («Дальние руки»); *...нежно... бело-тревожно... меж... нежнее... невозможно...*

⁶⁸ θανεῖν τε χριζουσι: εἰ δὲ μὴ βουλήσομαι, / κακῆ φανοῦμαι καὶ φιλόψυχος γυνή (ЛДЛ: «...je désire être morte. Si je ne le voulais pas, je paraîtrais lâche et amie de la vie» [ELL 1: 15]). Жизнелюбие совпадает в данном случае с малодушием (φιλόψυχος ‘дорожащий своей жизнью, цепляющийся за нее’, букв. ‘любодушный’).

⁶⁹ (εἰσποῶ): δεῖλὸν δ' ὁ πλοῦτος καὶ φιλόψυχον κακόν (ЛДЛ: «Mais la richesse est lâche et aime la vie» [ELL 1: 179]).

⁷⁰ Из возможных прообразов таких конструкций ср. у Пушкина: *... бежать, да куда... ужасно! / Да, жалок тот, в ком совесть нечиста* («Борис Годунов»).

тревожно... меж... невозможно («Невозможно»); *...не может... дожит... дожив... не может... уж дожит... не дожив... не может* («Прерывистые строки»); *...сжато... прожит... даже... может... не может...* («Мой стих»); *...жизни... жалка... дрожат...* («Сирень на камне»); *ужас... жалость* («Зимний сон»); *...тревожишь... нож... ложь... не можешь* («Каприз»); *Мы ж мира, бог, мы жаждем только мира* («Меланиппа-философ» [СТ: 307]⁷¹); *...недужной... сжимает... жрецов... то же... ужас... нежная...* («Меланиппа-философ» [СТ: 322]). Аллитерация *Желанья жарок луч*⁷² в «Лаодамии» [СТ: 469] противопоставляется аллитерации *Река Рыданья* [СТ: 464] в созданном Анненским гидрониме-неологизме — названии Стикса.

Далее две цитаты из переводов Еврипида: *А городу придется пережить / Дни тяжких жертв: я вижу, как на трупы / Кровавых тел ложится свежий ряд* («Фин.», ст. 883—885); *Жизнь или смерть? Ужасен жребий смерти, / А вынуть жизнь — ужасней, может быть* («Андр.», ст. 385—386).

3.1. Царь Гиртона Иксион, женившись на дочери царя Деионея, обещает алчному тестю богатые дары, но когда тот прибывает за ними, устраивает ему огненную ловушку (яму с углями, прикрытую тонкими досками). Старик гибнет, а Иксиона преследует богиня безумия, Лисса. Зевс прощает преступника и допускает на Олимп, где Иксион влюбляется в жену Громовержца. Иксион обманут: на ложе любви с ним оказывается не Гера, а ее призрак. Зевс обрекает Иксиона на неслыханные муки [СТ: 347]. Такова основанная на античном мифе фабула трагедии А. «Царь Иксион».

Изображаемый Анненским «сверхчеловек» эллинского мира [СТ: 349] близок «первогрешнику» Танталу [Топоров 1986, 1989а]. Иллюстрацией может служить описание прихода Иксиона на пир богов, представляющее собой, по-видимому, развернутый вариант аналогичного мифологического эпизода с Танталом, как о последнем рассказывается в прологе «Ореста» (ст. 9—10):

*С богами сев за трапезу, как равный,
С надменным царь не сладил языком.*

Ср. в «Царе Иксионе»: *Про гордого царя ты говоришь (...)* *Надменного узнала я, когда / Переступал порог он (...)* *Но гордо шел оборванный лапит. / Чела он не склонил* [СТ: 372].

Вполне отчетливо в «Царе Иксионе» проведена идущая от Еврипида тема возмездия, связанная с гонимым Эриниями Орестом, который находит спасительную опору в Электре. Она пытается продлить тяжелый, но все же спасительный для спящего сон брата. Трагизм положения Иксиона в изображении А. усугубляется тем, что преступный царь находится во власти неотступно сопровождающей

⁷¹ Ср. у Мандельштама *Я в этой жизни жажду только мира...* в «Я не увижу знаменитой Федры» (Г. А. Левинтон, см. комментарии в [ММК: 309]).

⁷² Ср.: *Но ты, о жаркий луч! (...)* *Иным златися людям!* [СТ: 203].

его Лиссы (называющей преследовавших Ореста Эриний своими сестрами), которая терзает, но и любит Иксиона. Показательна явная связь вступительной ремарки к «Царю Иксиону» и «анненского» пересказа начальной сцены «Эриний» Леконта де Лиль — «трагедии на сюжет мифа о том, как Орест убил мать за то, что та убила его отца»:

«Близок рассвет⁷³ (...) сидит Лисса; она — *худощава* (...) длинные *черные жгуты волос* напоминают змей (...) не-выставляются *огромные, костлявые*, но сильные ноги». «*Чуть брезжит свет*, и сцена вся полна Эриний. Это богини мщения. Они *большие, бледные, худые* (...) *небрежно распущенные волосы* их веют и треплются по лицам и спинам».

[СТ: 350]

[КО: 418]

Подчеркиваемый в Иксионе контраст между его молодостью и старческим видом является, возможно, несколько преобразованной чертой Ореста из той же трагедии Леконта де Лиль:

«... спит Иксион. Он еще *очень молод*, но *выглядит почти стариком*, бледный, небритый, больной, оборванный» [СТ: 350]; «Я проклял, — слышим мы его прерывающийся голос, — свет, тень, богов, глухих к моим воплям, и *мне сто лет*, несмотря на то, что я еще молод».

Я ребенком
Заснул... Гляди — *старик перед тобой*.⁷⁴
[СТ: 363]

([КО: 431]; выделено Анненским)⁷⁵

Лиссе жаль тревожить *безумный сон* царя (так *нежная подруга* покидает *ложе ласки*, а *тихий сон еще покоит мужа* [СТ: 350]⁷⁶). Стремление продлить сон, спасающий истерзанного героя от еще более мучительной яви, весьма существенно и для «Ореста», и для «Царя Иксиона» (а также для «Геракла», см. ст. 1047 и далее). В трагедии А. доминирующим оказывается целительный аспект сна: он одолевает Лиссу и освобождает Иксиона от непосильного бремени ее *ласк*. Несколько текстуальных переключек между «Царем Иксионом» (спящий Иксион, орады, Лисса) и «Орестом» (ст. 137—168, диалог Электры и хора возле спящего Ореста):

[в описании сна Иксиона]	Электра
«Сон его тревожен, со стонами, бредом»	<i>О, тише, тише, женщины, шуметь</i>
[СТ: 350];	<i>Не надо здесь. Ни звука, ради бога!</i> (...)

⁷³ О символике предрассветного времени у Анненского см. [наст. изд.: 382].

⁷⁴ В течение сна Иксион переживает ту же метаморфозу, что описана в диптихе А. «Июль»: от *розовых детей* (ср.: *Подумай: на руках у матерей / Все это были розовые дети*) до *Всклоченных бород и рваных картузов*.

⁷⁵ Относительно сходства с ахматовским *Мы на сто лет состарились, и это / Тогда случилось в час один* см. [наст. изд.: 399].

⁷⁶ Ср. подчеркивающее идею «тихости» стечение глухих согласных, отчасти повторяемое, например, в стихе «Царя Иксиона» *Пусть ночь его покоит... Спи, дитя!* [СТ: 352].

[ореады замечают Лиссу]	Хор
<i>Тише... о нимфы... о сестры,</i>	<i>Тише... тише... Легче ступай, сестра!</i>
<i>Мы не одни здесь <...></i>	<i>Шелестом... шорохом...⁷⁷</i>
<i>Мертвая кожа... И змеи...</i>	Электра
<i>Черные змеи... не косы...</i>	<i>Дальше... дальше от ложа, вы... <...></i>
[СТ: 354];	Хор
[после пробуждения Иксиона]	<i>Посмотри... под одеждой... задвигался.</i>
«У нимф вырывается крик удивления, смешанного с ужасом»	Электра
[СТ: 356]	<i>Это ты... Это ты</i>
	<i>Подняла его криком, несчастная.</i>

Хору кажется, что для Иксиона, охваченного дерзновенной любовью к Гере, сон — спасение.⁷⁸ Эти рассуждения о сне также ведут к диалогам героев «Ореста»:

Хор	Электра
<i>Когда над землей усталой</i>	<i>С в е к его если дремоту</i>
<i>Н о ч ь на своем воздушном</i>	<i>Свеешь, ты будешь убийцей⁸⁰ <...></i>
<i>Тихо челне плывет,</i>	<i>Ночь, владычица мира, ночь!</i>
<i>С весел ее черных</i>	<i>Смертным страдальцам сон ты даруешь.</i>
<i>Падают людям на в е к и</i>	<i>Крылья развей, богиня <...></i>
<i>Нежные брызги <...></i>	Орест
<i>Но из даров слаще</i>	<i>О, сладкий сон-целитель, ты к больному</i>
<i>Нет и отрадней забвенья,</i>	<i>Так вовремя, так ласково слетел!</i>
<i>Сна-богоборца...</i>	(«Ор.», ст. 158—159,
<i>Дай Иксиону только</i>	176—179, 211—212)
<i>Черные крылья друга,</i>	
<i>Здесь, на холодном ложе</i>	
<i>Сон ему дай свинцовый!⁷⁹</i>	

⁷⁷ *Тише, тише* из уст Электры и хора соответствуют разным текстам в оригинале (ст. 136—137: ἡσύχῳ ποδὶ / χωρεῖτε...; 140: σῖγα σῖγα...; ЛдЛ: «... avancez d'un pied silencieux», «Taisez-vous, taisez-vous!» [ELL 1: 67, 68]): Анненскому здесь, видимо, важнее звукоподражание, создание иконического образа едва слышного звука. Смысл отходит на второй план, но отнюдь не теряется; ср. звукоряд в «Колокольчиках».

⁷⁸ Ср. в ряде текстов Анненского мотив длительного, но *не навеки*, «лермонтовского» сна (*Но не тем холодным сном могилы*), дарующего забвение, — сна, аналог которого в природе усматривается в падающем снеге («Падает снег» и др.).

⁷⁹ Ср. франц. *sommeil de plomb*.

⁸⁰ ὄλεϊς, εἰ βλέφαρα κινήσεις / ὕπνου γλυκυτάτων φερομένων χάριν (ЛдЛ: «Tu le perdras, si tu chasses de ses paupières le très doux charme qui le possède» [ELL 1: 69]). *Свеешь* — «утонченный» перевод κινήσεις, ср. «chasses» («сгонишь, прогонишь, удалишь») у ЛдЛ; *веки* у А. могли быть подсказаны французским текстом. К мотиву «свевания» у А. ср., например: *Ветер, зачем ты свеваешь <...> Белые блести мечты?* («Падает снег»). Антонимы к *свевать* — *наевать, обвевать*, см. [наст. изд.: 190—192].

Ужасный облик пробудившегося в «ярком солнечном свете» Иксиона очень близок к изображению матереубийцы в «Оресте» (косматые волосы, воспаленные или мутные глаза, лохмотья). Образы Иксиона и Ореста отразились во втором «мифотворении» цикла «Мифотворцу — на башню», преломившись через «Преступление и наказание» [наст. изд.: 289].

Весьма существенны для «Царя Иксиона» ассоциации с еврипидовским «Гераклом», которые обнаруживаются, в частности, и в рассматривавшемся описании тревожного сна *царя без царства*. Достаточно указать несколько цитат из эклога этой трагедии, повествующего о сне и пробуждении залитого кровью близкого героя: *Спит он... Но как? / Сном он кровавым спит, / Дремой греховною (...)* *Вот заворочался! Вот головой затряс!* (...)*Ночь еще сонным забвением / Сына объемлет, ночь...* («Гер.», ст. 1061—1063, 1068—1073).

В «Геракле» герой становится жертвой гонений мстительной Геры и Ириды, велению которых — против своей воли — подчиняется Лисса, разжигаящая в нем *преступную мечту*, доводящую его до детоубийства ([ГЕ: 440]; у Анненского Ирида — *нежная подруга* Геры, любовь к которой Иксиона Эрот возбуждает с помощью роз).

Мотив подневольности Лиссы отчетливо прослеживается в трагедии А., где получает своеобразное развитие (любовь к Иксиону и др.). Иллюстрация:

Лисса	Лисса
<i>Богиня я, увы! бессмертных дочь, Но я ни в ком желаний не будила; Иную власть божественная Ночь, Меня рождая в муках, мне судила</i> [СТ: 351];	<i>Мой отец Был Небосвод, а мать зовется Ночью. Но, как богине, мне досталась доля, Противная бессмертным (...) ... в Гераклов дом вступаю не своей я вольной волей:</i>
Корифей ... Печален этот звук <i>И для ушей божественных ужасен.</i>	<i>Так царица захотела, и Ирида приказала, И бегу я, как собака, что за дичью посылают.</i> ⁸¹
Лисса <i>Ужасен он, конечно, но, увы! Услуг моих уста такие просят, Которым нет отказа.</i> [СТ: 354]	(«Гер.», ст. 845—860)

А. переносит «собачий» мотив с Лиссы на ее жертву: *И никогда ни за одной женой, / Носи она хоть пояс Афродиты, / Ей отданный богами человек / С такой собачьей верностью не бегал* [СТ: 351].

⁸¹ У Еврипида Лисса сравнивает себя с собаками, несущимися за охотником (ст. 860: *κυνήγετη κόνας*); ст. 859—860 Леконт де Лиль переводит: «Mais s'il est nécessaire que je m'asservisse à Héra et à toi, et que je te suive promptement et impétueusement, comme les chiens le chasseur, j'irai!» [ELL 2: 523].

Вкладываемый Анненским в уста Лиссы рассказ о том, как герой, *которому не страшен был и Тартар*, носил ее *оковы тяжкие*, прямо отсылает к передаваемому Лиссе Иридой приказу Геры в трагедии Еврипида:

<i>Он танцевал под музыку мою,</i>	<i>Теперь на мужа,</i>
<i>И танца вам такого не увидать.</i>	<i>Для Геры ненавистного, должна ты</i>
<i>Детей своих безумец погубил,</i>	<i>Наслатъ безумье яркое. Пусть ноги</i>
<i>Мегарой мне пожертвовал, беснуясь...</i>	<i>Танцуют танец сумасшедший,⁸²</i>

[СТ: 355]

мозг

*Его горит от бешеных желаний
Детобийцы <...>*

(«Гер.», ст. 835—837)

Ср. в диалоге пробудившегося Геракла с отцом: *Так бесновался я? Совсем не помню⁸³ <...> Я их убил?.. Как? как? <...> Беснуясь <...> Жены, Мегары, тоже я убийца?* («Гер.», ст. 1120—1138).

3.2. В статье, посвященной разбору мифа об Оресте, А. писал о том, что «пробуждение Ореста не в такой мере захватывает нас, как те первые слова, которые с хрипом выходят из горла Геракла...» [А. 1900: 63]. Это высказывание, как и сами слова Геракла, которые имел в виду Анненский, несомненно, следует принять во внимание, обращаясь к сцене пробуждения Иксиона (ср. общий для «Царя Иксиона» и «Геракла» мотив закрывающего убийцу и снимаемого с него покрыва — платка или плаща):

<i>О, дайте пить... О, дайте пить...</i>	<i>Я жив еще <...></i>
<i>Горит</i>	<i>Но точно... жаркий ветер</i>
<i>У Иксиона в сердце камень черный.</i>	<i>Пустыни... опалил мне душу... Горячо</i>
[СТ: 356]	<i>Дыханье, воздух вырывается из легких</i>
	<i>Неровно так...</i>

(«Гер.», ст. 1089—1094)

У Еврипида герой действительно говорит, что у него горячее или жгучее дыхание (πνοῦς θερμὰς πνέω в ст. 1092; у Леконта де Лиль «je pousse des souffles brûlants»), но *пустыня* привнесена в русский текст переводчиком.

Томящая Иксиона жажда коррелирует с «хрипом» Геракла и с *жарким ветром пустыни* (ср. «хрипло» произносимые слова Иксиона, окончательно убедившегося, что был обманут Герой [СТ: 408]). Стих о горящем в сердце Иксиона *камне черном* — развитие образа пылающего в сердце угля в стихотворении Пушкина

⁸² Речь идет, собственно, не о танце, а о прыжках, которые Лисса должна наслатъ на ноги Геракла (ποδῶν σκικτήματα ἔλαυνε): ср. у ЛдЛ: «agite furieusement ses pieds». *Сумасшедший* (о танце) у А., возможно, под влиянием ЛдЛ.

⁸³ Христианско-православные импликации (*бесноваться*, *бес* в ст. 1119), конечно, идут от переводчика. Ср. у ЛдЛ: «Je ne me souviens en aucune façon que mon esprit ait été troublé».

«Пророк» (ср. здесь мотивы пустыни и жажды). Анненскому довелось услышать «Пророка» в чтении Достоевского, и это событие стало одной из вех его творчества [Черный 1973а]; с ним было связано и понимание Достоевского как художника-пророка, сознающего, что «уголь в сердце прежде всего мучительная вещь» [КО: 238]. Перенос этого мотива на Иксиона не удивителен ввиду происходящего в трагедии А. «слияния» героя с Поэтом, точнее — с Поэтом-пророком, ассоциировавшимся для автора «Царя Иксиона» с «выжженными берегами Мертвого моря» [КО: 239]. Аналогичным образом Достоевский «не мог не заразить» Раскольникова своей мукой поэта [КО: 128].

В мольбе Иксиона об утолении жажды могут быть усмотрены и, так сказать, непосредственные «достоевские» ассоциации. Можно вспомнить эпизод с одним из *безумных снов* (так Лисса говорит о снах Иксиона [СТ: 350]) Раскольникова, когда ему кажется, что Илья Петрович избивает хозяйку; Настасья усматривает причину его галлюцинаций в «крике» крови («А это кровь в тебе кричит. Это когда ей выходу нет и уж печенками запекаться начнет, тут и станет мерещиться...»). После умопомрачительных для убийцы рассуждений Настасьи следует его просьба о питье, ср.:

<p><i>О, дайте пить... О, дайте пить... Горит У Иксиона в сердце камень черный <...> «Одна из нимф робко подходит к Иксиону и дает ему напиться».</i></p> <p style="text-align: right;">[СТ: 356]</p>	<p>«Пить дай... Настасьюшка». Она <...> воротилась с водой в белой глиняной кружке; но он уже не помнил, что было дальше. Помнил только, как отхлебнул глоток холодной воды...»</p>
---	---

Безумие Иксиона — наказание за убийство Деионея, чье противостояние будущему царю *без царства* в известной мере является аналогом конфликта между пушкинскими Скупым рыцарем и его сыном, на который ориентировано «анненское» восприятие двух эгоистов — Адмета и Ферета в «Алькесте» [ТЕ: 130].

Вот рассказ Иксиона о «предыстории» его преступления: *Царь алчен был, / И глух, и стар. На золото одно / Потухшие зеницы разгорались. / Дрожавшая, не рукоять меча / Рука сжимать любила, только деньги <...> О, он не дочь горел тогда увидеть, / А сундуки гиртонские открыть / И выкуп взять бессчетный.*

Ср. у Пушкина в «Скупом рыцаре»: *...когда хочу сундук / Свой отпереть, впадаю в жар и трепет <...> зажгу свечу пред каждым сундуком / И все их отпру и стану сам / Среди них глядеть на блестящие груди <...> Еще достанет силы старый меч / За вас рукой дрожащей обнажить.*

В картинах мук Иксиона присутствует подспудный мотив пролитой им крови, который иногда обозначен явно, например: *Про гордого царя ты говоришь, / Что кровью был покрыт и всеми проклят?* ([СТ: 372]; ср. в «Геракле», ст. 1183: *...убийца, кровью покрытый...*). Этот мотив имплицитно присутствует и в словах Иксиона о том, что на его душе горит *клеймо убийцы* — свидетельство беспощадности наказания за злодеяния. Подчеркиваемая Иксионом несмысленность

этого *клейма* ассоциируется, прежде всего, с предсмертным проклятием Клитемнестры сыну в «Оресте» и с одним из напоминаний героини «Электры» о неотмщенном отце. Мотив *клейма* звучит у А. в переводе спора Ореста и Электры об убийстве матери («Эл., ст. 973—975»):

Иксион	Клеймо	Орест
	<i>Не смеет сын убить ее, не смеет...</i>	
<i>На мне горит убийцы, и Кронида</i>		Электра
<i>Его с души измученной не смыть <...></i>	<i>А кровь отца он смеет забывать?</i>	
[СТ: 376]		Орест
		<i>В ее крови — клеймо⁸⁴ и суд Оресту.</i>

Ни *кровь* ни *клеймо* не находят опоры в оригинале (ср. ст. 975: μητροκτόνος νῦν φεύζομαι, τόθ' ἀγνός ὄν), ср. у ЛдЛ: (Электра) «Que peux-tu craindre en vengeant ton père?» — (Орест) «Je serais coupable de parricide, moi qui étais innocent» [ELL 2: 604].

То же касается *крови* (и ее «несмываемости») в контекстах *Крови моей тебе, чадо, не смыть* («Ор.», ст. 827; ЛдЛ: «Fils! tu oses une action impie en tuant ta mère!»); *Топор готов, и кровь отца не смыта* («Эл.», ст. 279; у Еврипида ταῦτῳ γε πελέκει τῷ πατὴρ ἀπόλετο, у ЛдЛ: «... de la même hache par laquelle mon père a pégi» [ELL 2: 569]). Лamentации изнывающей в *лачуге* Электры («Эл.», ст. 208—212), для которой в *доме отчем <...> угла не стало*:

*Там на крови незамытой...
Мать с любовником пирует... —*

передают еврипидовское μάτηρ δ' ἐν λέκτροις φονίαις / ἄλλῳ σύγγαμος οἰκεῖ, т. е. имеется в виду оставшееся после убийства Агамемнона ложе, на котором *пирует* (букв. 'живет') с новым супругом мать Электры. У Леконта де Лиля находим: «...ma mère, s'étant mariée à un autre, couche dans un lit souillé par un meurtre!» [ELL 2: 562].

Но есть примеры, где *кровь* в оригинале обозначена. Например:

*... по стенам еще Атрида кровь
Гноится и чернеет
(«Эл.», ст. 319—320),⁸⁵ —*

у Еврипида αἷμα δ' ἔτι πατρὸς κατὰ στέγας / μέλαν σέσηπεν (*стены* в переводе А., возможно, от перевода ЛдЛ: «Et le sang noir de mon père souille encore *les murs*»

⁸⁴ Мотив *клейма* (а также волос-змей преследующих Ореста Эриний) вводится в «Дар поэмы» Анненского — перевод «Don du roème» Малларме (о чем см. [наст. изд.: 233]).

⁸⁵ Особого обсуждения заслуживает возможное проецирование отношения «Орест (Электра) — Агамемнон: Клитемнестра — Эгисф» на «анненскую» концепцию «Гамлета»: красота и «царственность» отца как аргумент сына против матери, соединившейся с «тощим Клавдием» в «сальной постели» [КО: 62].

[ELL 2: 571—572]). Прелюбодеяние Клитемнестры мыслится как особо грязное и позорное именно в силу того, что оно творится «на крови».

Незамытая кровь, но уже материнская, становится приманкой для преследующих Ореста Эриний: *Незамытой все крови ищете, — / За убийцей вослед вы прянули* («Ор.», ст. 323—324); *незамытая* не находит соответствия у Еврипида (... αἵματος / τινύμεναι δίκαν, τινύμεναι φόνον, ЛдЛ: «expiatrices du sang, vengeresses du meurtre»). О богинях мщения Орест говорит: *С тех пор / Как кровь отца я кровью материнской / Омыть дерзнул, Эринии за мной / Гоняются посменно...* («ИфТ», ст. 77—80; ср. у Еврипида πατρός αἵμ' ἐτείσαιμην / μητέρα κατακτάς, букв. 'искупил кровь отца, убив мать'; ЛдЛ: «... depuis que j'ai vengé l'égorgeement de mon père par celui de ma mère» [ELL 2: 6]).

В глаголе *замыть*, для которого очевидны ассоциации с сугубо бытовой сферой ('вымывать, отмывать пятно, замаранное место': *замыть скатерть* [Даль I: 606]) допустимо усматривать весьма яркий пример будничного («самого страшного и властного» [КО: 406]). Ср. в переводе «Ипполита»: *Мне предок оставил пятно, / Слезами его замываю* (ст. 831—832).⁸⁶

Интересный коррелят глагола *замывать* в приведенных переводных текстах из Еврипида отыскивается в статье А. об «Искусстве мысли» Достоевского: «... жизнь, и точно, *затирает* на Раскольникове *кровь* также неразлично и полно, как он сам *затер* ее на своем носке» [КО: 186]. Здесь имеет место обыгрывание транзитивного и интранзитивно-рефлексивного употребления глаголов, обозначающих отмывание-оттирание крови, которое занимает Раскольникова сначала на месте преступления («...он догадался *вымывать* себе *руки* и *топор*. *Руки* его были *в крови* и липли (...) стал (...) *отмывать* себе *руки*. *Отмыв их* (...) *вымыл* железо (...) все *оттер* бельем (...) *оттер* сапоги...»), а затем в своей комнате («Пятна есть, но не совсем приметны: все загрязнилось, *затерлось* и уже выцвело»).

Допустимо предположение о том, что Достоевский повлиял на перевод цитированных отрывков из трагедий Еврипида. Еще два примера: *Вот голову добуду Еврисфея, / Тогда зараз всю пролитую кровь / От рук отмою* («Гер.», ст. 939—941); *Идут, идут... Пропитанные кровью / Их матери зарезанной...* («Эл.», ст. 1172—1173; ср. в «Преступлении и наказании»: «Весь кончик носка *пропитан кровью*»).

У Ахматовой, которая «органически не могла не соотносить свою судьбу со всем контекстом мировой культуры, а свою эпоху — со всей новой и древней историей» [Тименчик 1987г: 124], мотив отмывания крови, наряду с *кровавыми сапогами*, становится одним из «знаков» трагических тридцатых годов:

*Чтоб с сиделками тридцать седьмого
Мыла я окровавленный пол.
(«Все ушли и никто не вернулся...»)*

⁸⁶ *Пятно* здесь подсказано, возможно, французским «une souillure» в переводе указанных стихов Леконтом де Лиль.

Строки из стихотворения «Привольем пахнет только мед...»

*И шотландская королева
Напрасно с узких ладоней
Страла красные брызги
В душном мраке царского дома...*

непосредственно соотнесены с работой Ахматовой над переводом «Макбета» [Тименчик 1989в].

3.3. Страдания Иксиона вызывают жалость у ореад — подобно тому как в «Оресте» хор сочувствует матереубийце (ст. 831—834):

<i>Не мне судить тебя, печальный гость.</i>	<i>Убившего мать</i>
<i>Ты сердце мне наполнил странным чувством,</i>	<i>Нам участь недуга больнее,</i>
<i>Но ужаса там меньше, чем любви</i>	<i>И слезы в груди закипают,</i>
<i>И жалости [СТ: 362—363].</i>	<i>И жалостью сердце горит.</i>

Не рассчитывая на помощь богов, Иксион полагает все же, что его муки заслуживают слезы и из небесных глаз. Сходный образ дается при переводе «Геракла» и «Электры»:

<i>Не знаю только, Мои ль то от недуга веки влажны, Или слеза и из небесных глаз Хотя одна над мукой Иксиона Должна упасть.</i>	<i>Сам бог слезу бы пролил над тобой ⟨...⟩ Я вынес тысячи трудов и мук, Я без числа вкусил, не отказавшись Ни от одной, и никогда из глаз Моих слеза не падала. Не думал, Что мне придется плакать, но судьбе Теперь, как раб, я повинуюсь.⁸⁷</i>
[СТ: 362]	(«Гер.», 1105, 1354—1359);
(ср. «Октябрьский миф» А.: <i>И мои ль, не знаю, жгут Сердце слезы, или это Те, которые бегут У слепого без ответа).</i>	<i>Вы ж, о муки людей ⟨...⟩ Вы слезой закипаете в боге... («Эл.», ст. 1329—1330)⁸⁸</i>

Сознание бесполезности молений заставляет героя искать выход в смерти, и решимость Иксиона умереть не останавливает и принесенное Гермесом известие о решении Зевса спасти его: только самоубийство как акт свободного волеизъявления способно «насытить дерзанием» «тень божества» в груди «гордого царя» [Беренштейн 1986б: 117]. Гамлетовский «проклятый вопрос быть или не быть»

⁸⁷ Собственно, речь о том, что Геракл никогда не источал (слезных) струй, ср. у ЛДЛ: «... je n'ai jamais versé des flots de larmes, et je ne pensais pas que je dusse en verser jamais. Et, maintenant, il faut, paraît-il, que je sois esclave de la fortune» [ELL 2: 546].

⁸⁸ Высказывание, противоречащее обычному убеждению Еврипида в безразличии богов к страданиям смертных» [Ярхо 1969, II: 680].

[КО: 168] сужается для него до вопроса, обладающего моментом «эстетической расценки» [Там же] — о выборе способа покончить с жизнью. Рассуждения Иксиона о предпочтительности меча как орудия самоубийства суммируют целый ряд текстов «анненского» Еврипида, трактующих аналогичную тему:

<p><i>Мне выход нужен, Но чтобы он достоин мужа был, И элина. Повеситься на ели, Или жгутом перетянуть себе Из этой рвани горло мог бы варвар: Мне нужен меч, о дева, царский меч...</i></p> <p>[СТ: 363; см. также наст. изд.: 230—231]</p>	<p><i>Нет, лучше смерть... но только бы покруше. Висячей петли безобразен вид; Рабам и тем позор! В мече, напротив, Есть что-то благородное.</i></p> <p>(«Ел.», ст. 298—302);⁸⁹</p> <p><i>Как будет сын Ферета жить? (...) Не нож ли его достойно прервет Удел, иль в воздухе петля Адметову шею обымет?</i></p> <p>(«Альк.», 228—230)</p>
--	---

Еще примеры из «анненских» переводов Еврипида: ...на выбор царице: / *Иль меч, или петли узел...* («Ион», ст. 1064—1065); *Готовь ножи иль петли, а на солнце / Вам не глядеть* («Ор.», ст. 953—954); ...*иль петлю примощай, / Иль меч остри, а выбор неизбежен* («Ор.», ст. 1035—1036); *Насилу вынули из петли, нож / У ней теперь рабы там отнимают (...)* *Дай меч мне и к сердцу приблизь, / Из петли зачем вынимала?* («Андр.», ст. 812—813, 842—843).

Иксион был спасен Кронидом, к которому был затем отведен Гермесом — уже для новых, вечных и нестерпимых мук. О муках Иксиона вспоминает Геракл («Гер.», ст. 1298), который отклоняет, не без помощи Тесея, *Обычный выход черни — в сердце нож* («Гер.», ст. 1248) и несет бремя детоубийцы. Неприятие самоубийства как трусости превращает в Геракле желание уйти из перенасыщенной муками жизни «в убеждение, что долг благородного человека — научиться переносить удары судьбы» [Тронский 1983: 144].

Очень близкая тема — необходимости *жить во что бы то ни стало* — воплощена в стихотворении А. «На полотне», обнаруживающем достаточно явную текстуальную соотнесенность с переводом «Геракла». Отразившаяся в стихотворении драма (*старуха-мать*, потерявшая сына, после которого осталась *вдова с сиротами*, обстановка скорби и безнадежности) легко проецируется на изображаемую в «Геракле» (обреченные на смерть отец героя и Мегара с детьми, считающие Геракла умершим). В финальной строфе стихотворения мотивы трагедии, главным образом ее эксода, распределяются между умершим сыном старухи и ею самой, причем, по сравнению с образом «божественного атлета и страсто-

⁸⁹ ЛдЛ: «Comment mourir avec honneur? A la vérité, il est déshonorant de se suspendre à un lacet, et c'est un opprobre même pour les esclaves; mais il est plus noble et plus beau de s'égorger, et c'est le plus court moyen de quitter la vie» [ELL 2: 325].

терпца» [ТЕ: 139] образ матери развивается Анненским в духе «поэзии совести», «жестоко и безжалостно» [КО: 240] всматривающейся в открывшуюся «на полотне» картину и не пропускающей подробностей бытового и социального характера. Поддерживаемый Тесеем Геракл в слезах покидает родину, оставляя отцу хоронить детей и жену. Старухе в стихотворении А. приходится пережить смерть сына, хоронить его и, наконец, остаться со своим горем, со сведенными кистями рук, воплощающими необходимость и непреклонную решимость жить дальше:

	Амфитрион	
<i>Два дня тому назад средь</i>		<i>Сын мой,</i>
<i>несказанных мук</i>	<i>То сын мой с своей</i>	
<i>У сына сердце здесь метаться</i>	<i>несказанною мукой (...)</i>	
<i>перестало,</i>	Геракл	
<i>Но мать не плачет — нет,</i>		<i>... кто не умеет</i>
<i>в сведенных кистях рук</i>	<i>Противостать несчастью, тот и стрел</i>	
<i>Сознание — надо жить во что бы</i>	<i>Врага, пожалуй, испугается...</i>	
<i>то ни стало.</i>	<i>Я должен и буду жить.</i>	
(«На полотне»)	(«Гер.», ст. 1193—1194, 1348—1351)	

Я должен и буду жить передает ἐυκαρτερήσω βίωτον у Еврипида (букв. ‘буду стойко переносить жизнь, стойко жить’). Не исключено, что перевод А. в данном случае полемичен по отношению к предлагаемому ЛдЛ: «J’attendrai donc courageusement la mort».

А. И. Червяковым указано [УКР II: 24] на связь между «На полотне» и «Ты сидела со мной у окна...» Случевского. Его стихотворение (связанное по тематике со смертью) завершается двустихием:

*Ты так быстро склонилась ко мне,
Желая жить во что бы то стало.*

3.4. «Тревожно-мечтательному предрассветному времени» начала «Царя Иксиона» (см. [наст. изд.: 75, 382]) в заключительном действии трагедии соответствует чуть брезжащий «зеленоватый холодный рассвет». Это пора рассеивающихся иллюзий, когда нет чар даже у богини обмана Апаты (порождения фантазии Анненского-мифурга): *И у нас / Нет чар предрассветных. Сам Эрот, / Сам Дионис смущается пред первой / Зеленою улыбкой утра, царь* [СТ: 397].⁹⁰ Когда «Показывается заря. Восток розовеет», Иксион узнает, что провел ночь не с Герой, но с ее призраком, сделанным Апатой *из нежного эфира и с любовью* [СТ: 403]. Узнав об исчезновении призрака Елены, Менелай говорит своей вновь об-

⁹⁰ Ср. один из отголосков этой темы в лирике: *И полночь нас мечтой немножко подразнила, / Но утру мы глазами повинились, / И утро хмурое простило...* («Сумрачные слова»).

ретенной жене: *Сколько раз / Сменилось солнце прежде, чем обманы / Богини осветило наконец* («Ел.», ст. 652—654).⁹¹

В диалоге Иксиона и Апаты, рассказывающей об изготовлении ею *призрака* Геры, который на ложе любви обнимал Иксион, обнаруживаются переклички с переводами «Елены» (ст. 35—37, 583—585) и «Вакханок» (ст. 629—630):

Иксион	(диалог Елены и Менелая)
<i>Но кто ж была она? Или раба,</i>	<i>...призрак из эфира</i>
<i>С ней схожая, ты скажешь,</i>	<i>Чистейшего, по моему подобию,</i>
<i>или призрак? <...></i>	<i>Был Герою для Приаида слажен <...></i>
Апата	<i>Но кто же создает тела живые? —</i>
<i>Из нежного эфира и с любовью</i>	<i>Эфир... Тот призрак соткан из него. —</i>
<i>Я сделала ее...</i>	<i>Но кто же ткач?</i>
[СТ: 402—403]	Дионис
	<i>Бромий из эфира</i>
	<i>Сделал призрак мой.</i>

Согласно представлениям, которыми руководствовался Еврипид и которые использовал А. в «Царе Иксионе», путем сгущения эфира — одушевленной и «тончайшей» материи — можно было образовать подобия одушевленных тел — εἶδωλα [Зелинский 1917: 477]. По варианту мифа, использованному Еврипидом в «Елене», Парис похитил из дома Менелая только призрак его жены, о чем в цитированных стихах трагедии «настоящая» Елена и рассказывает Менелая.⁹² Как при переводе этих стихов, так и при сочинении соответствующих мест «Царя Иксиона» Анненский по-видимому, мог испытывать влияние Лермонтова («Демон»):

*Творец из лучшего эфира
Соткал живые струны их.*

Анненский прилагал эти строки к «людям особой породы» — поэтам.⁹³ Образ «сотканного» из эфира подобия человека в переводе «Елены» мог испытать так-

⁹¹ К мотиву *обманов* ср. в лирике Анненского: *Каких обманов ты, о сердце, не прощало / Тревожной пустоте оконченного дня?* («Мучительный сонет») — возможный отголосок поэзии Надсона: *И мало ли, сердце, такие обманы / И в прошлые годы владели тобой?* («В альбом»).

⁹² Попытку обнаружить отражение «Елены» в стихотворении А. «В вагоне» см. [Петрова 2002: 95].

⁹³ Согласно упоминаемому Анненским мифу, от брака «облачного подобия» Геры и Иксиона родились кентавры, которые иногда мыслятся как наставники поэтов. Смелые речи Меланиппы, возможно, от *Хирона* или его дочери — матери Меланиппы (отсюда и «лошадиное» имя). Фамира слышит в свой адрес: *Ты ж кентавра / Наслушался, должно быть, эфемер* [СТ: 505].

же воздействие Гоголя: «...облако то не облако ⟨...⟩ то стоит женщина; только из чего она: *из воздуха*, что ли, *выткана?*» («Страшная месть»); в «Невском проспекте» говорится о платьях, «*сотканных из самого воздуха*». ⁹⁴

Из греческого текста и перевода Леконта де Лиль «ткаческие» образы перевода А. (*соткан, ткач*) не выводимы. Ср. у Еврипида в «Елене» (ст. 583—585): Καὶ τίς βλέποντα σώματ' ἐξεργάζεται; / αἰθήρ, ὅθεν σὺ θεοπόνητ' ἔχεις λέχη. / Τίνοσ πλάσαντος θεῶν. У Леконта де Лиль: «*Mais qui peut faire des corps vivants?*» — «*L'Aithèr, dont la femme que tu possèdes a été formée par un Dieu.*» — «*Par quel Dieu?*» (т. е. «кто из богов создал?»).

3.5. Вспоминая о недавнем свидании с Герой (на ложе любви Иксион обнимал, однако, не Геру, а ее призрак), герой трагедии А. вспоминает *розовые минуты* ⁹⁵ ожидания возлюбленной [СТ: 397]:

*Шум шагов
Ее вернуть и первый долетевший
До слуха шелест шелковых одежд. ⁹⁶
И редкие, и сильные удары,
Что отбивало сердце, пережить
Мне хочется опять.*

Эти стихи целесообразно сопоставить сразу с двумя текстами Анненского. Речь идет о второй строфе «Весеннего романа» и о написанном «на мотив Поля Верлена» стихотворении «Каприз». Последнее представляет собой нечто вроде поэтического манифеста, утверждающего предназначение и некие характерные признаки поэта (возможно, аналога «идеального поэта» [КО: 201]):

<i>Через притворенную дверь Ты сердце шелестом тревожишь... Еще не любишь ты, но верь: Не полюбить уже не можешь... («Весенний романс»)</i>	<i>Загадкою ты сердце мне тревожишь, Как вынутый блестящий нож, Но если вещей бред поэтов только ложь, Ты, не умея лгать, не лгать не можешь. («Каприз»)</i>
---	--

В тексте трагедии есть стихи, дополняющие сделанное сопоставление: *...ты любима, / Как никогда никто ⟨...⟩ любить не мог... Сказать, / Что ты меня не полюбить не можешь ⟨...⟩ Ты сердце мне тревожишь... [СТ: 383]; Она шептала ⟨...⟩ Что никого так не полюбит [СТ: 399].* Вместе с тем в цитированных текстах А. имеются возможные отражения стихов Пушкина и Некрасова:

⁹⁴ В «вакхической драме» хор вакханок зовет к Вакху: *Только коснись / Нежно-ответных / Воздухов — риз [СТ: 483].*

⁹⁵ Ср.: *...цепи розовых минут / Между разлукой и свиданьем* («Парки — бабье лепетанье»).

⁹⁶ Ср. у Фета: *О, сладкий ⟨...⟩ шорох платья / Любимой женщины... [«Студент»]; И до меня донесся светлый звук / Как утреннего жаворонка пенье, / Да шорох шелка... [«Сон»].*

<p>...Унынья моего Ничто не мучит, не тревожит, И сердце вновь горит и любит — оттого, Что не любить оно не может. («На холмах Грузии лежит ночная мгла...»)</p>	<p>Безумец! Для чего тревожишь Ты сердце бедное свое? Простить не можешь ты ее И не любить ее не можешь!.. («Три элегии» [А. Н. Плещееву])</p>
--	--

Тютчевские реминисценции «Царя Иксиона» могут быть проиллюстрированы также следующим сопоставлением:

<p>Тебе назвать ее не смею, царь, Но воздух полн ее очарованьем. [СТ: 379]</p>	<p>Волшебную близость, как бы благодать, Разлитую в воздухе, чувствую я. («Cache-Cache»)</p>
--	--

Содержание цитированных стихов А. суммируется следующим образом. «Сливающийся» с Поэтом Иксион, сердце которого встревожено шелестом *шелковых одежд* (символ приближающейся женской красоты — квинтэссенции красоты жизни) или воспоминанием об этом шелесте, *тревожит сердце* загадкой своей речи-поэзии.⁹⁷ При этом загадка поэзии сродни вековому сомнению, вопросу как наиболее важным для А. признакам поэзии. Из многочисленных подтверждений этого тезиса можно отметить название статьи «Проблема Гамлета» и содержащееся в ней указание: «Если Гамлет гений, то это или гениальный поэт или гениальный артист» [КО: 170].⁹⁸ Показателен тезис «Сомнение и есть превращение вещи в слово...» [КО: 481].⁹⁹

Тождество эффекта («тревога в сердце»), вызванного *шелестом платья* и загадкой *вещего бреда* поэта вызывает иллюзию того, что поэт *обладал* красотой жизни и в конечном счете самой *жизнью* (в статье «Мечтатели и избранники» жизнь уподобляется любовнице [КО: 127]). Но «сливающийся» с Поэтом герой *обладал* лишь *подобием жизни* — призраком Геры. Правдивость поэта — в неподдельности, жизненности *вещего бреда*,¹⁰⁰ являющегося, однако, *ложью*, поскольку он основан все же лишь на иллюзии обладания жизнью.¹⁰¹ Согласно Анненскому, поэт стремится «рассказать <...> даже *налгать* людям о том, как он <...> и точно *обладал жизнью*» [КО: 126].¹⁰²

⁹⁷ Ср. о Пушкине: «Бог дал ему <...> дивный дар *мелодией слов сладко волновать сердца*» [КО: 304].

⁹⁸ Эпиграфом к статье А. о Гамлете вполне могло быть следующее суждение Леконта де Лиль: «...Hamlet... échappe à toute définition par son extrême complexité» [DP: 227].

⁹⁹ О роли идей вопроса, сомнения в творчестве Анненского см. подробнее [Подольская 1979: 539; Федоров 1979: 550].

¹⁰⁰ «Но *иллюзия впечатлений жизни* бывает и от хорошей *поэзии* — *полная...*» [КО: 218].

¹⁰¹ Ср. представления Платона о священном безумии поэта и о двух видах лжи — «действительной» и «словесной» (по существу, мифопоэтической), т. е. воспроизводящей душевное состояние, см. «Государство» 382 [Аверинцев 1979: 90 и др.; Тахо-Годи 1979: 59—69].

¹⁰² Глагол *обладать* как предикат Поэта по отношению к жизни у А., возможно, появился не без влияния критической прозы Леконта де Лиль, у которого этот глагол отно-

Вынутый блестящий нож — то же орудие жреца-гадателя (или убийцы, например, Медеи), пытающегося решить проблемы бытия (у Еврипида и у А. в «Меланиппе» и «Лаодамии»; в конечном счете и в Библии — Авраам и Исаак, см. Быт. 22: 1—19). Отсюда *Суровый отблеск ножа*, который видится поэту в пенных гребнях морских волн («Черное море»),¹⁰³ возвращая к трагедии Ифигении (см. «ИФА», ст. 1566—1567, и [наст. изд.: 428]), теме Понта Евксинского и, шире, навсегда ушедшего в глубины (и времени, и моря) античного мира.

Нож в «Капризе», по-видимому, можно считать также аналогом топора в «Преступлении и наказании» Достоевского, в «анненском» понимании роли этого предмета в романе: «... всего несколько ступенек отделяли мечтателя от самого *подлинного, самого непреложного обладания жизнью* в виде топора...» ([КО: 128] — курсив А.).¹⁰⁴ Изображенная в «Весеннем романсе» тревога в сердце едва ли случайно напоминает сцену, в которой Раскольников со стучащим сердцем («... прижав рукой *стучающее сердце* (...) и оправив еще раз *топор*, он стал (...) подниматься... (...) Но *сердце* не переставало. Напротив, как нарочно, *стучало сильнее, сильнее и сильнее...*») ожидает, когда закладчица откроет ему, а за дверью различает «как бы *шелест* платья о самую дверь» («Преступление и наказание» I. VI).¹⁰⁵

В цитированном монологе Иксиона, вспоминающего о свидании с Герой, обращает на себя внимание заметная роль образов акустического характера (*шум шагов, шелест (...) одежды, удары сердца*), подчеркиваемая и на уровне консонантизма — за счет звукоизобразительно-аллитерационной аккумуляции шипящих и плавных: *шум шагов... додетевший... слуха... шелест... шелковых одежд*. Это напоминает о тесной взаимосвязи важных для А. понятий загадки и иллюзии с рядом других кардинальных для его нравственно-эстетической системы понятий, соотносенных с идеей *музыки*, — в частности с «музыкальной потенцией слова» [КО: 102], «духом музыки», и, в конечном счете, с «просветленностью», являющейся «как бы символом победы духа над миром» [КО: 14; Подольская 1979: 537].

Сходные образы (и что существенно, сходная нравственно-эстетическая концепция) реализуются в стихотворении Ахматовой «Слушая пение», где звучание

сится к Поэзии: «... et nul ne possède la Poésie s'il n'est exclusivement possédé par elle» [DP: 250]. Влияние французского поэта могло сказаться и на самой бескомпромиссности критических оценок А. в статье «О современном лиризме».

¹⁰³ Ср. *Морицы древнего лица* моря («Солнечный сонет») — аналог мудреца с *бороздой Вековой Мечты* на лице («?») и одновременно деда Меланиппы Геллена — сурового гадателя, чья смерть описана стихами *Как ветерок, в морицах лицевых / Последнее прошло усилье жизни* [СТ: 334].

¹⁰⁴ Ср. мотив топора в «Зимнем романсе» [наст. изд.: 417], а также топор как орудие убийства в «Электре».

¹⁰⁵ Раскольников понимается Анненским как «поэт по самому характеру своего отношения к действительности» [Ашимбаева 1985: 42—43]. Относительно темы сердца у Достоевского см. [Топоров 2009].

поющего женского голоса «вбирает в себя черты зримого и осязаемого мира» и наделяется способностью преобразить этот мир ([Цивьян 1975: 177]; см. [наст. изд.: 303, 380]).

Обращение всех трех великих греческих трагиков к мифу об Иксионе, согласно А., было не в последнюю очередь связано с представлением о его «необычной пытке» [СТ: 347]. Пытка Иксиона была для А. одним из ярчайших проявлений безмерности и подлинности изображаемого в трагедии ужаса: «начиная с колеса Иксиона и коршуна Прометея и вплоть до мучительной болезни леди Макбет...» [КО: 30]. Заслуживают внимания переключки между изображением мук Иксиона в трагедии А. и мук, изображенных в «Сомнении» Анненского (перевод «Le doute» Сюлли Прюдома). В этом тексте речь идет о попытке спуститься, *на цепи, к черному дну провала, где белеет Истина*: цепь оказывается слишком короткой, и герой обречен колыхаться в пустоте, подобно маятнику (ср. «Лиру часов» А.):

<i>Как долго эту цепь разматывать</i>	<i>Et j'entraîne le câble aussi loin</i>
<i>паденьем...</i>	<i>que je puis.</i>
<i>Вся наконец и цепь.... И ничего.... круги...</i>	<i>Or, je l'ai déroulé jusqu'au bout:</i>
<i>Я руки вытянул... Напрасно...</i>	<i>je regarde,</i>
<i>Напряженьем</i>	<i>Et, les bras étendus, la prunelle hagarde,</i>
<i>Кружим мучительно... Ни точки</i>	<i>J'oscille sans rien voir</i>
<i>и ни зги...</i>	<i>ni rencontrer d'appui.</i>

Анненский отступает от оригинала в сторону образов вроде тех, что даются им в статье «Бальмонт-лирик», где упоминается «на миг освещенный провал» (имплицитно представлено о тютчевской *бездне* [Черный 1973а: 15]¹⁰⁶). В переводе А. *провал* передает *un grand puits*, букв. ‘большой колодец’, а *цепь* в переводе передает *le câble* и *cette corde* ‘веревка’. Образ вытянутых рук сближает (если не отождествляет) повисшего искателя Истины с Танталом, само имя которого основано на идее подвешенности, висения в воздухе [Топоров 1989а: 63; ср. Setchkarev 1963: 148].

Иксион молит богиню безумия Лиссу: *О, подожди мучительным круженьем / Сводить меня...* [СТ: 356]. В финале Гермес произносит Иксиону приговор:

*Царь Иксион,
Кронид велел Гефесту обруч сделать
<...> Ты на нем
Своим распятым телом образуешь*

¹⁰⁶ «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: 109—110]; «Вот она, черная бездна провала, поглотившая все наши иллюзии...» [КО: 71]; «... осветит свои трагические бездны безумием нищего и косматого старика...» [КО: 103]. Ср. у Ахматовой: *И в бездонных пропастях сознания* [СП: 336].

*И втулку, царь, и спицы. К ободку ж
Тебя притянут не канаты — змеи.
(«Иксион вздрагивает»)*

*В том обруче волшебном будешь ты
Кататься по эфиру, раскаляясь
От быстрого круженья, а когда
Ты на пути щит Гелия огромный
И жаркий встретишь, царь, то вместе с ним
Кружиться долго будешь.*

Часть 3:

«ФАМИРА-КИФАРЭД». ПУШКИН И ИОН-АПОЛЛОНИД *

Речь ниже пойдет в основном о драме А. «Фамира-кифарэд». Несколько слов о ней. Нимфа Аргиопэ, наделенная, как и подобает богине, вечной красотой (скрывающей страдающее сердце: *Мы молоды лицом и кожей — да ... / О, если бы ты сердце видел!* [СТ: 492]), навлекает на себя месть Зевса. Она бракуется со смертным — царем Филаммоном, и у них рождается сын Фамира. Нимфа становится невольной виновницей несчастий мужа и сына. Филаммон, наказанный *небесной волей* за брак с Нимфой, погибает, оса двадцать лет травит обезумевшую Аргиопэ, и она на все это время разлучена с сыном, которого бросила сразу после его рождения.¹⁰⁷ Избавившись от безумия, Нимфа находит сына, но он не признает ее. Нимфой овладевает инцестуозная страсть к Фамире, чей облик вызвал в ее памяти *яркое* воспоминание о любви с его отцом. Фамира-кифарэд однако знает лишь одну цель — постижение красоты; он хочет передать своей кифарой язык *черно-звездных высей* [Там же]. Движимая безрассудной любовью и ревностью, Нимфа сулит сыну возможность услышать муз, тут же вымаливая у Зевса поражение Фамиры в состязании с ними. Кифарэд отступает перед божественным искусством Евтерпы. За дерзкую попытку сравняться с Музой он лишается способности слышать и помнить музыку. Он ослепляет себя, и его матери, превращенной в птичку — поводыря слепого, суждено сопровождать сына в его скитаниях, а после его смерти вернуться к богам, «пленять».

* * *

1.1. В сцене «Голубой эмали» драмы изображается первая после многолетней разлуки встреча Нимфы с Фамирой. Незнакомка чужда любящему *седые камни*, играющему *звездам* кифарэду. Но в душе матери его облик вызывает целую бурю. Здесь воспоминание о муках родов и об охватившем Нимфу по воле Зевса безумии, которое вынудило ее бросить ребенка и на двадцать лет *заслонило* ей мир. От няни кифарэда Аргиопэ узнает, что Фамира *в одно лицо* со своим отцом Филаммоном. Сын сливается для Нимфы с мужем, каким он был в молодости и

* Первая публикация под другим названием: [Ан. VII]. Ср. близкие по тематике статьи: [наст. изд.: 252, 276].

¹⁰⁷ В отношении Фамиры существует «предестинация» (ср. [КО: 388] — о Федре): его мать, по ее же словам, — *рожденная на высях / И брошенная нимфа* [СТ: 487]. Не исключено, что эта «автобиография» (точнее, рождение *на высях*) сказала на ахматовском *Я с неба ночного упала / На эти сухие поля* [СП: 283; ср. Тименчик 2005: 726].

ярко воскрешает в ней мгновения брака с ним («...тема любви матери к сыну превратилась у Анненского в мучительное чувство лирической влюбленности...» [Мандельштам 1987: 250]). Кажется не случайным, что звучащие из уст вновь увидевшей сына нимфы горячие признания отсылают к переводу «Финикиянок» Еврипида, к сцене встречи в осажденных Фивах Иокасты и Полиника, рожденно-го ею от своего сына и мужа Эдипа (ст. 303—305, 352—353):¹⁰⁸

Нимфа	Иокаста
<i>Дитя мое! Любимое дитя...</i>	<i>Мое дитя любимое!</i>
<i>Что значит муки</i>	<i>О, сколько дней, о, сколько долгих дней</i>
<i>вы терпеть! Его</i>	<i>Я светом глаз твоих не любовалась!</i> ¹⁰⁹ {...}
<i>Из мириад я отличу.</i>	Корифей
[СТ: 486]	<i>Что значит муки вы терпеть,</i>
	<i>рождая:</i> ¹¹⁰
	<i>Не может мать ребенка не любить.</i> ¹¹¹

Иокаста (как и Нимфа) истомилась в разлуке с сыном: *Ты — со мной... Я так долго ждала, / Я сгорала тоской и надеждой... / И гляжу на тебя и не верю, / Что со мной ты опять, дитя, / Все слова свои мать растеряла / За томление долгой разлуки {...} О Полиник, / В доме отцовском / Как без тебя пусто казалось нам* («Фин.», ст. 310—319).

Весьма существенен возникающий в монологе Иокасты и неоднократно встречающийся и у Еврипида и у Анненского мотив вскармливания ребенка грудью, переносимый в «вакхической драме» на старуху-кормилицу — няню Фамиры, заменившую ему в детстве мать и сызмала оберегающую его сон (что напоминает кормилицу Федры в «Ипполите», которая «любит в царице свое молоко, свои бессонные ночи и свою молодость» [КО: 386]):

Старуха	Иокаста
<i>Да, эту грудь</i>	<i>Обними, Полиник,</i>
<i>Он обнимал, когда горело сердце</i>	<i>ты кормилицу-грудь {...}</i>
<i>Вкусить отрадной пищи...</i>	(«Фин.», ст. 306)
[СТ: 477]	

¹⁰⁸ Об Иокасте у Софокла в изложении А. см. [КО: 52].

¹⁰⁹ ЛдЛ: «Ô fils, après un long temps, après beaucoup de jours, je vois ton visage!» Ср. «режиссерские» ремарки А.: мать «несколько секунд всматривается» в лицо сына и т. п.

¹¹⁰ Ср. в «Алькесте»: *...и в муках материнства / Не мать тебя поддержит...* (ст. 317—318). В «Умоляющих»: *Где ж муки рожденья? / И радость рожденья где? / Сын у груди моей — / Где ночи без сна? / Щека его нежная?* (ст. 1135 и далее); у Еврипида *ποῦ δὲ πόνοσ ἐμῶν τέκνων, / ποῦ λοχευμάτων χάρις; / τροφαί τε ματρὸс ἄυπνά τ' ὀμμάτων τέλη, / καὶ φίλια προσβολαί προσώπων*. См. ниже о кормилице Федры в [КО: 386].

¹¹¹ ЛдЛ: «C'est une chose terrible pour les femmes d'enfanter avec douleur, et pourtant toute la race des femmes aime ses enfants» [ELL 1: 168].

В «Белесоватой» сцене драмы А. Нимфа слышит в свой адрес ряд ужасных обвинений, начинающихся со слов «Ты не кормила его, а бросила, и он жил без тебя двадцать лет» [СТ: 533]. Герой «Иона» сетует о своем безрадостном детстве, еще не подозревая, как и внимающая ему Креуса, что они — сын и мать: *...я молока лишен / Был женского, отрадной этой пищи* (ст. 1377—1378). Ср. рассказы Креусы: *Но груди тебе не дала / И губ молоком не смочила, / Тебя не омыла, и тут же / В пещере пустынной тебя / Оставила...* (ст. 1491—1495). В «Меланиппе» дана противоположная картина: *Я ласкою, слезой и грудью нежной / Малюткам долг платила материнский...* [СТ: 294].

Фамире называющая его своим незнакомка кажется безумной. Первая их встреча напоминает разговор Иона и Ксуфа, неожиданно обретшего в юноше сына, которого поведение Ксуфа пугает:

Нимфа	Ксуф
<i>Дитя мое! Любимое дитя <...></i>	<i>Сын мой, радуйся! О сын мой! Да, я смею так начать...</i>
Фамира	Ион
<i>Безумных здесь не лечат — уходи... Да, точно, ты — безумна. Но зачем же Меня зовешь своим ты, не пойму...</i>	<i>Радость — нам, а Ксуфу — разум, и никто не обделен. («Ион», ст. 517—518)</i>
(СТ: 486—487)	

Встрече Нимфы с кифарэдом под «голубой эмалью» предшествует сцена «Еще багровых лучей», представляющая собой последовательность картин «оргийного» служения менад Вакху-Дионису. И здесь, и в ряде других сцен драмы многое напоминает «анненский» перевод «Вакханок» Еврипида. Ср. в «Темно-сапфирной» сцене:

<i>Стены белые покинув <...> Все полями — долго шли мы <...> Или даром по б р о с а л и На рабынь мы колыбели? <...> Но безумьем пораженных Манят дальние дубравы <...> (СТ: 495)¹¹²</i>	<i>Дома, детей фиванки по б р о с а л и; В вакхическом б е з у м и и о н и Скитаются в горах, поросших лесом <...> («Вакх.», ст.: 217—219)</i>
---	--

В сцене «Темно-золотого солнца»: ¹¹³

¹¹² «Вакхическое» настроение как будто ощущается в стихах Ахматовой *Для чего же, бросив друга / И кудрявого ребенка, / Бросив город мой любимый / И родную сторону, / Черной нищенкой скитаюсь / По столице иноземной? / О, как весело мне думать, / Что тебя увижу я!* [СП: 128]. Для этих стихов бесспорен прежде всего блоковский подтекст: «Ты проходишь без улыбки...» [Топоров 1981а: 74, 140].

¹¹³ Партия хора вакханок, воспевающих Вакха, перемежается экстатическими возгласами Фамиры (*Темные розы осыпали куст <...> О, бред!*), обращаящегося к Аполлону: *Долго хранил ты Адмету стада, / Адмету стада, / О, бред!* [СТ: 508—509].

<i>Лань убив над водопоем, Мы оставленного ланью Грудью белую напоим <...> Бубна тяжкому гуденью Вторить будет лес, волнуем <...> Бубна, бубна не жалейте! Надоест и дома ложе. А изменит сердце флейте, Кифарэдом стань, о боже!</i>	<i>Дико тимпан загудел: С сладкими звуками слиться хотел Фригийских флейт; тимпан вручили Рее, Но стали петь под гул его вакханки <...> Злачные тимпаны Пусть тяжко загудят! <...> ... взяли на руки волчонка, сосунка От лани и к грудям их приложили Набушим. Видно, матери детей Новорожденных бросили <...></i>
[СТ: 509—510]	(«Вакх.», 126—129, 155—160; 699—702)

Подтекст «Вакханок» в «Фамире» является одним из наиболее значительных, задавая противопоставление «аполлинического» и «дионисийского» начал, лиры и флейты и т. п. На драме А. сказалось, несомненно (не говоря о прочих влияниях), прославление в «Елене» *мощи небриды, зелено-острого тирса* и др. (ст. 1358, 1360),¹¹⁴ см. ниже.

В «Ярко-лунной» сцене воплощаются мысли А. о роли флейты в монодиях Еврипида как своего рода «второго голоса, только более чистого и гибкого и, главное, более свободного от грубой оболочки слова» [А. 1894: XIV] — в этой сцене один из сатиров, который заслушался «мелодекламации» Нимфы, начинает «подыгрывать ей на флейте»: «... то флейта, то голос уступают друг другу, чтобы нежно поддерживать одно в другом общее желание» [СТ: 529].

Ожидающая сына, погруженная в раздумье Нимфа оказывается в самом центре вакхического экстаза, и ее неподвижная, похожая «на изваяние» фигура контрастирует с сонмом менад. Еврипидовские ассоциации сцены «Еще багровых лучей» связаны, кроме прочего, с «дивным» изображением «фиаса Вакха» в «Вакханках», которое отмечал творец «вакхической драмы» [А. 1902: 14]:

<i>«Странный контраст на цветущем лугу экстаза, летающих тирсов, низко от- крытых шей, разметанных кос, бега, свиста и музыки с неподвижной, точно уснувшей Нимфой на белом камне».</i>	<i>...сидят менады И все по сердцу делом заняты: Те облетевший снова навивают На тирсы плющ, а те между собой Перекликаются вакхическим напевом — Вот жеребята резвые порой, Ярмо покинув, так зовут друг друга.</i>
[СТ: 480] ¹¹⁵	(«Вакх.», ст. 1053 и далее)

¹¹⁴ Ср. начало статьи «О современном лиризме»: «Жасминовые тирсы наших первых менад примахались быстро» [КО: 328]. Образ менад олицетворяет у А. «всю символистскую поэзию» [Лавров 1996].

¹¹⁵ Описание Нимфы на камне заставляет вспомнить одну из подмеченных Анненским у Лермонтова «вещей-мыслей», а именно «тихо сидящую на берегу белую женскую фигуру» [КО: 138]. Не меньший интерес представляет сходный мотив в статье «Гейне и его

«Все в старейших оргиях Диониса говорило об экстазе — утомительные пляски, круженье (раденье), бег, дикие завывания, опьяняющий шум флейт, кимвалов, тимпанов, одуряющее действие крови от раздираемых и пожираемых сырым животными...» [А. 1894: LXX—LXXI]. В свою очередь, «пляски и хоры» в драме Анненского вызвали отклик: «Для чего, в самом деле, тимпан и флейту, претворенные в слово, возвращать в первобытное состояние звука?» (Мандельштам о «Фамире»).

Хаотический экстаз сменяется «медленно, томно» движущимся кругом охваченных дионисийской «грезой богоискания и богообретения», желанием «брака, мистического соединения с самим богом» [Иванов 1989а: 328] менад, готовых в истоме лечь на землю. Ср. в «Вакханках» (ст. 135—138): *О, как я люблю Диониса, / Когда он один на горе / От легкой дружины отстанет, / В истоме на землю падет.*

Менады убегают, но до Нимфы доносится их далекое пение. Она пытается не поддаваться *навеваемым* ими желаниям,¹¹⁶ умоляя их оставить ее: *Менады, моему Фамире / Я только мать, оставьте мать.* Под аккомпанемент хора Нимфа говорит с одной из вакханок о сыне. Вот еще несколько параллелей между текстом драмы и переводом «Вакханок»:

<i>Эвий, о где ж ты? Мольбой ты зван,</i>	<i>К богу Вакху я зываю: эвоэ! <...></i>
<i>Эвий, Эвоэ... Эван... Эван... <...></i>	<i>Но чу! Прозвучало: «О Вакх, Эвоэ!» <...></i>
<i>Синее пламя твое терплю...</i>	<i>Бог тут, — он видит, что терплю я.</i>
[СТ: 481—482];	(«Вакх.», ст. 67, 144, 500);

<i>Ты факел свой затеплишь полуночный</i>	<i>Вот факел горящий в горах</i>
<i>— Я свой сожгла, менада,</i>	<i>замелькал</i>
<i>весь сожгла...</i>	<i>На тирсе священном.</i>
[СТ: 497; Дукор 1937: 148]	(«Вакх.», ст. 152—153)

«Сожженный» Нимфой факел вызывает ассоциации с образом летящей на пламя бабочки, с которой сравнивается Фамира, стремящийся к обещанной ему матерью Музе [см. наст. изд.: 238—239]. Это сравнение возникает после обмена (в сцене «Черепеховых облаков») репликами о поцелуях, возвращающего к сцене узнавания матери и сына в «Ионе»:

Фамира	Ион
<i>Силен, за что ж ее я целовал?</i>	<i>О мать, о дорогая, как лицо</i>

«Романцero» — в прозаическом переводе последних двух строф стихотворения Гейне «Waldeinsamkeit»: «...на <...> *одиноким* берегу сидит *никса*; смертельно бледная и немая, *точно каменное изваяние*, она кажется погруженной в глубокую печаль» [КО: 153]. В «Лесном единении» представлен (правда, не в плане симультанности, как в «вакхической драме», а в совмещении с противопоставлением настоящего и прошедшего) контраст, сходный с изображенным в цитированном тексте из «Фамиры-кифарэда».

¹¹⁶ Что несколько напоминает положение Одиссея, слушающего пение сирен.

Силен	<i>Мне целовать твое</i>
<i>Он целовал, а я — скажи за что!</i>	<i>отрадно, мама.</i>
<i>За красоту и милые заботы,</i>	(«Ион», ст. 1337—1338)
<i>За то, что ты, почтеннейший, не только</i>	
<i>Мудрец, но и малютка; кифарэд</i>	
<i>И бабочка — подай ей, видишь, пламя</i>	
<i>От факела. [СТ: 506]</i>	

Учтивым *почтеннейший* и нежным *малютка* Силен пытается удержать Фамиру от рокового стремления к Музе, отговорить его от встречи с ней — так дед Ерощка у Льва Толстого пытается спасти летящих на огонь бабочек: «Сгоришь, дурочка, вот сюда лети, места много, — приговаривал он *нежным* голосом, стараясь своими толстыми пальцами *учтиво* поймать ее за крылышки и выпустить. — Сама себя губишь, а я тебя жалею» («Кзаки» XV).

Сходства между «вакхической драмой» и переводом «Вакханок» прослеживаются кроме прочего в синтаксисе, точнее, в эллиптических конструкциях призывов хора вакханок к Вакху в сцене «Еще багровых лучей» драмы А.:

<i>Эвий — ты мой?</i>	<i>Милая ночь, придешь ли?</i>
<i>Силы — рулю,</i>	<i>Вакху всю я тебя отдам,</i>
<i>Розы — стеблю.</i>	<i>Пляске — белые ноги,</i>
<i>Стрелы для бою,</i>	<i>Шею — росе студеной.¹¹⁷</i>
<i>Я же с тобою,</i>	(«Вакх.», ст. 862—865)
<i>Только с тобою —</i>	
<i>Сплю и не сплю... [СТ: 482]</i>	

Эллиптические конструкции *розы — стеблю, шею — росе* и подобные, по-видимому, соответствуют идее экстатического слияния с Дионисом-Вакхом [А. 1894: LXX]. Между розой/стеблем и шеей легко устанавливаются и более тесные смысловые связи. Проникнутой ревностью монолог Нимфы в сцене «Сухой грозы» содержит уподобление Евтерпы розе, о которой будто бы мечтает Фамира: *Роз / Мечта его полна, он кличет, ищет... / Горячими губами белый стебель / Тех музыку таящих роз — двух роз <...> Целуя, может быть, / Ей белый стебель шеи?* [СТ: 511; Setchkarev 1963: 200]. В «Ярко-лунной» сцене Фамира сравнивает с розами губы самой Нимфы: *Розы ... губы, / Не открывайтесь больше* [СТ: 531].

Фраза *розы — стеблю* может быть понята также как синтаксическое и смысловое ядро (или, напротив, как свернутый вариант) стиха *Пять роз, обрученных*

¹¹⁷ У Еврипида ἄρ' ἐν παννυχίους χοροῖς / θήσω ποτὲ λευκὸν / πόδ' ἀναβακχεύουσα, / εἰς αἰθέρα δροσερὸν ῥίπτουσα. По формулировке Анненского: «... фантазию артистов властно пленяла красота пляски среди легких складок пеплоса, мелькание белых ног, полуоткрытые уста, шея, отданная росистому дыханию ночи, и белые руки, поднявшие бубен над головой...» [А. 1894: LXXVII]. Ср. в сцене «Темно-золотого солнца» «вакхической драмы»: *Скоро пляска в лунном море / Ноги белые обьмет.*

стеблю («Дальние руки»),¹¹⁸ содержащего уподобление розам пальцев.¹¹⁹ Цитирование соответствующей строфы уместно сопроводить еще одной выдержкой из «вакхической драмы»

<i>Вы — гейши фонарных свечений,</i>	<i>Я столько вынесла печали,</i>
<i>Пять роз, обрученных стеблю.</i>	<i>Стыда из этого «люблю»...</i> ¹²¹
<i>Но нет у Киприды священной</i>	<i>(«Фамира-кифарэд» [СТ: 485])</i>
<i>Не сказанных вами люблю.</i> ¹²⁰	

Представленное в данных текстах редкое (субстантивированное) использование личной глагольной формы находит аналог у Ахматовой: *Ты только тронул грудь мою, / Как лиру трогали поэты, / Чтоб слышать краткие ответы / На требовательное «люблю!»* [СП: 390].

Цитированный стих из «Дальних рук», одно время бывший эпиграфом к «Cinq» Ахматовой, соответствовал структуре и названию цикла: пять стихотворений, соответствующих пяти *обрученным стеблю розам* у А. «Дальние руки» соотносятся с рассмотренным В. Н. Топоровым образом рук в творчестве А. ([Топоров 1989а: 86—89] — в связи с «Танталом» Вяч. Иванова и, шире, культурно-исторической мифологемой Тантала), в том числе с ремарками, описывающими движения рук Нимфы в «вакхической драме»: «с мольбой простирает руки к лесу», «поднимая руки» и др. [СТ: 484, 512]. *Не сказанное* слово, то же самое, что в «Дальних руках», становится темой «Тринадцати строчек» Ахматовой, ср. «Тринадцать строк» Анненского [Тименчик 2005: 194, 610].

Сын Нимфы, Фамира — «друг камней», «в немом покое вкушающих блаженство высочайшего ведения» и воплощающих «мертвую точку аполлинийского искусства — погружение в последнюю, абсолютную неподвижность созерцательного экстаза...» [Иванов 1910].¹²² Одна из аполлинических черт Фамиры —

¹¹⁸ Ср. в ином смысловом ключе: ...*бог...* / *Цветам дал яркий миг и скучный век стеблю* [СТ: 184]. Относительно отражения в двустишии *И я только стеблем раздумий / К пугающей сказке прирос...* образа приросшей к скале устрицы (у Тургенева, Вяземского) см. [Тименчик 1996: 53] — здесь же о развитии темы у Ахматовой («Вечером»).

¹¹⁹ Ср. устойчивый оборот *розовые пальцы*. Отсюда (и от Эос у Гомера) *розовые пальцы Зари* в финальной, «Заревой» сцене «вакхической драмы». *Розовые черви в сыпучей черноте* («Нет, мне не жаль цветка, когда его сорвали...») могут быть реминисценцией Бодлера («Une charogne») — *la vermine*. «Розовость» здесь указывает на цвет червя, но и напоминает о сходстве (и этимологической связи) франц. *vermine* и *vermeil* ‘румяный’, ср. рус. *червь* — др.-рус. *чървити* ‘красить в красный цвет’, *червлёный* и под. Ср. уподобление пальцев червям (не по цвету) у Мандельштама («Мы живем под собою не чуя страны...»): *Его толстые пальцы, как черви, жирны (о кремлевском горце)*.

¹²⁰ Рифму *стеблю — люблю* см. также в «Нет, мне не жаль цветка, когда его сорвали...»

¹²¹ Отклик на восклицания хора вакханок в драме А.: *Дзынь... Дали милы... Люблю, люблю...*

¹²² Тема камней — сквозная в «вакхической драме» [наст. изд.: 284—287].

декларируемое им уже при первом появлении на сцене пренебрежение к женщинам [Лосев 1957: 372]. Ему чужда мысль уподобиться соловью, приманивающему самок, *сотрясая* заключенный в лире ... *плачущий по звездам горный воздух* [СТ: 486].¹²³ Возникающий здесь мотив *щита черепахи*, который в «Ярко-лунной» сцене становится для Фамиры бесполезным *черепком*, по-видимому, идет от гомеровского гимна к Гермесу, где актуализируется мифологический комплекс: передача кифары (лиры) Гермесом Аполлону в обмен на коров [Рабинович 1974: 69—75]; «...черепаха, выпотрошив которую Гермес изготовил кифару, была одной из фаунистических ипостасей Аполлона...; и это принесение себя в жертву Гермесу с целью овладения поэтическим и пророческим даром оказывается недостающим противовесом наказанию Марсия» [Гусейнов, Котрелев 1989: 569]. Ср. развитие темы у Мандельштама («На каменных отрогах Пиэрии...») [Террас 1995: 24]:

*Нерасторопна черепаха-лира,
Едва-едва беспалая ползет <...>
Она во сне Терпандра ожидает,
Сухих перстов предчувствуя налет, —*

через Сафо в переводах Вяч. Иванова [Михайлов, Нерлер 1990, I: 484].

Поведение Нимфы имеет в глазах Фамиры вакхически-исступленную окраску, что может быть подтверждено, в частности, ссылкой на мотив «заражения», напоминающий о «первом и непосредственном действии Дионисова прикосновенья: поражение духа безумием, которое рассматривается то как благодатное, то как губительное влияние божества “одержажшего”...» [Иванов 1989а: 319]. Вакхический экстаз — «...воспроизведение безумия, которое насылал Дионис на своих слушников» [А. 1894: LXX]. «Недруг жизни, и движения <...> и всего, что от Диониса» [Иванов 1910: 24] — противопоставленного Аполлону бога «мужеубийственных женских сонмов» [Иванов 1989а: 344] — Фамира сторонится «заражающего» безумия Нимфы подобно тому как Пенфей в «Вакханках» гонит от себя Кадма, призывающего внука признать Вакха:

Фамира	Кадм
<i>Я не терял еще рассудка.</i>	<i>Пока ты цел еще, Пенфей, плющом</i>
<i>Разве</i>	<i>Дай увенчать тебя, восславим Вакха!</i>
<i>Ты заразишь меня своим безумьем</i>	Пенфей
<i>И трепетом печали <...> Иль ты</i>	<i>Прочь руки, дед! Сам бражничать ступай,</i>
<i>В горячем этом бреде закружить</i>	<i>И жалкой глупостью своей меня не пачкай.</i>
<i>Хотела бы и кифарэда, Нимфа?</i> ¹²⁴	(«Вакх.», ст. 341—345)
[СТ: 487, 492]	

¹²³ Ср. у Тютчева: ...*ангельская лира / Грустит, в пыли, по небесах* («Проблеск»).

¹²⁴ Сходно из уст Нимфы: ...*с другим сливаться сердцем, и его / Тревогою безвольно заражать* [СТ: 519].

В издании [Еврипид 1969, II: 441] для ст. 345 предлагается иной вариант, оказавшийся более близким «вакхической драме»: *Меня ж безумьем заражать не думай!* В оригинале здесь μηδ' ἐξομόρξι μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί. Глагол ἐξομόρξι значит 'вытираю, стираю', 'пачкаю', (переносно) 'заражаю' (последнее в [Дворецкий I: 574] выбрано для перевода цитированного стиха). Анненский не воспользовался подобным вариантом в «Вакханках», отразив его, однако, в собственной драме (*заразишь меня своим безумьем*).

Фамира, «беглец от крова, от рода, от пола» [Иванов 1910: 24], любит не Нимфу, а ее *сказки роз и перлов*. Но его все же не оставляет безучастным то, что она назвала его *своим*. Вопрос кифарэда вызывает *мучительный* рассказ, раскрывающий тайну его рождения и сиротского детства. Этот рассказ ассоциируется с диалогом повествующей о своем несчастном материнстве Креусы¹²⁵ и старика (*пестуна* Эрехтея, отца Креусы) в «Ионе» (ст. 932—934, 947—949):

Нимфа	Старик
<i>Я родила тебя. Ты, верно, спросишь, Зачем же ты был брошен.</i>	<i>О сыне-то каком ты говоришь, Что будто родила, и где ж</i>
<i>Мой рассказ</i>	<i>он брошен</i>
<i>Мучителен, но слушай <...></i>	<i>Зверям для погребенья? Объясни <...></i>
<i>Родился сын <...></i>	Креуса
<i>Я мучилась одна — в лесу — и это Последнее, что помню я.</i>	<i>Я родила <...></i>
[СТ: 487, 490]	Старик
	<i>Где ж и при ком? Иль мучилась одна?</i>

Размышляя в статье «Античная трагедия» об эсхилловских Ио и Прометее, А. писал о том, что и «нежная дочь Инаха», не старавшаяся понравиться Зевсу, и ужаснувшийся его титан стали его жертвами [А. 1902: 9]. Эта мысль отразилась в «вакхической драме», где Фамира соотносится с Прометеем. Миф об Ио преломляется в рассказе Нимфы, не пустившей, хотя и помимо своей воли, обратившегося в ящерицу Кронида *на свою грудь*. Овладеть *покорной* Нимфой ему помешала оса, укусы которой заставил Аргиопэ сбросить ящерицу — эпизод, предполагающий вмешательство ревливой Геры. После рождения Фамиры оса снова настигает Нимфу, являясь орудием ненасытной мести громовержца. В рассказе Нимфы проступает «дионисийская» природа ее безумия.¹²⁶ В нем подчеркивается патологическое, «губительное» начало, «одиночество исступления» [Иванов

¹²⁵ Ее сравнение с Тиро у Софокла см. [Зелинский 1921: 522].

¹²⁶ Это безумие — излюбленная тема трагедии. Ср. наименования Диониса οἰστρήεις, οἰστρομανής при οἰστρος 'овод' [Иванов 1989а: 321], οἰστρημα 'ужаление, укол', οἰστροπλήξ 'преследуемый слепнем', 'доведенный до исступления', 'обезумевший' (применительно к Ио, вакханкам). Используя подобные факты в качестве аналогии, В. Н. Топоров развил гипотезу о родстве славянского *dur-* (рус. *дурить, дурь* и т. п., ср. *о-дурь*) с балтийским *dur-* 'колоть', см. его «Прусский язык. Словарь».

1989а: 323], которое, возможно, коррелирует с «аполлинийским» отшельничеством Фамиры.

Вспоминая о превращениях богов, Нимфа вспоминает об испеленной Зевсом матери Диониса,¹²⁷ что отсылает к рассказу Диониса в «Вакханках»:

<i>Ты слышал ли когда о превращеньях Желаньями охваченных богов? Кронид быком и лебедем, дождем Он ластился к невестам — даже Смертью Семелу он любил, испеляя...¹²⁸</i>	<i>Здесь некогда Семела, Кадма дочь Меня на свет безвременно явила, Огнем Зевесовой грозы поражена. («Вакх.», ст. 2—4)</i>
---	--

[СТ: 488]

Описание скитаний травимой осой Нимфы соединяет миф об Ио (особенно у Эсхила в «Прометее Прикованном») и картины лесов и скал, по которым блуждают наказанные Дионисом *бездомные* еврипидовские вакханки (ср. вакхический клич εἶς ὄρος «в горы!» в которых восторг «соборного» приобщения к богу переходит в «радость уничтожения» [Иванов 1989а: 326, 331]). В рассказе Нимфы (и в драме в целом) существенен в этой связи и мотив *лоз фракийских*, а также то, что ее *целителем* стал *старый Силен*. Несколько сопоставлений:

Нимфа	Ио (у Эсхила)
<i>Но вновь оса Забилась в завитки волос, и жало Мне прокололо кожу <...> Иль, чтобы мечь насытить, о Кронид, И двадцать лет тебе скитаний мало?¹²⁹ Да, двадцать лет травимая о сой, Приюта не имея, я металась В безлюдии лесов, по кручам скал По отмелям песчаным и по волнам На челноке с матросом, может быть, Которому беспомощная Нимфа <...> Пары от лоз фракийских услаждала <...> Силен <...> Лечил меня <...> Ос у убив приманкой на косматой Своей руке. [СТ: 489, 491]</i>	<i>«Увы! Увы! <...> Безумие стало опять мучить мою душу, жало колет и жжет меня...» ([А. 1902: 9], перевод А.); ... жало аргосской осы Когда-то по лютой пучине К брегам азиатским Ио Помчало от пастбищ Европы! («ИфТ», ст. 394—397); Дионис Я, бешенством объяв их, из домов Бежать заставил, — потеряв рассудок, Они теперь ушли на Киферон <...> И под шатрами елей, как попало, Бездомные на голых спят скалах. («Вакх.», ст. 33—38)</i>

¹²⁷ Соображения А. об этом мифологическом персонаже см. [КО: 322].

¹²⁸ Ср. в «Ипполите» (ст. 453—454): ...*Как некогда Семелы царь богов / Безумно лежа жаждал...*

¹²⁹ Ио в «Прикованном Прометее» Эсхила (ст. 577—580) безумствует: τί ποτέ μ', ὃ Κρόνιε παῖ, τί ποτέ ταῖσδ' / ἐνέζηυζας εὐρὼν ἀμαρτοῦσαν ἐν / πημοναίσιν (ЛдЛ: «Ὁ fils de

Эсхилевские и еврипидовские ассоциации цитированных строк «Фамиры-кифарэда» необходимо иметь в виду, говоря об «описательной и текстуальной» соотнесенности сцены «Голубой эмали» с ахматовским четверостишием «Вместо посвящения», открывающем цикл «Полночные стихи» [Найман 1989: 139]:

*По волнам блуждаю и прячусь в лесу,
Мерещусь на чистой эмали.*

«Молодое и розовое», улыбающееся лицо Нимфы, которую кормилица сравнивает с цветами *в садах* — отражение прекрасной Креусы в «Ионе» (ст. 236: *Твое лицо, о женщина, прекрасно...*) и «Аполлониде» Леконта де Лиль (1.IV: *Si j'en crois sa beauté que nulle autre n'égale / Cette femme sans doute est de race royale*) — вызывает у Фамиры сомнения в правдивости ее «мучительного» рассказа. Эти сомнения почти дословно повторяют реплику Ореста в «Ифигении в Тавриде» — в «глубоко привлекательной для древних сцене “узнавания”, когда Орест и Ифигения «должны были узнать, а главное — убедить друг друга, что они и точно между собой не чужие» [КО: 428]¹³⁰). Взаимное «узнавание» Ореста и его сестры соответствует аналогичной сцене с участием Иона и Креусы (не говоря о других параллелях), которая, в свою очередь, сопоставлялась со «сценой двойного признания» в «Царе Эдипе» Софокла [Зелинский 1921: 525]:

Фамира [Нимфе]
*Ты мать моя? А отчего ж не дочь?
Ты говоришь о муках, а с твоих
Не сходит губ улыбка.*¹³¹

Ифигения
О милый! Нет милей тебя, о милый! (<...>

Орест
*О, ты со мной! А мертвою считают
Тебя. Ты плачешь, а лицо твоё
Все светится улыбкою.*¹³²

(«ИфТ», ст. 828—833)

Вечная молодость и красота исстрадавшейся Нимфы имплицитно представляют о трагедии «бессмертной матери смертного сына», воплотившейся, например, в «Ресе»: ср. образ музы, матери Реса [А. 1896: 120]. Об этой трагедии говорит Нимфа: *Сколько нас, / Взлелеянных Кронидом, приносили / Героям сыновей, все были славны — / Ахилл, Мемнон и Рес, но между них / Счастливого ты знал ли?* [СТ: 502].

Kronos, pourquoi m'as-tu liée à ces misères?») — *Какой мой грех, Кроноса сын, какой мой грех? / Чтоб меня мучить так, чтобы сердце рвать?* (перевод А. И. Пиотровского, см. [Эсхил 1989: 251]).

¹³⁰ По поводу «Эриний» Леконта де Лиль.

¹³¹ Когда Ион приветствует Пифию, называя ее матерью, «нам чудится, что мы видим, как ее поблекшее лицо расцветает улыбкой» [ТЕ: 544]. «Поблекшее лицо» пророчицы напоминает «Аполлониду» (1.III): *la pâle Prophétesse* [наст. изд.: 391].

¹³² Улыбка как таковая в оригинале не обозначена, что видно по переводу ЛдЛ: «Et moi aussi je te possède, toi que les hommes croient morte! Nos larmes, mêlées à la joie, et nos soupirs, mêlés à notre bonheur, mouillent tes yeux et les miens» [ELL 2: 43].

«Пафос материнства» Нимфы безразличен кифарэду, пытающемуся на лире «воспроизвести устроительную гармонию сфер» [Иванов 1910: 23]. Его пугают ее порывистые ласки (ср. одну из ремарок А. к «Иону» [ТЕ: 516] — Креуса «порывисто ласкает Иона»), совсем не похожие на *тихие* материнские. Отсутствие у Фамиры интереса к страданиям матери напоминает о «ледяной чистоте» еврипидовских Иона, Ипполита или Ахилла [А. 1898: 85—86], но также отнюдь не случайную в данном контексте мысль А. о «возвышенной искренности» Пушкина, которому была чужда «экспансивная, безразличная правдивость ребенка» [КО: 316]. Ср. в «вакхической драме» и «Медее» (ст. 47 и далее):

Фамира	<i>Душа</i>	Кормилица
<i>Моя открыта миру, а не Нимфе, Пускай она страдала.</i>		<i>Но мальчиков я вижу <...> А до муки И дела нет им материнской. Да, Страдания детей не занимают.</i>
[СТ: 492—493]		

Кульминацию «Иона» образует уже упоминавшийся монолог «неокора», обретшего отца, но еще не нашедшего матери и опасющегося открыть в тайне своего рождения нечто нежелательное (*Насилием быть может, я был создан...*, ст. 324). Перед пока враждебной Иону Креусой, в которой после «узнавания» он обретает *родимую*, встают описываемые юношей картины его *холодного*, лишенного *неги* детства — без *отрадного* материнского молока и без ласки [ТЕ: 538]. Ион думает при этом и о матери, которая *не ласкала сына* и потому несчастлива. Монолог Иона откликнулся в «вакхической» драме, прозвучав в ней от лица матери-Нимфы, пытавшейся покаянными словами удержать сына. Ей не удается, однако, *растопить* сердце Фамиры. Ср. соответствующий контекст драмы с примерами его аналогий в «Меланиппе» Анненского и переводах Еврипида:

Фамира	<i>Для чего ж</i>	Гермес
<i>Вам, нимфам, слезы? Это —</i>	<i>не лукавство,</i>	<i>Но слезы растопили</i>
<i>Чтоб сердце взять мое</i>	<i>и растопить?</i>	<i>сердце ей,¹³³</i>
Нимфа	<i>Уж если</i>	<i>И сыну Феб помог остаться в храме.</i>
<i>Я твоего, Фамира, не смогла</i>	<i>Слезами растопить и</i>	<i>(«Ион», ст. 45—50);</i>
<i>мукой сердца <...></i>	[СТ: 487, 493];	<i>Орест</i>
		<i>Ты нежностью мне растопила</i>
		<i>сердце <...>¹³⁴</i>
		<i>(«Ор.», ст. 1047);</i>

¹³³ ЛдЛ: «... mais la pitié l'empêcha d'être cruelle» [ELL 2: 401]. Речь идет о *пророчице*.

¹³⁴ У Еврипида ἔκ τοῦ με τίξεις (ЛдЛ: «Tu me feras pleurer»). Перевод А. напоминает кроме прочего образы латышских дайн: *Vai, Dieviņ, sirdis kūst, / Kas balsiņu klausījās?*

Эол	Поликсена
<i>Боялась ты мне сердце</i>	<i>...я сердцем</i>
<i>размягчить</i>	<i>Растаю от рыданий материнских</i>
<i>Их детскими невинными глазами.</i>	<i>Иль изведу слезами мать.</i>
(«Меланиппа-философ» [СТ: 326])	(«Гек.», ст. 488—490) ¹³⁵

1.2. *Холодное* детство юноши, вскормленного и возвращенного пророчицей Аполлона в Дельфийском храме (храм и окружающая его природа по существу тоже выращивают и воспитывают не знавшего матери ребенка) — такова, как представляется, мифологема, идущая у А. от Еврипида и Леконта де Лиль, преломленная в «вакхической драме» и углубившая образ Фамиры. Та же мифологема отразилась и в статье Анненского «Пушкин и Царское Село»: Пушкин у А., по существу, русский аналог Иона-Аполлониды у Еврипида и Леконта де Лиль.

Суждение «... глаз Пушкина *воспитался* на... контурах Царкосельских садов» [КО: 308] уместно сравнить с признаниями Иона: *Без отца, без матери, кому ж / И послужим мы, когда не храму? Это он нас вырастил...* («Ион», ст. 109—111), в оригинале *ὡς γὰρ ἀμήτωρ ἀπάτωρ τε γεγώς / τοὺς θρέψαντας / Φοῖβου ναοὺς θεράττω* (в переводе ЛдЛ: «... ne connaissant ni mon père, ni ma mère, je révère le Temple de Phoibos, qui m'a nourri» [ELL 2: 402]).

Значимым при этом оказывается не только сам мотив сиротства, но и связанный с ним образ женщины, заменяющей ребенку мать (Пифия в «Ионе», Кормилица в «Фамире»), о чем прямо говорит Ион: *Пророчицу я называл «родимой» (...)* *Привет тебе, хоть не по плоти, мать* («Ион», ст. 321, 1325).

То обстоятельство, что Пушкин называл свою няню «мамой», специально отмечается в статье Анненского: «Судьба хотела, чтобы даже первая муза нашего поэта, его дряхлая голубка и “мама”, как он ее называл, Арина Родионовна, была взята из наших же мест, это была крестьянка из-под Суйды, недалеко от Гатчины» [КО: 321]. Географическая привязка к Царскому Селу образует в данном случае некую параллель приуроченности Пифии как жрицы Аполлона, но и названной матери Иона, к месту, где он был ею вскормлен — к *Фебову храму* в Дельфах. Заслуживает внимания также введение мотива судьбы, напоминающее исключительную роль игры судьбы в трагедии Еврипида.

В «анненской» концепции темы «Пушкин и Царское Село» центральное место принадлежит *садам Лицея*, которые мыслятся как конституируемое признаками гармоничности, изящества, покоя, «величавости» и «мемориальности» пространство,¹³⁶ воспитавшее мировосприятие «необласканного» ребенка («...отчего в стихах его нет совсем трогательного образа материнской ласки..?» [КО: 311]). Они пробуждают в нем «дивный дар», на котором неизгладимо запечатлелись не

¹³⁵ ЛдЛ: «...mon cœur est consumé par les lamentations de ma mère et je la déchire par mes gémissements» ([ELL 1: 20]; у Еврипида и здесь τήκω ‘растопляю’).

¹³⁶ Ср. доминирующие в классическом образе Аполлона черты «сугубого оформления, упорядочения, организации, осмысления, освящения, просветления, очищения» [Лосев 1957: 334].

только их «спокойно и изящно величавые контуры», но и возникший *под сенью дружных муз* союз с лицейскими друзьями. Осмысленное Анненским свойство Пушкина усматривать в дружбе «таинственную силу», «нечто почти мистическое», вместе с тем напоминает воплощенную в стихе еврипидовской «Елены» мысль: *Мой бог!.. Ведь бог — знание друзей!* (ст. 560).

К отразившемуся в еврипидовской «Алькесте» мифу о дружбе Аполлона и Адмета отсылают строфы Фамиры, призывающего перед встречей с Евтерпой Аполлона: *Долго хранил ты Адмету стада, / Адмету стада, / О бред! / Ты ль друззей, кифарэд, / Покидаешь когда? / О бред!*¹³⁷ Творческий аспект темы «стад Адмета» весьма отчетливо воплощается в «Первом музыкальном антракте» трагедии «Меланиппа-философ», где прославление искусства Феба сопровождается обращенную к нему мольбу о спасении детей Меланиппы. Ср. с этим произносимый хором текст из «Третьего музыкального антракта» перевода «Алькесты» (ст. 570—575, 583—584):

<i>О Феб-Аполлон!</i>	<i>Лиры нежно звучащей царь <...></i>
<i>Дивною музыкой, боже,</i>	<i>Здесь он, овцехранитель,</i>
<i>Множил стада ты Адмету,</i>	<i>Пастырь меж скалоизломов,</i>
<i>К сладкой твоей свирели</i>	<i>Тешил тебя свирелью</i>
<i>Робкие лани сбегались <...></i>	<i>Стадо на луг сзывая <...></i>
<i>Со струн твоих вещей, дельфиец,</i>	<i>Чащу елей зеленых</i>
<i>Мелодии нежные льются.</i>	<i>Пестрая лань покидала.</i>

[СТ: 302—303]

Измученная Креуса бунтует против бога («Ион», ст. 901—906): *Был ребенок покинут, увя!.. / Где теперь он? Кровавые клювы / Растащили его на пиру... / Это сын твой. А ты, бездушный, / На кифаре слагаешь так нежно / Нам в услуду пэаны...*

Значимость для А. мифопоэтических представлений о саде как преимущественном локусе поэта и/или его мечты наглядно прослеживается в «Первом музыкальном антракте» «Царя Иксиона». Развертываемая здесь картина «садов» отсылает к «Ипполиту» и «Гераклу», точнее — к описаниям локализуемых на крайнем западе садов Гесперид, хранительниц яблок вечной молодости:

<i>... меж листьев пушистых,</i>	<i>О, если б укрыться могла я</i>
<i>В свежей гуще садов,</i>	<i>Туда, в эти темные выси <...></i>
<i>Много зреет душистых,</i>	<i>Туда, где в садах налились¹³⁸ —</i>
<i>Небывалых плодов <...></i>	<i>Мечты или песни поэтов —</i>
[СТ: 369]	<i>Плоды Гесперид золотые <...></i>
	(«Ипп.», ст. 732—744)

¹³⁷ Ср. «Все мне видится Павловск холмистый...» Ахматовой [наст. изд.: 352—359].

¹³⁸ Корреляции *выси — сад* (Гесперид) в одном из стихотворений Анненского соответствует загадочное соседство манящих *высей* с картиной безжизненного сада: *Для чего эти лунные выси, / Если сад мой и темен и нем?* («Для чего, когда сны изменили...»).

*На западной грани земельной есть сад, где поют Геспериды.
Там в зелени древа, склонившего тяжкие ветви,
Плоды золотые
Сверкают и прячутся в листьях (...)
(«Гер.», ст. 396 и далее).*

В описании садов Гесперид существенна приуроченность к ним «животворного» источника амброзии — пищи богов, поддерживающей их бессмертие и вечную юность. В «Царе Иксионе» амброзия, которой Геба поит «Кронидовых гостей», мыслится как *меды*, собранные в садах пчелами (*Золотистые пчелы / Собирают меды* [СТ: 369]; *золотистые* может относиться и к *медам* и к пчелам; ср. *золотых пчел* в «Фамире» [наст. изд.: 136]). Этот мед является не только напитком бессмертия, способным усыпить в смертном *Муки, сомненья, страхи* [СТ: 370] но и, эвентуально, источником поэтического дара (ср. образ «меда поэзии»). Иксион вкушает амброзию как прежде него Тантал. Сад Гесперид считался местом, где Кронид впервые соединился с Герой; мотив их «брака» играет в «Царе Иксионе» весьма заметную роль. Сопоставляются отрывки из «Царя Иксиона» и перевода «Ипполита» (ст. 749—753):

*Там, гурьбою веселой
Облетая сады,
Золотистые пчелы
Собирают меды,¹³⁹
Чище раннего неба —
И заката желтей
И Кронидовых Геба
Ими поит гостей.
[СТ: 369]*

*Туда, где у ложа Кронида
Своею нетленной струею
Один на всю землю источник,
Златясь и шумя, животворный,
Для радости смертных¹⁴⁰ пробился...*
ЛдЛ: «... là où des sources ambrosiennes
coulent dans la demeure de Zeus, et où la
terre divine verse les délices aux Dieux».
[ELL 1: 329]

Показательно, что Пушкин, а также Гете, Гейне, парнасцы, т. е. поэты, повторяющие древний тип поэта — «похитителя огня, платоновского посредника между богами и людьми», ассоциируются для А. с прохладными садами Академа» ([КО: 239]; в другом месте «божественный Гете» ставится в один ряд с «детьми счастливых Афин» [КО: 206]). Упоминание этих садов имплицитно представляет представление об окрестностях Афин, точнее, о священной роще к северо-западу от города, где находилась платоновская *Ἀκαδημία*.¹⁴¹ Здесь уместно вспомнить о мечте А. основать в Царском Селе поэтическую Академию по образцу греческих перипа-

¹³⁹ В другом тексте А.: *Знаю: сад там, сирени там / Солнцем залиты (...)* *Пчелы в улей там носят мед, / Пьяны гроздами...* («Лишь тому, чей покой таим...»). Ср. универсальный образ меда поэзии.

¹⁴⁰ Но у Еврипида θεοῖς (ст. 751), т. е. «богам, для богов» = «aux Dieux» у ЛдЛ.

¹⁴¹ Прообраз всех последующих Академий. Рус. *Академия* < польск. *Akademia* < лат. *Acadētia* < греч.

тетиков. Античный прообраз Царскосельского Лицея, где учился Пушкин, — Ликей (Λύκειον) — располагался близ храма Аполлона Ликейского, за восточной окраиной Афин, где учил Аристотель. Анненский «представлял себе, что он будет бродить со своими учениками по аллеям Царскосельского парка (...) и передавать им свои поэтические мечты и теории...» [ЛТ: 82].

Согласно использованному Еврипидом мифу о родоначальнике афинян, Аполлон овладел матерью Иона на склоне афинского Акрополя. Оставленный Креусой ребенок был затем перенесен в Дельфы и подкинут к храму (ср. о Фамириде: *Подкинут он...* [СТ: 478]). Дельфийская тема прослеживается и в мифе о Фамириде, герое не дошедшей до нас трагедии Софокла и главном «прототипе» героя Анненского. Фамирин, потомок сына Аполлона, поэта и музыканта Филаммон (у А. это просто царь, с которым Фамира *разошелся* [СТ: 480]), считавшийся, наряду с Орфеем, одним из отцов эпической поэзии, одерживал победы на Пифийских играх в Дельфах; так же обстоит дело, по-видимому, и с «анненским» Фамирой, чьи струны были прославлены «по всей Элладе» [СТ: 491]. Можно отметить использование в «вакхической драме», как и в «Ионе», наименования Аполлона *дельфийский бог*, а также и самого топонима Дельфы — наряду с Афинами и Аргосом.

Концептуальная основа статьи «Пушкин и Царское Село» не осталась без влияния прославляемых Ионом *садов нетленных* у подножия Парнаса. В связи с ними упоминается один из важнейших локусов Муз (Касталид) — ключ Касталия на Парнасе, вода которого в древности считалась источником божественного поэтического дара: *серебро кружений касталийских; источник земной (...) Касталийскою пеной вечанный*. Сюда примыкают *росы (Там, где ключом пробившись, / Светлым и вечным, поят / Росы...*, см. «Ион», ст. 117—120, 148—149). Все это правомерно сопоставить со строкой насыщенного пушкинскими реминисценциями, концептуально и текстуально близкого к статье о Пушкине «царскосельского» стихотворения Анненского «Л. И. Микулич»: *Там воды зыблются светло* [наст. изд.: 353—354].¹⁴² В «Ионе» есть аналог и для констатируемого Анненским «гармонического чередования (...) воды, зелени и мрамора» [КО: 308], а именно следующие за картинами садов и ключа описания изваяний *у сына Латонина* (ст. 188—190).

И в статье о Пушкине, и в стихотворении «Л. И. Микулич» мотив *вод* отразился наряду с другими важными пушкинско-царскосельскими мотивами [Тименчик 1974б], к которым относится, в частности, «лебединый»: «...разве вы не чувствуете уже правдивого пушкинского колорита на (...) великолепном озере с *лебедями* и (...) зарослях садов...» [КО: 307]; *Там стала лебедем Фелица / И бронзой Пушкин молодой* («Л. И. Микулич»). Лебедь, образ царскосельского духа-покровителя — сквозной мотив стихов на царскосельскую тему. К этой традиции относится гумилевское («Памяти Иннокентия Федоровича Анненского»)

¹⁴² Ср. пушкинское: *Любил я светлых вод и листьев шум* (цитируется в [КО: 313]).

*Был Иннокентий Анненский последним
Из царскосельских лебедей*

и некоторые стихи Ахматовой, в частности посвященное Гумилеву

*Только, ставши лебедем надменным,
Изменился серый лебеденок
[СП: 74],*

а также

*О, кто бы мне тогда сказал,
Что я наследую все это:
Фелицу, лебедя, мосты <...>
[СП: 302]*

и

*...о, туда, туда,
По древней подкапризовой дороге,
Где лебеди и мертвая вода.¹⁴³*

Одна из строф стихотворного обращения Д. Якубовича к Ахматовой завершается стихами (цит. по [Тименчик 1982б: 115])

*И царскосельских лебедей
Стихом, как флейта, звонким кличет.*

В «анненской» концепции творчества Пушкина лебедь мог быть и отражением этой птицы в «Ионе» (ст. 162—169):

*Вот еще — норовит к алтарю...
Это — лебедь! Пурпурные ноги
Уноси, белокрылый, отсюда!
А не то даже Фебовой лире тебя
Не спасти: заглушит ее звон тетивы.
На дельйских озерах спасайся, а здесь
Как бы кровью, гляди, не окрасить свои
Сладкозвучные песни...¹⁴⁴*

и в «Ифигении в Тавриде» (при упоминании святынь Артемиды на острове Делос, ст. 1103—1104):

¹⁴³ Об истории лебединых мотивов у Ахматовой см. [Crone 1993].

¹⁴⁴ ЛдЛ: «Éloigne-toi sur tes ailes! gagne le marais Déliade. Tu ensanglanteras tes chants harmonieux...» [ELL 2: 403]. У Еврипида — *πάραγε πτέρυγας / λίμνας ἐπίβα τᾶς Δηλιάδος / αἰμάξεις, εἰ μὴ πείσῃ, τὰς καλλιφθόγγους ᾠδάς*. Ср. в «Аполлониде»: *Fuis, ó cygne mélodieux, / Dont l'aurore empourpre les ailes!* [DP: 91].

*Где на озере круглом Дела
Славит муз своим пеньем лебедь...*

Следует иметь в виду и целый ряд других античных сближений Аполлона и лебедя и в их числе «лебединые» мотивы мифа об Аполлоне и гипербореях, который заслуживает в связи с историко-литературной традицией Царского Села и Павловска особого внимания.¹⁴⁵

В этом контексте обращает на себя внимание сравнение с лебедем Фамиры:

*Как лебедь, прям он в радости и в гневе,
И тонок абрис губ: он — кифарэд*
[СТ: 496],

повторяющее и развивающее черты покинутого матерью ребенка:

*Он рос один — печален, прям и тонок,¹⁴⁶
И звал меня, а я была в бреду*
[СТ: 497],

но и напоминающее о том, что

В детстве тоньше жизни нить <...>
[СТ: 157]¹⁴⁷

«Ледяная тюрьма» в «Трилистнике ледяном» (если не весь трилистник) содержит подтекст [Borke 1977], связанный с сонетом «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...» Малларме («Лебедь» в переводе М. Волошина¹⁴⁸), хотя в упомянутом тексте А. лебедь как таковой не упоминается. Высказаны соображения [Stone 1993: 103—109], согласно которым эта русско-французская связь нашла продолжение у Ахматовой: «И вот одна осталась я...» (темы *лебедей*, растаявшего льда, вод, крыл и темницы). Допускается также [Ketchian 1986: 88], что в строфе

*Настигнут смертною стрелой,
Один из вас упал,*

¹⁴⁵ Ср. локализацию гипербореев на севере, за «Бореем», периодическое возвращение бога из их страны в Дельфы, блаженную полноту гиперборейской жизни, просветленной Аполлоновым воздействием [Лосев 1957: 407—408].

¹⁴⁶ Совпадение с ахматовским *Он бледен, тонок, прям* («Молюсь оконному лучу...») случайно, но могло быть задним числом замечено «ученицей» Анненского.

¹⁴⁷ Не исключено отражение мифологического образа мойр, прядущих и обрезающих нить жизни. См. отражение этой темы в «Бессонницах» А. (в связи с болезнью сердца) [Кривулин 1996: 109].

¹⁴⁸ Ср. первую строфу: *Могучий, девственный, в красе извивных линий, / Безумием крыла ужель не разорвет / Он озеро мечты, где скрыл узорный иней / Полетов скованных прозрачно-синий лед?* Сравнивая А. с лебедем в сонете Малларме, Н. Пунин писал в «Аполлоне» (1914 г.) о том, что А. нес «обиду своего невоплощенного полета». У Малларме лебедь, застывший во льду озера — символ поэта [Зенкин 1995: 14].

*И черным вороном другой,
Меня целуя, стал*

первое двустишие относится к А., а второе — к Гумилеву.

Характерная для А. антитеза *Я*, противопоставляющего себя миру, и *Я*, желающего «разлиться» в мире, а не противостоять ему, отчетливо видна в «Nox vitae»:

*Но... в блекло-призрачной луне
Воздушно-черный стан растений
И вы, на мрачной белизне
Ветвей тоскующие тени!*¹⁴⁹

Эти *тени*, которые заставляют вспомнить внушающих сомнение и страх *теней* в «Лаодамии»,¹⁵⁰ связаны, скорее всего, с впечатлениями от царскосельских садов и переключаются с размышлениями А. о генезисе важных содержательных пластов поэзии Пушкина: «...не из *этих ли садов* (...) идут те *величавые*¹⁵¹ образы, которые так бесконечно разнообразны на страницах его поэзии (...) А эти *грандиозные тоскующие тени* Наполеона, Шенье, Байрона, Овидия?»; «...как не похожи одна на другую эти *потревоженные тени*: (...) Овидия (...) Шенье (...) и Байрона, *тоскующего* и *гордого гения бури*» («Пушкин и Царское Село»¹⁵²). *Тени* в «Nox vitae» напоминают о «холодном цинизме демонической природы» [КО: 316] и оказываются *глубоко чуждыми* одинокому, мятущемуся сердцу поэта,¹⁵³

¹⁴⁹ Ср. ахматовское *Небо бело страшной белизною* («Белая ночь»). О контрасте белого и черного в связи с цитированными строками см. [Цивьян 1967: 204].

¹⁵⁰ *О, тени, я звала вас... а теперь / Мне страшно вас увидеть...* (ср. [Setckarev 1958: 14]). С этими стихами сравнивают ахматовские из шестой «Северной элегии»: *И медленно от нас уходят тени, / Которых мы уже не призываем, / Возврат которых был бы страшен нам* [Венцлова 1996: 66]; в [Тименчик 2005: 359] рассматривается также тютчевская филиация темы. Возможно, стоит учесть и «Фауста»: *Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten...*

¹⁵¹ Выделено Анненским.

¹⁵² Здесь же в стихах Пушкина *В тени густой угрюмых сосен / Воздвигся памятник простой* усматривается «первый намек» для тех «грандиозных образов», которые позже Пушкин облек: один — чертами Кутузова, другой — Барклая де Толли» [КО: 309]. В своей характеристике Байрона-поэта А. отмечает «сопутствующие ему всегда угрызения совести, среди мрачной перспективы ожидающей вечности» [УКР I: 83].

¹⁵³ Помимо пушкинских, в «Nox vitae» (= «Ночь жизни») отчетливы тютчевские интонации. Особенно показательны *Как ночь напоминает смерть / Всем, даже выцветшим покровом* — ср. у Тютчева: *Если смерть есть ночь, если жизнь есть день, — / Ах, умаял он, пестрый день, меня!..* («Мотив Гейне»; вольный перевод из Гейне: *Der Tod, das ist die kühle Nacht, / Das Leben ist der schwüle Tag*); *Но меркнет день — настала ночь; / Пришла — и с мира рокового / Ткань благодатную покрова, / Сорвав, отбрасывает прочь...* («День и ночь»). Об отношении дневного и ночного миров у А. в связи Тютчевым см. [Черн. 1973б: 8—9].

которому в *шуме вершин* деревьев слышится *упрек давнего помина* — некий укор-воспоминание.¹⁵⁴

Для последней строфы «Nox vitae» усматривается реминисценция у Ахматовой ([Тименчик 2005: 359—360], с литературой):

<i>Неужто ж точно, боже мой,</i>	<i>И нас никто не знает — мы чужие.</i>
<i>Я здесь любил, я здесь был молод,</i>	<i>Мы не туда попали... Боже мой!</i>
<i>И дальше некуда?... Домой</i>	<i>(Четвертая «Северная элегия»)</i>
<i>Пришел я в этот лунный холод?</i>	

Лунный холод в финале «Nox vitae», как представляется, напоминает размышления А. о пушкинских «Воспоминаниях в Царском Селе», точнее — о «картине *лунной ночи*, озаряющей *лили* на полях» [КО: 307], у Пушкина

*И тихая луна, как лебедь величавый,
Плывет в серебристых облаках.*

Согласно А., «величавая красота» этих стихов «теперь кажется *условной и холодной*», она была «данью гениального юноши своему веку...» [КО: 307]. Имеются возможные их отголоски в лирике и драматургии А.:

<i>И чтоб одна тобою любовалась</i>	<i>Ты красотой холодною, жена,</i>
<i>В немую ночь холодная луна...</i>	<i>Мечтала им равняться. Разве хочешь</i>
<i>(«Мелодия для арфы»)¹⁵⁵</i>	<i>Быть холоднею лилеи и луны?</i>
	<i>(«Царь Иксион» [СТ: 382])</i>

В представлении А. о том, что лицейские годы пробудили поэтический дар Пушкина и наделили его творчество чертами «строгой красоты», допустимо видеть осуществление некоего педагогического идеала. Аналоги его можно найти в ряде текстов А., в частности в стихотворении «Дети», где, вслед за героем Достоевского (см. [наст. изд.: 362]), проведена мысль о том, что детству необходимы ласка, солнце, любовь и свобода. В статье «Пушкин и Царское Село» наряду с картинами парка упоминаются описание лицейского распорядка дня, «лучи царской ласки»¹⁵⁶ и др. Указывается, что «Пушкин был нравственно воспитан “са-

¹⁵⁴ Попытка вспомнить нечто позабытое — смысловой стержень «Тоски припоминания» А., перекликающегося с его «Andante» («...воздушные пятна (...) *тревожат сердце* *каким-то смутным не то упреком, не то воспоминанием...*» [СТ: 214]) и «Белым экстазом» («...Тургенев (...) почувствовал *смутную тревогу* (...) из забвения выплыли к нему два (...) давних *пятна* (...) милые, зовущие, упрекающие...» [КО: 142]). О платоновском аспекте темы (в «Федре»: припоминание на земле небесных образов и под.) см. [Топоров 1977а: 34].

¹⁵⁵ Ср. у Лермонтова «Еврейскую мелодию» («Из Байрона») — по существу, «мелодию» для арфы.

¹⁵⁶ Кормилица говорит о Меланиппе *Распустится в лучах отцовской ласки* [СТ: 301], прибегая к «растительному уподоблению».

дами Лицея” и свойственным им ощущением свободы вольной природы» [Лихачев 1982: 327]. С учетом этого весьма значимо у А. «достоевское» сравнение ребенка с растением, особенно с цветком,¹⁵⁷ откликнувшееся, быть может, в «Одуванчиках». Здесь важен также образ игрушечного «садика» из «зажегшихся» цветов-звездинок, соотносимый с золотящимся под лучами находящегося «на западе» солнца *садом*. Нечто подобное отыскивается у Ахматовой:

*Полевые цветы на воле (...)
Пусть их больше, чем звезд зажженных
В сентябрьских небесах, —
Для детей, для бродяг, для влюбленных
Вырастают цветы на полях.*
[СП: 180]

Статья А. о педагогическом значении поэзии Майкова трактует ее как выигранный в воспитательном отношении источник «прилива поэтических впечатлений», необходимых «нашим детям», «как *растению* необходимы влага и *солнце*» [КО: 296].¹⁵⁸ Согласно Анненскому, «солнечный колорит поэзии Майкова делал его ближе к скромному культу его греческого тезки — Аполлона, чем к лунно-мистическим культам Киприды и Диониса...» [КО: 297]. Существенны подчеркиваемые в майковской поэзии «игра солнца», красочность, «артистизм», теснейшая связь с античностью, «гармоничность» самого душевного строя поэта, чья муза была *вскормлена* «древним классическим миром» [КО: 283]. Образ Фамиры, живущего *для черно-звездных высей*, искателя красоты и *друга камней, артиста*, явно вобрал некоторые черты «созерцательно-рассудочной природы» Майкова, называвшего себя «поэтом-пустынником» и «отшельником»: *...Лишь Красоту любя, / Искал лишь Вечное в явлении преходящем / Отшельник...* (цитируется в [КО: 279]).

Интересно усматриваемое у Майкова отсутствие склонности к самопризнаниям [Там же]; аналогичную черту А. подчеркивал у Пушкина с его «строгим, почти религиозным отношением к творчеству»; А. находил у Пушкина также «болезненное целомудрие чувства (...) боязнь выставить перед толпой свой личный душевный мир» [КО: 317].¹⁵⁹ Анненский воплотил подобные черты и в Фамире,

¹⁵⁷ «...ребенок что цветок, что листок (...) ему надо свету, воздуху, воли (...) и вот, вместо этого душный подвал (...) *тараканы и блохи* (...) а на дворе — пыль, кирпич и известка» («Дневник писателя» 1873). Во второй из трех «Песен с декорацией» А. («Без конца и без начала. Колыбельная») мать и младенец даются на фоне интерьера с чадом и тараканами (этот интерьер может идти и от размышлений о «Власти тьмы»: «холодная изба с чадающей *керосинкой* и *тараканами*» [КО: 65]). Сравнение той же «Песни с декорацией» с «Тихой колыбельной» Сологуба см. [Кушнер 1996: 134—135].

¹⁵⁸ Ср.: *Солнца, люди, нашим детям!* («Дети»).

¹⁵⁹ Ср. у Ахматовой: «Вот почему самопризнания в его произведениях так незаметны...» [наст. изд.: 27].

придав ему «горделивую обособленность внутреннего мира, тщательно оберегаемого от посторонних посягательств» [Хрусталева 1987: 69].

Следует отметить параллелизм между наблюдениями А. над эволюцией «греческого мелоса» в «Аполлониде» [ТЕ: 522 и др.] и его мыслями о том, что на Пушкина «природа действовала (...) не деталями, а общим впечатлением (...) музыкальной рождаемых настроений» [КО: 312]. Суждения же А. о том, что именно в Царском Селе у Пушкина впервые «развилась склонность к поэтической форме воспоминаний», а сами воспоминания «были сознанием чувства невозвратности» [КО: 309, 316], напоминают суждения, согласно которым «музыка чувства» у леконтовского Аполлониды «рождается не самым воспоминанием, а картиной, возникающей в воображении» [ТЕ: 552]. Таким образом, появляется, согласно А., картина: *Dans les langes de lin, où dit-on, je dormais* («Аполлониде» 1.IV). Благодаря *детским пеленкам*¹⁶⁰ и одеялу, сотканному матерью, а также амулетам, оставленным в корзине, где лежал ребенок, происходит взаимное узнавание матери и сына.

В концептуальной основе статьи «Пушкин и Царское Село» угадываются и другие размышления А. о преображении античности у Леконта де Лиль. Подобно тому как северная Артемида в «Ériphanie» («Явление божества» в переводе А.) не только «мимолетная радость» Норвегии, но и ее «любимая греза» [КО: 408], Пушкин у Анненского, как представляется, есть «любимая греза» Царскосельских садов, а не только их дитя.

«Анненскую» концепцию Пушкина, т. е., по существу, миф о рождении Пушкина-поэта в Царскосельских садах и Лицее, развивающий мифы об Ионе-Аполлониде у Еврипида и Леконта де Лиль, целесообразно соотнести с мыслями А. о значении Гоголя для русской литературы. В статье «Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье» Анненский видит в Пушкине и Гоголе «нашего двуликого Януса», «два зеркала двери, отделившей нас старины» [КО: 228]. Янус иногда мыслился как первобытный хаос, из которого возник упорядоченный космос [Е. М. Штаерман МНМ II: 683—684].

Роль Гоголя в истории русской литературы он передает той же формулой «подъять & муки», какой в «анаксагоровском» монологе Меланиппы описывается преобразование космическим Духом-Разумом первоначального Хаоса, а в переводах трагедий Еврипида и собственных трагедиях А. — страдания и подвиги героев: «Что было бы с нашей литературой, если бы он *один за всех нас* не подъял когда-то этого *бремени* и этой *муки* и не окунул в *бездонную телесность* нашего столь еще робкого, то рассудительного, то жеманного, пусть даже осиянно-воздушного пушкинского слова» ([КО: 228]; выделено Анненским).

¹⁶⁰ В «Ионе» *σπάρρανα* ‘пеленки’ (ст. 918, 1351, 1597 и др.). Ср. рус. *пелена* — *пеленать* и греч. *σπάρρανον* — *σπαρράνω* ‘пеленаю’. Креуса вспоминает, как оставила сына: *...завив в мой пелос* («Ион», ст. 955 — у Еврипида *σπαρράνώσαντες πέπλους*). В «Аполлониде» (3.V) Креуса говорит о вытканых ею *тонких пеленках* (см. [ТЕ: 551]): *Vous que j'avais filés de mes mains, ô doux langes*.

Как следует из второй части этого суждения и из других суждений Анненского, Гоголь стал, по существу, восприимчиком «нашего», т. е. русского слова, прежде всего пушкинского, в котором подчеркивается его воздушно-солнечная природа. Слово Пушкина — «осиянно-воздушное», его совершенство — «лучезарно-далекое», а сам он — солнце, «обещанное» всему, что было до него [КО: 228]. У этого образа, как представляется, есть параллель в «Царе Иксионе». Иксион узнает, что обманут, и узнанию им правды предшествует появление зари («восток розовеет»), а также обращенный к богине обмана монолог героя, указывающего на восходящее солнце:

*Я таинства перед тобой и этим
Меж розовых пеленок там в эфире
Новорожденным солнцем не дерзну
Разоблачать, ты знаешь... [СТ: 402]*

Иксион обладал не Герой, а ее эфирным призраком, что соответствует не только античному мифу, но и «символам красоты» у Пушкина в их «анненском» понимании. «Красота была для Пушкина что-то самодовлеющее и лучезарно-равнодушное к людям» и над ней он мог одержать лишь «призрачную победу» [КО: 131]. *Новорожденное солнце* в трагедии Анненского предстает как «символ красоты» у Пушкина и одновременно как образ его поэзии, слова. Этот образ в сочетании с обманом Иксиона — предвестие, «первый абрис» его попыток, которые ему предстоит принять близ ложа Солнца. Согласно мифу, упоминаемому Анненским в предисловии к «Царю Иксиону», от брака облачного подобия Геры с Иксионом произошли кентавры, которые у А. мыслятся как наставники его героев — Меланиппы (ее философские речи, возможно, *От Хирона...* или от его дочери Гиппы, матери Меланиппы [СТ: 326]) и Фамиры (ср.: *Ты ж кентавра / Наслушался, должно быть, эфемер* [СТ: 505]).

Герой «вакхической драмы», услышав обещание Нимфы найти ему доступ к музам, восклицает:

*Я уж люблю
Тебя за это слово — в нем дрожит
Мелодия, моля освобожденья,
Из плен ее я разовью <...>
[СТ: 494].*

Мелодия томится в «тонкой вещественной оболочке» слова = поэзии [КО: 217], что сходно с положением *новорожденного солнца меж розовых пеленок* (ср. в «Царе Иксионе» также: *...розовой тканью <...> Трон Эос увит и обмотан* [СТ: 385]). Это те же *doux langues*, с любовью вытканые еще в девичестве леконтовской Креусой для будущего ребенка. Страдательное причастие *развеяно* в стихе *А сколько было там развеяно души* («После концерта») образовано от *развеять* 'разнести, умчать', но на уровне вторичных связей соотносено и с *развить(ся)* герср. с образом *развиваемой* из плен мелодии, см. [наст. изд.: 188—189].

В *пеленках* солнца можно усмотреть пример реализации того «эллинизма» русского языка, о котором писал Мандельштам в статье «О природе слова», имея в виду не внешнее сближение с эллинским миром, но «очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом».

Гоголь «окунул» русское, пушкинское слово в «бездонную телесность», и это действие напоминает погружение младенца в купель при крещении (сопровождающееся наречением имени¹⁶¹). Адъектив «бездонная» заставляет вспомнить, что А. при анализе повести «Нос» сравнил героев Гоголя с аквариумными обитателями морского дна, а в «Мертвых душах» видел изображение «Атлантиды» [КО: 223—224]. Но «телесность», хоть и «бездонная», подразумевает все же некое вещество, материю, что согласуется с тем смыслом, который вкладывался Анненским в понятие гоголевской «телесности». Это эффект удивительной способности писателя к изображению всего осязуемого — создание, особенно в «Мертвых душах», мира, населенного людьми-типами «в ранге вещи», среди которых есть «люди-брови», «люди-запахи» и др. [КО: 227—228, 445]. Величие Гоголя Анненский видел в его идеализме, но и в свойственной его произведениям «полноте иллюзии жизни, т. е. совершенстве вещественной оболочки», «тонкой вещественной оболочки» языка, слова этого писателя [КО: 217—218]. Погружение слова в «телесность» напоминает не только обряд крещения, но и закутывание младенца в пеленки, ср. *розовые пеленки* в приведенной цитате из «Царя Иксиона».

Гоголь смотрит на будущее русской литературы «со страхом и мукой» за него [КО: 229], чему в системе ценностей Анненского на глубинном уровне соответствует материнское «томлень» по детям (ср. образ матери в «Тарасе Бульбе»), субъектом которого может быть и мать не по плоти («Ион») — няня / кормилица.

Безымянное сиротство и «холодное детство» вскормленного Пифией Иона (имя, данное ему Ксуфом) оборачивается его славой, превращением в царя Афин и в родоначальника племени ионян. Ион-Аполлонид у Леконта де Лиль — предок будущих царей, *Aïeul des Rois futurs*. Слава суждена и именам *Эол* и *Бэот*, которые наречены детям-близнецам Меланиппы. Ослепленная героиня упоминает волчицу, выкармливающую детенышей [СТ: 340], что может быть аллюзией на легенду о Ромуле и Реме. «Двуликий Янус» русской литературы, Пушкин (в чьих стихах «нет совсем трогательного образа материнской ласки») и Гоголь (одинокое стоящий перед русской литературой «со страхом и мукой» за ее будущее), вызывает появление некоего многолюдства («Сколько их» [КО: 229]), множества «людей», расходящихся «в разные стороны» и несущих в себе заветные мысли-загадки Гоголя. Среди них — Достоевский, Гончаров, Писемский, Чехов.

Семантические категории детства / материнства, сиротства, как они используются в творчестве Анненского, напрашиваются на рассмотрение в терминах архетипов. Соблазнительно, например, увидеть в «двуликом Янусе» русской лите-

¹⁶¹ «Воздушное» и т. п. пушкинское слово, возможно, следует понимать как безымянное (новорожденный младенец до крещения).

ратуры параллель к обско-угорской мифологеме о превращении бога-сироты в «мир созерцающего человека»: мансийское имя *Мир-суснэ-хум*, согласно В. Н. Топорову, может быть иранского происхождения, ср. образ Митры, «озирающего всю землю»¹⁶² [Топоров 1981б: 147]. С этим согласовывалось бы выделение в Гоголе-художнике такой черты, как «хищная (...) зоркость наблюдателя» [КО: 218].

Можно указать также на архетипический характер образа новорожденного солнца в «Царе Иксионе». Из параллелей к нему ср. записанное В. Г. Богоразом чукотское выражение *makark'eltelatyrk'n* 'катится по краю горизонта (о солнце)', букв. 'волочит маку (клапан, подшиваемый к детской одежде и содержащий подкладку из оленьей шерсти и мха, заменяющего пеленку)'. Иначе говоря, идущее над горизонтом солнце сравнивается с маленьким ребенком. Интересно, что в чукотских мифах творения мака (*mak'nj*) «висит сверху», когда еще нет солнца и луны.

Еврипидовская версия мифа об Ионе во многом основана на заполнении мифологической канвы «бытовым материалом» (В. Н. Ярхо) герм. переводе мифа в бытовую сферу, чему на лексическом уровне соответствовало использование будничного или обыденного слова. В кульминационном эпизоде трагедии, в *scène de reconnaissance*, Пифия выносит корзинку, в которой она нашла новорожденного Иона, оставленного Креусой. Узнавание друг друга матерью и сыном, как уже сказано выше, происходит благодаря оставленным ею в корзине амулетам и детским пеленкам, одеялу с изображением Горгоны, еще в девичестве (ср. образ Лаодамии) сотканному Креусой. Воображение Аполлониды создает у Леконта де Лиль упомянутую «музыкальную» картину: *Dans des langes de lin, où dit-on, je dormais*. Превратная судьба и в прямом и в переносном смысле оказывается в корзинке, где был оставлен младенец, находясь как бы в складках его пеленок.

1.3. Пытаясь подкупить «безлюбного» Фамиру, Нимфа «доставила ему возможность» услышать пение Музы, «но тут же заревновала его к Музе и умолила Зевса-отца оставить сыну жизнь, но лишить его победы» [Иванов 1910: 23]. В мифе о Фамириде, вызвавшем на состязание муз, он в случае победы «потребовал права стать возлюбленным каждой из них» [М. Н. Ботвинник МНМ 2: 556]. В драме Анненского Фамира, не различая музыки и любви [Setchkarev 1963: 200], говорит о своей женитьбе на Евтерпе: *...я на ней / Женюсь, старик, и мы родим Орфея* [СТ: 508]. В сцене «Сухой грозы» Евтерпа рисуется Нимфе в образе *розы, стебель* которой целует Фамира (см. выше). Возбуждаемое дионисийской стихией (*...тирсы, / И запахи небрид, и мускус...*) проклятое безумье толкает ее молиться Зевсу в момент, когда он предстает в сверкании молний, напоминающих об испепелении Семелы,¹⁶³ что ассоциируется с «Вакханками» и с монологом Креусы в «Ионе», когда она решается больше не скрывать, чьей жертвой она была:

¹⁶² Скорее все же *Мир* в *Мир-суснэ-хум* из русского *мир* (это мнение разделял проф. Хелимский), но это не отменяет ни древности мифологического образа, ни его основной черты.

¹⁶³ Следует иметь в виду и образы *молнии Зевса* и *мрачной ночи* в «Гекубе», когда героиня чувствует приближение ударов судьбы («Гек.», ст. 68—89). См. [наст. изд.: 408].

<p>Нимфа <i>О царь мой, я, Кронид, От молнии твоей терплю, но пламя Без радости уж гаснет — только слез Соленый ключ в пустынном сердце выжгло.</i>¹⁶⁴ Ср. в «Лаодамии»: ... и от смеху ядовитей Текли из глаз и жгли мне кожу слезы. [СТ: 439]</p>	<p>Дионис <i>Факел зажги ты у молнии Зевсовой! Ты поджигай дворец, ты поджигай чертог!</i> Корифей <i>Видишь, видишь ты пламя... Вот на гробе Семелы: Молния Зевса Пала стрелою там, Пламя зажгла</i> («Вакх.», ст. 594—599); Креуса <i>В груди из-под ига рождаясь, Уж слезы пробилась и жгут</i>¹⁶⁵ <i>Ланиты и мечется сердце Меж козней богов И козней людских...</i> («Ион», ст. 876 и далее)</p>
--	---

Поднимая к небу руки [Топоров 1989а: 89], Нимфа молит Зевса о позоре Фамиры, «отстраняя нисхождение к сыну небесной девы» [Иванов 1910: 24]. Слова Аргиопэ, предшествующие произнесению ее *заклятья*, парадоксальным образом уподобляют ее еще одной еврипидовской героине:

<p>Нимфа <i>Или позор Фамиры сердцу слаще? (...) Про себя Собрать слова такие страшно... Я же Их отдаю эфиру...</i> [СТ: 512]</p>	<p>Андромаха <i>А я, увы! привычная к стенаньям И жалобам, эфиру их отдам.</i> («Андр.», ст. 92—93)</p>
--	--

¹⁶⁴ Стихи в духе «цепкого, жгучего» пафоса слез Еврипида [А. 1902: 32—33] и тютчевских «выжигающих» слез: *Все опалили, выжгли слезы / Горячей влагою своей* («О, как убийственно мы любим...»). Это слово отозвалось, возможно, у А. при переводе «Медеи» (ст. 860—863): *Лучи, упавая / Из глаз на дрожащих, / Выжгут ли слез / Детскую долю?* (ср. у Еврипида ἄδακρυν μοῖραν, букв. «бесслезную долю»). Еще пример из А.: *Сами слезы, только сердца не сжигавшие* [СТ: 142]. Традиция «жгучей» слезности была развита Музой Плача: *И, раскаленные смежая веки, / Там снова обрету я слезный дар* [СП: 184]; *Но выкипела, не дойдя до глаз, / Глаза мои не освежила влага* [СП: 192]; *Нет, я не выплакала их. / Они внутри скитались сами (...)* Проникла в кровь — трезвит и сушит / Их все-сжигающая соль [СП: 230]; *Но забыть мне не дано / Вкус вчерашних слез* [СП: 256].

¹⁶⁵ У Еврипида говорится просто о текущих слезах (στάζουσι... δακρύοισιν, «Ион», ст. 876). ЛдЛ: «... en déchargeant mon cœur de ce secret, j'en serai plus allégée! Mes yeux ruissellent de larmes, et mon âme gémit, tombée dans les embûches des hommes et des Dieux...» [ELL 2: 445].

У Еврипида («Андр.», ст. 93) πρὸς αἰθήρ' ἔκτενοῦμεν, букв. 'простираю в эфир' (ЛдЛ: «Pour moi je ferai monter vers l'Ouranos les gémissements et les lamentations dont je suis toujours la proie...» [ELL 1: 425]).

«Заклятье» Нимфы обрывается, едва начавшись. Диктуемое ревностью желание добиться поражения сына, однако, оказывается сильнее страха, вызываемого раскатами грома. «Зевсова дочь, священная блудница, безумная Нимфа» [Иванов 1910: 24] берет верх над любящей матерью, предвестие чего содержится в сцене «Голубой эмали», где отвергаемые Фамирой, помрачающие его память *слова и ласки* Нимфы противопоставляются им тихой, *как полог*, материнской любви.¹⁶⁶ Аргиопэ находит в себе силы соединить несоединимое: *Нету силы / Произнести заклатье — молоко / Кормилицы мутится от соседства / С отравой лозы...* («с пробужденною энергией») / *Я их солью...* [СТ: 512].¹⁶⁷

Молоко кормилицы — напоминание о не выполненном Нимфой материнском долге (противоположность в «Меланиппе»: *Я ласкою, слезой и грудью нежной / Малюткам долг платила материнский*) и вместе с тем — символ *тихого* материнства, размеренного быта, домашних забот. В трагедии А. они упоминаются хором охваченных безумием вакханок, покинувших *стены белые* и побросавших *колыбели и домашние алтари* [СТ: 495].

Отрава лозы возвращает к представлениям о Дионисе не только как об освободителе от забот (λυαῖος), но и как о боге, для которого «лоза винограда» была «выше всех произрастаний земли»; он «вобрал в себя и реализовал в вине идеал растительной крови, текучей и огневой божественной души» [Иванов 1989а: 336].¹⁶⁸

Антагонизм *молока кормилицы* и *отравы лозы*, вместе с тем, может быть отражением сходного антагонизма в третьем действии «Иона» (ср. и тему молока и вина в «Киклопе» герср. в девятой песне «Одиссеи»). Креуса и старик-раб обдумывают способ убить Иона, останавливаясь на том, чтобы отравить его одной из двух капелек крови Горгоны, подаренных Палладой *земнородному предку* Креусы, Эрихтонию. Царица носит в запястье, не смешивая друг с другом, целительную каплю *из полой жилы (Недуг целит и жизнь она питает)* и ядовитый *сгусток*. Мотив слияния целительного и губительного, связанный в «Ионе», как и в «Фамире», с прегрешением матери перед сыном, присутствует и в самом вливании ядовитой смеси в подносимый Иону сосуд с вином: *Всех больший / Хозяину*

¹⁶⁶ Ср. мысли Платона об «оргийно-хаотическом начале» человеческой души и матерях, убаюкивающих детей мерным колебанием и мелодией [Иванов 1989а: 377—378].

¹⁶⁷ Монолог Нимфы в сцене «Сухой грозы» (обращение к Зевсу: *Оставь Фамиру жить...*) — отражение монолога Креусы в «Аполлониде» (2.П: обращение к Аполлону — *Je ne veux pas qu'il teure!*). Слово *солью* идет от 1016 стиха «Иона» (о двух капельках из крови Горгоны, см. ниже): *Слила ль ты их, иль носишь разделив...* [ТЕ: 496]. У Еврипида форма от κεράννυμι 'смешиваю'.

¹⁶⁸ Ср. в драме А. мотивы вина, лозы, виноградной зелени, *грозд* (в рифме *грозды* — *звезды*, также в стихотворении «Лишь тому, чей покой таим...»).

подносит молодому / Тогда старик, наполнив до краев. / Туда ж он влил и яд, царницей данный (...) Убийство проклятой смесью / Из сока лозы и капель / Крови быстрой ехидны... (ст. 1180—1184, 1231—1234).

Бесстрашное стремление к Евтерпе выражает заключенное в Фамире «промеевское», «мужское начало дерзания» [А. 1902: 5]. Обращенные к матери слова кифарэда

*Я буду как титан,
Похитивший с небес огонь, но людям
Я дам огонь и чище, и нежней...*
[СТ: 513],

возвращающие к размышлениям А. об эсхиловском Прометее («...этот титан, похитив божественный огонь, передал его людям вместе с начатками науки, искусства и религии...» [А. 1902: 4]¹⁶⁹), соотносят Фамиру с древним типом поэта — «похитителя огня», к которому, согласно А., принадлежал Гейне ([КО: 238]; ср. название статьи А. «Гейне прикованный» по аналогии с «Прикованным Прометеем» Эсхила).¹⁷⁰

Мысль о близкой встрече с Музой наполняет Фамиру безмерной любовью. Кифарэд ласкает волосы плачущей Нимфы и утешает ее дышащими нежностью словами, напоминающими об утешении Электры Орестом («Ор.», ст. 295—299):

¹⁶⁹ Ср. в «Умоляющих»: *Хвала тому бессмертному, который, / Над дикостью звериной нас подъяв, / Дал разум нам божественный, вещанья / Дал языку и голос окрылил / Осмысленною речью* (и далее, ст. 201—210). ЛдЛ: «Je loue celui des Dieux qui a dégagé notre vie de l'état sauvage, d'abord en nous donnant l'intelligence et la langue messagère de la parole, afin que nous connaissons la voix...» [ELL 1: 488].

¹⁷⁰ На Гейне, возможно, указывают относящиеся к кифарэдам стихи драмы *Для вас и радость — только бред, / Коль не зарница ночи мрачной* [СТ: 515]. В одной из работ А. приводил определение поэзии Гейне: «...эти частые июльские зарницы, эта 'легенда веков при вспышках магния'» [КО: 398]. Уместно вспомнить также тютчевские стихи о зарницах, а в них мотив «глухонемых демонов» (*Одни зарницы огневые, / Воспламеняясь чередой, / Как демоны глухонемые, / Ведут беседу меж собой* («Ночное небо так угрюмо...»). Он откликнулся в богатом тютчевскими ассоциациями двухчастном стихотворении А. «Июль» [Черный 1973а: 16]. Представление о зарнице ночи мрачной как о радости для кифарэдов, напоминая о поэтах-«демонах», воплощающих «начало протеста и дерзания» [КО: 238], смыкается у А. с образами «вспыхивающего молниями ветхозаветного неба Синяя» [КО: 58] и *тучи, полной грома и сверканий* [СТ: 202], формируя, в масштабах его творчества в целом, сквозную тему грозового неба, особенно ночного (сюда примыкают картины вспышки во мраке, например фейерверка в «Villa nazionale»), как некоего апофеоза поэзии. См. перевод верленовского «J'ai la fureur d'aimer...» («Я — маниак любви»), где стихам оригинала *N'importe quand, n'importe quel et n'importe où / Qu'un éclair de beauté, de vertu, de vaillance / Luise...* соответствует *Откуда б молния ни пронизала мрак, / Навстречу ль красоте, иль доблести, иль силам...* Показательна заметная роль грозового фона в некоторых сценах «Фамиры-кифарэда» и «Царя Иксиона», напоминающих, между прочим (особенно в «Царе Иксионе»), грозу в кульминации «Преступления и наказания» (6.VI).

<p>Фамира</p> <p><i>О чем ты плачешь. Что же Судьба таит до время. Но тебя Не упрекну, не думай, дорогая, За жребий мой — куда бы ни повлек Дрожащей чаши он.</i></p>	<p>Знаю, делать? Волю</p>	<p>Орест</p> <p><i>Откройся же и плакать перестань. Сам знаю я, что тяжело. Покуда В отчаянье и ужасе слабел Смущенный ум Ореста, лаской нежной Ты утешать его старалась. Но пришел И твой черед — ты плачешь...</i></p>	<p>Ну, родная,</p>
---	-------------------------------	--	--------------------

[СТ: 514]

1.4. «Безраздельное» счастье причастности к «абсолютной музыке» [Иванов 1910: 23] — пению Музы, за которое Фамира благодарит мать, называя ее *родимой* (этот синоним слова *мать* используется в «Ионе», «Финикиянках» и т. п.), вызывает в нем подъем творческих сил («отказное движение» по С. М. Эйзенштейну), предшествующий полной потере творческого дара. Передающие этот подъем стихи

*Я чувствую, как к пальцам приливает
Из сердца кровь — там золотые пчелы
Соскучились по струнам...*

[СТ: 524]¹⁷¹

соответствуют мифопоэтическим представлениям о меде и пчелах как универсальных символах поэтического слова,¹⁷² а также владевшему еврипидовским Ипполитом, как и Фамирой, желанию «уйти целиком в мир легенд и творчества» [КО: 395]. Приливающая к пальцам кровь — вариант встречающегося и в других текстах А. мотива *руки (кисти руки, пальцев), согреваемой струей крови*, — соответствующего ситуации, которую А., несомненно, ощущал как очень значимую для искусства. Речь идет о побуждении к творчеству, приливе творческих сил — возможно, не без влияния платоновских представлений о «прорастании» у души крыльев при созерцании прекрасного: «от притока питания стержень крыла набухает, и перья начинают быстро расти от корня по всей душе» («Федр» 251а-с [Асмус 1975: 168]).

Говоря в статье «Бальмонт-лирик» об узости «нашего взгляда на слово», поэт сетовал на то, что «поэтическое слово не смеет быть той *капризной струей крови*, которая *греет и розовит* мою руку...» ([КО: 93];¹⁷³ здесь же: «вы чувствуете, что *горячая струя, питая* руку, напишет тонкую поэму...»). В сцене «Черепыховых

¹⁷¹ Когда герой лишается музыкального дара, он не чувствует ни пальцев ни струн: *Иль это уж не пальцы больше, или / Под пальцами не струны?* [СТ: 526].

¹⁷² В платоновском «Ионе» (534b) говорится о поэтах, которые «*летают как пчелы* и приносят (...) свои песни, собранные у *медоносных* источников в садах и рощах Муз».

¹⁷³ Ср. *розовую кровь* у Мандельштама («Я по лесенке приставной...»).

облаков» драмы Анненского Фамира говорит Силену: *Я подпишусь заранее, коль ты / Согласен быть посредником: вручаю / Тебе всего Фамиру — лиру мне / И кисть руки для струн, да разве сердце, — / Все остальное вам* [СТ: 507]. Этот монолог обнаруживает параллель в статье А. «Трагедия Ипполита и Федры», позволяющую понять, что Фамирой, как и еврипидовским Ипполитом, движет бессильное желание «уйти целиком в мир легенд и творчества или стать только *мозгом и правой рукой*, как мечтал когда-то Жюль де Гонкур» [КО: 395].¹⁷⁴ Показательна замена «мозга» на «сердце», адаптирующая монолог Фамиры к ряду других текстов Анненского, обнаруживающих суммацию типа «рука» + «струя крови». Для понимания творческой психологии А. значительный интерес представляет сохранившаяся в планах мемуарной книги сына поэта, Анненского-Кривича, цитата (по-видимому, из устной речи Анненского): «Думает правая рука» [ЛТ: 67, 121]. Эта цитата любопытна и как «ассоциация с метонимическим мотивом рук»¹⁷⁵ в стихотворениях «Дальние руки», «Первый фортепианный сонет» [ЛТ: 121], «Второй фортепианный сонет» (*Своим властителем лишь улыбались девы,*¹⁷⁶ / *И с пляской чуткою, под чашей голубой, / Их равнодушные сливались напевы,*¹⁷⁷ «Из участковых монологов» (*Перо нашло мозоль...*). Довольно близкая параллель мотива «розовящей» руку крови отыскивается у А. в переводе «Épiphanie» Леконта де Лиль: *Она идет, мечту задумчиво лелея, / И шею тонкую кровь розовая ей / Луча зари златит среди снегов алее* — в оригинале *Le sang rose et subtil qui dore son col fin / Est doux comme un rayon de l'aube sur la neige* (см. специально [КО: 407]).¹⁷⁸ В «Аполлониде» (I. II) подобным образом запечатлен лебедь, у которого *l'aurore empourpre les ailes*; Аполлонид-Ион грозит лебедю окрасить кровью его сладкозучные песни (эвентуально — крылья).

¹⁷⁴ Ср. запись в дневнике братьев Гонкур: «...мы охотно заключили бы такой договор с богом: пусть он оставит нам только мозг, чтобы мы могли создавать (...) и руку, держащую перо...» [ЛТ: 121]. С рукой как образом творческого начала соотносится обломок искаленной руки Андромеды в «Я на дне» Анненского [Pollak 1993: 187].

¹⁷⁵ В. Н. Топоров не отделяет ее от единой темы рук в творчестве А., соотносимой с мифологическим образом Тантала [Топоров 1989a]. Ср. строки А. *На струнах нежилась рука, / Но уж потухли звоны цитры / Меж пальцев лайковых божка* в стихотворении «Но для меня свершился выдел...», излагающем, как представляется, «кукольный» вариант трагедии Фамиры-кифарэда (*потухли* может указывать на лишение творческого дара и одновременно на слепоту, ср. «Фин.», ст. 63, о *потухших* глазах ослепившего себя Эди-па). Слово *божок* может быть здесь калькой с франц. *idole*, ср. греч. εἰδωλον.

¹⁷⁶ Пальцы пианиста.

¹⁷⁷ Сравнимые с поэтами платоновские танцующие корибанты «чутко внемлют только тому напеву, который исходит от бога, каким они одержимы...» (Платон. «Ион» 536с).

¹⁷⁸ Этот пример перебрасывает мост от рассмотренных текстов (в которых рука и питающие ее кровь или сердце мыслятся как бы отдельно от тела) к текстам, содержащим мотив головы, отлученной от тела, см. [наст. изд.: 419].

В *нотах*, слетавших со струн кифары Евтерпы, Фамире открылась «музыка сфер», которую он тщетно пытался воспроизвести прежде. Между насмешливыми репликами хора, сближающими драму Анненского с «драмой сатиров» [Иванов 1910: 23; Хрусталева 1987: 69], Фамира произносит перед Нимфой монолог о претворявшихся в *нежные звезды* и таявших вместе с ними звуках небесной кифары. Его описание пения Евтерпы напоминает миф о состязании муз с дочерью Пизэра: «...запели музы, и остановилось в своем течении небо и звезды, и море, и реки...» ([Лосев 1957: 399]) — в изложении Антонина Либерала. В более широком плане существенны античные представления о «гармонии сфер», о космосе как музыкальном инструменте — «аполлоновская космология» [Лосев 1957: 338; Червяков 1986: 102]. «Невидимый и рассыпанный по траве и кустам» хор сатиров, подслушивающий в «Пыльно-лунной» сцене диалог Фамиры и его матери, комментирует его, не оставляя без внимания, что *речь* Фамиры о звуках *семи небесных струн* с огромной силой подействовала на Нимфу. Не без сарказма сатиры говорят об ораде, *растянувшейся* от слов кифарэда. Образ *горящих ям* — глаз Нимфы — во многом определяется соотносительностью героини Анненского с его размышлениями о трагедии Федры. Нимфа с ее *горящими глазами* (в сцене «Голубой эмали» они у нее *сверкают*), устремленными на смотрящего в небо Фамиру, воплощает представления А. о еврипидовской Федре, охваченной горящей в ней «последним бешеным пылом» страстью [КО: 386]. О *горящих глазах* Федры Анненский пишет в связи со «злыми и горькими выпадами» Ипполита против нее [КО: 393; см. наст. изд.: 262—263].

Горящие глаза Нимфы — наиболее примечательная черта ее облика не только в «Пыльно-лунной» (где она *...вся ушла в глаза*), но и в «Лунно-голубой» сценах. В монологе Нимфы, который предшествует ее *свиданию* с возвращающимся с *турнира* Фамирой, *горящие глаза* фигурируют наряду со змеями и *желтыми ядами* колдуний Гекаты. Упоминание Гекаты страдающей от любви Нимфой существенно и потому, что она помогала Медее добиться любви Ясона [А. А. Тахо-Годи МНМ 1: 269].

Через свои *горящие глаза* Нимфа *лжет* в сердце сына *яд* — антипод соединяющих *жадные глаза золотых нитей*, о которых говорит в своем «мусическом» монологе Фамира в «Пыльно-лунной сцене». Речь идет о глазах, жадных до *лучей* музыки; этот *луч* Фамира пытается спасти самоослеплением в «Белесовой» сцене, самым своим названием предвещающей слепоту героя [наст. изд.: 278]: *О, последний, / Чуть слышный луч от музыки! В глаза / Мои спустись, там приютишься в сердце...* [СТ: 531].

Золотые нити, устанавливающие между глазами людей некий немой контакт — филиация мотива *лучей глаз*, который был введен Анненским и в переводы Еврипида и в оригинальные тексты. Ср. примеры:

... и взору	<i>Л у ч и, упадая</i>
Так милы г л а з веселые лучи...	<i>Из г л а з на дрожащих,</i>
(«Меланиппа-философ» [СТ: 307]);	<i>Выжгут ли слез</i>

*Там бывает такая минута,
 Что лучами незримыми глаз
 Мы уходим в друг друга как будто <...>
 Лишь из глаз по наклонам луча
 Тени в пламя сбегут голубое.*
 («Свечку внесли»¹⁷⁹)

*Детскую долю?
 («Мед.», ст. 860—863);
 Лучами глаз ответных взоров брата
 Ици, мой сын... <...>¹⁸⁰
 А Полиник еще дышал и, мать
 С сестрою глаз лучами обливая,
 Он им сказал: «Простите...»¹⁸¹
 («Фин.», ст. 456—457, 1442—1444);¹⁸²
 Лучами очей не сливаться!
 («Эл.», ст. 1332);
 И глаз своих лучи мешать держат
 С властителем своим законным...¹⁸³
 («Троян.», ст. 1023—1024)*

Возникающее в финале «Аметистов» из «Трилистника огненного» противопоставление *лучезарного слиянья и связи (...где-то есть не наша связь, / А лучезарное слиянье...)* было значимым не только для творчества, но и для самой жизни Анненского. Духовное родство поэта с женой его старшего пасынка О. П. Хмара-Барцевской «могло перейти в интимно-близкие отношения, но Анненский не мог пойти на это» [ЛТ: 65]. В одном из своих писем (1917 г.) О. П. Хмара-Барцевская рассказала о нравственном запрете, который не мог переступить поэт: «Что же я? прежде отнял мать (у пасынка), а потом возьму жену?

¹⁷⁹ В стихотворении актуализируется идея инобытия, неосязаемого (*чуждого*) мира душевных состояний, вступающего с вещным миром в сложные отношения [Ашимбаева 1984: 58—59; Беренштейн 1983: 150]. Вестники этого мира — сумерки, свеча и т. п. феномены «со слабой степенью проявления» [Журицкий 1972: 110]. См. также [Гитин 1996].

¹⁸⁰ Леконт де Лиль переводит «...en te tournant vers ton frère» (ἐς γὰρ ταῦτ'ὸν ὄμμασιν βλέπων, ст. 458), «лучей глаз» у него, как и в оригинале, нет.

¹⁸¹ И здесь «лучей глаз», в общем, нет, ср. ЛдЛ: «Et Polyneikès, respirant encore, regarda sa sœur et sa vieille mère et dit ceci: — Je meurs, mère, mais j'ai pitié de toi...» [ELL 1: 218].

¹⁸² Речь идет о жене/матери Эдипа и чадах их кровосмесительного брака. Ср. в этой же трагедии: *Только глаз / Немая речь родимую ласкает* (ст. 1440—1441), у ЛдЛ: «... lui témoigna son amour par ses yeux en larmes» [ELL 1: 218], букв. «... засвидетельствовал ей свою любовь глазами в слезах» (ὄμμάτων δ' ἄλο / πρῶσειτε δακρυόεις, ὄστε στήμῃναι φίλα). Касаясь в одной из своих рецензий поэзии К. Р., А. выписывает его стихи: *Безмолвно синих глаз твоих / Ты опускала взоры: / Красноречивей слов иных / Немые разговоры* [УКР I: 242].

¹⁸³ В оригинале говорится, что Елена осмелилась появиться под тем же небом (τὸν αὐτὸν αἰθέρ, ст. 1024), что и ее муж, т. е. Менелай. Это содержание не исключает трактовки типа «дышать тем же воздухом» (ЛдЛ: «... que tu te montres ainsi parée encore, et que tu respire le tete air que ton mari...» [ELL 2: 176]). Ср. в «Царе Иксионе»: *...с тобой / Я воздухом одним дышу... и счастлив... <...> тобой / Я только и дышал...* См. перевод в [Еврипид 1969, II: 661].

Куда же я от своей совести спрячусь?» [ЛТ: 119]. Тема *лучезарного слиянья* отразилась в описанной в том же письме Хмара-Барщевской эпизоде ее отношений с Анненским: «...созналось безумное желание слиться... И он сказал: «хочешь быть моей? (...) Видишь эту маленькую ветку на березе? (...) вон высоко на фоне облачка? (...) Смотри на нее пристально... и я буду смотреть со всей страстью желая... Молчи... Сейчас *по лучам наших глаз* сольются наши души в той точке...» (...) А потом он написал: (...) *Только раз мы холодные руки сплели / И, дрожа, поскорее из сада ушли...*» [Там же].

О мотиве *лучей* в поэзии А. («Поэту») в несколько ином аспекте (лучи как залог действительного существования «тварного мира вещей») см. [Ронен 2009: 33—34].

1.5. Мифы о состязании с музами Фамира или дочерей Пиэра примыкают к кругу мифов о состязавшихся с Аполлоном-Мусагетом [Лосев 1957: 395—396]. Важное место здесь занимает мотив наказания за дерзкую попытку сравняться с богом. Весьма интересно, что в составе суда, вынесшего Фамире *вердикт*, оказывается лишь одна из муз — Терпсихора. *Судьей* был Пан, а вторым членом судебного *состава* — старый мудрый Силен. Весь *суд* имел, таким образом, дионисийское «направление», поскольку Пан (как и Силен) был спутником Диониса [А. Ф. Лосев МНМ II: 279]. Пан, по одному из мифов, сам вызывал Аполлона на состязание и был им побежден.

В решении лишить Фамиру музыкального дара допустимо усматривать дионисийский аспект — наказание за неприятие дионисийства и Диониса, служение которому Фамира принимает, подобно Пенфею, за обычную плотскую разнужданность. Подобно Ипполиту, полагавшему, что Киприду нельзя чтить, если чтишь Артемиду, герой А. признает только Аполлона. Ему чужды как плотские радости дионисийских действ сатиров и вакханок [Хрусталева 1987: 69], так и любовь к нему Нимфы — «земной матери, изменившей правде земли, как изменяет она и отцовскому небу...» [Иванов 1910: 24].¹⁸⁴ Нимфа отказывается примкнуть к хору вакханок, поскольку чтит как бога собственного сына: *О, мой Фамира! Сын мой! (...) Мой день, мой бог, мой идол, / Желание мое, моя тоска! (...) Вакханки вы. Я бога чту другого* [СТ: 494, 496]. Она не внемлет и совету Силенена вернуться в *фиас*, оставаясь с Фамирой: *Здесь мой алтарь, / И дом мой здесь...* [СТ: 501].

Изготовленная из черепахи, чьи жилы Фамира *заменял телячьими* (см. 1.1), его кифара, которая была ему дороже всей красоты *дивного мира*, после поединка с Евтерпой кажется ему лишь *черепком*. Использованная Анненским при передаче мук творческого бессилия Фамиры бодлеровская тема летучей мыши (ср. «Spleen»: *...l'Espérance, comme une chauve-souris — нетопырь* в переводе Анненского) отсылает, возможно, и к мифу о «детобийственных» Миниадах, которых

¹⁸⁴ Ср. ахматовское *Так, земле и небесам чужая...* («Ты всегда таинственный и новый...»).

Дионис за отказ принять участие в вакхических шествиях превратил в летучих мышей (или птиц [М. Н. Ботвинник МНМ 2: 152]¹⁸⁵). Пораженные безумием, Минады растерзали сына одной из них, подобно тому как в «Вакханках» наказанная Дионисом Агава с сестрами и другими фиванками разорвали Пенфея.

В «вакхической драме» упоминается состязание Аполлона-кифарэда и игравшего на флейте сатира или силена Марсия.¹⁸⁶ Мифы об этом состязании и о растерзании вакханками Орфея (см. у Овидия в «Метаморфозах» XI, ст. 1—53) — отражение вражды дионисийской и аполлинической музыки [Лосев 1960: 121], «борьбы лиры и флейты, определившей целую эпоху в религии и культурной жизни Греции и закончившейся их примирением» [Иванов 1910: 24; 1989а: 345, 387 и др.].

Кифара Аполлона — символ «олимпийской, героической и специально-эпической поэзии»; флейта Диониса-Пана-Марсия «вместе с бубнами, трещотками и прочей оглушительной музыкой, составляла постоянную принадлежность экстаических празднеств» Кибелы и самого Диониса [Лосев 1957: 397].¹⁸⁷ Миф о Марсии и Аполлоне, где «аполлоновское пластическое оформление», «успокоительная и уравнивающая гармония» кифары побеждают олицетворяемую флейтой дионисийскую стихию [Там же; Лосев 1960: 15], несомненно, оказал влияние на содержательную сторону «вакхической драмы». Сам ее автор тяготел к дионисийству. По свидетельству С. К. Маковского, он говорил: «Ведь я старый последователь Диониса, насмешливый сатир¹⁸⁸ (...) моя муза — менада, как бы меня не прогнали из храма Светозарного и Лучезарного...» [ЛТ: 141]. Мандельштаму принадлежит определение А. как поэта «отливов дионисийского чувства». Неоднократно отмечалась «лунность» личности А. и его творчества [ЛТ: 116; Чулков 1910: 9—10].

Флейтист, упоминаемый Фамирой в «Ярко-лунной» сцене, напоминает о флейте Марсия, которую тот поднял после того как ее бросила Афина, увидевшая, как безобразно раздуваются у нее при игре щеки [А. Ф. Лосев МНМ II: 120; Лосев 1957: 398]. Отвращение кифарэда мотивируется не только налившимися жилами на лбу флейтиста и его опухшими губами, но и тем, что игра на флейте не совместима со словом: *Кровью налились / На лбу флейтиста жилы, и животным / Его подобны губы — так же их / Одушевить не может слово* [СТ: 530]. В сцене «Белых облаков» Силен советует Нимфе: *Тогда мы в горы, / Такие там есть уголки — луной / И страстью залитые: губы алы, / Подпухшие от флей-*

¹⁸⁵ В птицу превращена и Нимфа в финале драмы Анненского (ср. образ сердца-птицы в «Лаодамии»).

¹⁸⁶ В контексте «педагогически» окрашенного замечания Силена: *Про Марсия ты слышал? Иногда / Заглядывать полезно... в Геродота* [СТ: 507]. В «Истории» Геродота (VII.26) упоминается кожа Силена Марсия, содрванная с него, по фригийскому преданию, Аполлоном.

¹⁸⁷ Ср. в драме А. мотивы флейты, «кастаньет» и бубнов.

¹⁸⁸ Ср. образ Силена в «вакхической драме».

ты... В сцене «Розового заката» от хора сатиров слышится: *Любам ночи, флейте час, / Флейте час, / Зазнобил я губы... <...> Поцелуйте, любви...*¹⁸⁹

В уста Фамиры вкладываются мысли Аристотеля о флейте (см. «Политика» 1341a-в). Плутарх передает античный анекдот об Алкивиаде, который отказался играть на флейте, считая это искусство «низменным и жалким» [Иванов 1989а: 389; Гусейнов, Котрелев 1989: 569].

Фамире *не подходит* инспирированный Силеном *план* Нимфы — излечить свою душу *дыханьем бога флейты* и воспользоваться счастьем, которое она обещает вымолить у Диониса. Мать зовет сына *в фиас* — *отдаться чьей-то страстной воле* [СТ: 529] — в духе характерных для дионисийских оргий «восторгов внутреннего единения с природой и как бы растворения в ней...» [Иванов 1989а: 328]. Конечная цель отвергаемого Фамирой *плана* Нимфы, который она излагает под *нежный* аккомпанемент флейты — соединиться с сыном *под небридой*, так сказать, «в Дионисе», в духе дионисийской грезы богоискания и богообретения.

Нимфа предлагает Фамире одеться вакханкой — так же, как женщины из хора «покуда не посвященных» в «Темно-сапфирной» сцене («Женщины в небридах, с тирсами, плющ и виноградная зелень в волосах...»). Это ее предложение снова возвращает к «Вакханкам». Наказанный Дионисом, обезумевший Пенфей в одежде вакханки отправляется увидеть на Кифероне (ст. 952: *Приют, где Пан играет на свирели*) вакхические оргии — чтобы затем быть растерзанным, подобно Орфею, их неистовыми участницами под предводительством матери Пенфея Агавы:

Нимфа	Дионис
	<i>С макушки волосы распустим</i>
<i>Хочешь: мы</i>	<i>подлинней <...></i>
<i>Пойдем в фиас. Я попрошу искусниц,</i>	<i>По пяты — неплос, митру —</i>
<i>Моих сестер. Мы уберем тебя</i>	<i>под челом <...></i>
<i>В а к х а н к о ю. О, как пойдет н е б р и д а</i>	<i>Да: в руку — тирс, н е б р и д у</i>
<i>И виноград тебе, и тиса цвет,</i>	<i>спустим с плеч <...></i>
<i>И плюща цвет, когда вовьются в л о к о н!</i>	<i>Из дома выйди и явись менадой,</i>
<i>Ты сон зовешь — безволья слаще нет,</i>	<i>В вакхическом уборе <...></i>
<i>Дитя мое, как в горных перелесках,</i>	
<i>Янтарною луною полных. Там</i>	<i>«Из дворца выходит Пенфей, одетый</i>
<i>Еще не спят. [СТ: 530]</i>	<i>менадой; на его огромной фигуре не-</i>
	<i>ловко сидит женский наряд: локоны</i>
	<i>выбились из-под митры...»</i>
	<i>(«Вакх.», ст. 831—835, 914—915)</i>

Еще примеры из «Вакханок»: *Вы, колыбель Семелы, / Фивы, плющом венчайтесь! Нежной листвой оденьтесь, / Пурпуром ягод тиса! <...> Взять тирсы и,*

¹⁸⁹ К рифме *любы — губы* ср. у Ахматовой (указано Т. В. Цивьян) ... *как сейчас мне любви / Твои сухие, розовые губы!* («Не будем пить из одного стакана...»).

накинувши небриды, / Плющом седые головы увить (...) Венками / Они плюща, иль дуба, или тиса / Цветущего украсились потом (ст. 104—108, 177—178, 702—704). Также в «Финикиянках»: ...юность ликует, / В хороводах сплетаясь светлых, / Где плющом и тисом увитый, / Волос золотистых локонов / У пляшущей де-вы Хариты / И ходит, и вьется, и пляшет / Под сладкую музыку флейты (ст. 782—788).

Для понимания драмы А. значительный интерес представляет перечисление в «дифирамбическом стасиме» «Елены» атрибутов экстатического культа Кибелы, сближавшегося с шумным, оргиастическим ритуалом Диониса: *Тогда впервые Афродитой / Тимпан гудящий поднят был (...) И улыбнулась Мать святая: / Коснулась звучных флейт рукой (...) О, что за мощь в невриде пестрой, / Небрежно спущенной с плеча, / В тебе, о тирс зелено-острый / Меж кудрей Вакхова плюща, / И в вас, крутящиеся диски, / И в вас, развитые власы, / Вакханки, нимфы, сатириски, / И лунный свет, и блеск росы (...)* (ст. 1346—1347, 1349—1350, 1358—1365).

«Лунный» пласт «вакхической драмы», соответствующий «лунно-мистическим» культам Диониса и Киприды, является в ней сквозным и весьма обширным. Показательны стихи *Озаренные луною, / Перевитые цветами / Травы, полные росой* [СТ: 495—496]; *...уголки — луной / И страстью залитые: губы алы, / Подпухшие от флейты...* [СТ: 503]; *(...) пляска в лунном море* [СТ: 508]; *...безволья слаще нет / Дитя мое, как в горных перелесках, / Янтарною луною полных* [СТ: 529].

1.6. Рассуждения Силена о счастье в сцене «Сквозь облака пробившегося солнца» перекликаются с некоторыми стихами А.:

Силен

<p><i>Что счастье людям? Тень листа</i> <i>На зыбкой пыли вертограда?</i> [СТ: 515]</p>	<p><i>Кружатся нежные листы</i> <i>И не хотят коснуться праха...</i> («Листы»);¹⁹⁰</p> <p><i>Что счастье? Чад безумной речи?</i> («Что счастье?»)</p>
---	---

Также в «Лаодамии»:

Что значит лист — опавший иль на ветке
До времени живой, дрожащий лист?
 [СТ: 451]

¹⁹⁰ С листьями у А. связывается ощущение болезненной ранимости и незащищенности живого [Черный 1973б: 14]. «Листы» А. показывают в сравнении с «Листьями» Тютчева противоположное направление мысли: ощущая общность с природой, герой А. не освобождается от тоски: *И нет конца и нет начала / Тебе, тоскующее Я?* [Там же]. Связанное с листьями представление о призрачности счастья имплицитно представлено в стихе *Дрожат зигзаги листопада* («Листы»). Ср. «зигзаги призрачной мыши» в [КО: 239, 486].

Силен говорит Фамире, что для кифарэдов *...радость — только бред, / Коль не зарница ночи мрачной* [СТ: 515]. Эта радость ему чужда, и непонятно *счастье минералов* — созерцательная жизнь белых камней, *товарищей* Фамиры, которых кифарэд не хочет оживлять подобно Орфею ([Топоров 1981а: 207]; см. [наст. изд.: 284]). О том же, что составляет *радость* для него самого, Силен объявляет, справившись с завязками меха и налив вина: *Она — в узлах одежды брачной (...)* *Гляди — и чаша налита, / А губы сухи — вот отрада.*

«Конструктивная» составляющая понимания счастья у Силена, как и в целом связанные с ним и с сатирами содержательный и лексический пласты «вакхической драмы», явно соотнесены с переводом еврипидовской драмы сатиров — «Киклопа» и комментариями к ним Анненского. Хор сатиров провозглашает: *Счастье жизни — пир веселый, / Чтоб вино ключом бежало, / А рука на мягком ложе / Друга к сердцу прижимала. / Иль золотистый, умащенный / Разметать по ложу локон / И молить, изнемогая: / «Отвори мне, дорогая»* (ст. 495—501).

Сходные эротические мотивы в «вакхической драме» звучат из уст Томного сатира — в его «Ариозо», где интересно, кроме прочего, упоминание Амимоны: *Что слаще брашна / Я ожидаю: Чтоб Амимона / Дала мне спелых / Два лунно-белых / Своих лимона.*¹⁹¹

Несколько примеров иллюстрируют далее текстуальную и содержательную соотнесенность «Фамиры-кифарэда» (наполовину драмы сатиров [Иванов 1989а: 23]) и «Киклопа» — единственной целиком дошедшей до нас из древности «шутливой трагедии» [ТЕ: 607, также 601], согласно мифологическому сюжету которой Одиссей освобождает встретившихся ему в Сицилии Силена и сатиров, разыскавших похищенного пиратами Диониса и попавших в руки Полифема [Ярхо 1969, I: 634]. Сатирическая драма «составляла как бы переход от волнующего душу зрелища страданий и искупления к уличному разгулу Дионисовских дней...» [ТЕ: 600]. «Разыгрывание» вакхических мотивов лозы и винограда, вина, пьянства (меха с вином, чаш и т. п.) формирует в «Киклопе» смысловую сферу, в шутливом контексте которой совершается спасительное для пленников Полифема ослепление чудовища (в «Фамире» ему соответствует самоослепление кифарэда):¹⁹²

«...Силен (...) несет за спиной мех с вином, и к поясу привешены чаши (...) начинает распутывать (...) завязки меха...»	Силен ¹⁹³ ... давно вина я не пил (...) Одиссей Вот этот мех наполнен им, старик.
Силен [Фамире] («продолжая работу») Мешка еще не развязали,	Силен Разок глотнуть... Вина-то в этом мехе! (...)

¹⁹¹ Ср. драму сатиров Эсхила «Амимона» [Тронский 1983: 119, 150]. А. указывает, что Эсхил «умел как никто прикрыть идею шуткой» [ТЕ: 607].

¹⁹² При цитировании «Киклопа» ремарки Анненского в данном случае опущены.

¹⁹³ Еврипидовский Силен, согласно Анненскому, — «символ страсти к вину» [ТЕ: 596].

<p><i>А он уж молит: «Пополней!» <...> Для вас и радость — только бред, Коль не зарница ночи мрачной, А для силенов, кифарэд... А для силенов, кифарэд... («Наконец, справляется с завязками, отвязывает чашу и наливает») Она — в узлах одежды брачной... <...> Гляди — и чаша налита <...> («выпивает, потом отвязывает еще две чаши и медленно их наполняет, все три, любуясь струей. Потом с по- клоном подает одну из трех») Здоровье ваше... Прикажете, друзья мои, по чаше? («Предлагает Фамире, потом Нимфе») <...> «Силен пьет с поклоном <...> вы- пивает и целует кончики пальцев <...> Пьет чашу быстро, но не торопясь и со вкусом» <...> Поцеловать одну еще разок, Один разок («Наливает и пьет») и я к услугам вашим <...> [После рассказа о составе суда] Ну, дети, я вестей свалил такие горы, Что вам оставлю мех... <...> («Аккуратно складывает мех на землю <...> Пьет, вытирает губы и уходит с Фамирой»); [возвращение Силена с вердиктом суда] («За поясом по прежнему чашу, и за спиной снова полный мех, в руках кифара»)</i></p>	<p>Одиссей <i>Не хочешь ли попробовать винца? <...> И чаша есть при мехе... В самый раз.</i></p> <p>Силен <i>Погромче лей... Чтоб помнилось, что пил.</i></p> <p>Одиссей <i>Держи.</i></p> <p>Силен <i>О, боги... Аромат какой!.. <...> Мне кажется, что до конца ногтей Проникли в нас живые токи Вакха <...> Ослабь завязки меха <...></i></p> <p>Одиссей [о Киклопе] <i>Его увидя радость, я сейчас Другой бокал, но с твердою надеждой, Что он, в ином осиленный, моей Уж не минует мести <...></i></p> <p>Киклоп <i>Забавно: бог, а сам живет в мешке! <...> А все ж богам не место в кожах жить!¹⁹⁴</i></p> <p>Одиссей <i>Вот как... А сам? Тебе не ловко в коже?..</i></p> <p>Киклоп <i>Черт с ним, с мешком... Нам было бы винцо!¹⁹⁵</i></p> <p>Одиссей <i>Так в чем же суть? Тяни да развлекайся <...></i></p> <p>Киклоп <i>Потихоньку Ты, кажется, там тянешь, брат <...></i></p>
<p>Силен <i>Плохо спишь Без женщины, Фамира, если молод,</i></p>	

¹⁹⁴ Согласно Анненскому, Киклоп считает «как бы личной обидой» утверждение Одиссея, что Дионис, хотя и бог, но живет в мешке [ТЕ: 621—622].

¹⁹⁵ Ср.: ... всё нам равно, было бы вино... да вот и оно! (Пушкин. «Борис Годунов»).

<p><i>Иль доброго бокала... Хочешь: дам — Натянемся по холодку винишки, Судья и подсудимый, — а мешок Пожертвуем Фемиде — неказист, Да ведь она считается слепю.</i> [СТ: 514, 528]</p>	<p><i>Опять лизнул-таки винишка <...> Ну, наливай полнее... Только лей! Силен Просто чудо Что за вино! А ты сперва утрись! («Кикл.», ст. 140—161, 420—423, 525—562)</i></p>
---	---

2.1. Мотив *винца* занимает весьма заметное место в предпоследней, «Белесова-той» сцене «Фамиры-кифарэда», где сатиры поят вином и молоком тень отца Фамиры — Филаммона.¹⁹⁶ У него жуткий облик: «На шее <...> веревка <...> Тень <...> скалит зубы, потом поднимает руку, точно хочет *ослабить на шее* веревку; но рука <...> падает как плеть;¹⁹⁷ он несколько раз повторяет этот жест...»; «...стеклянные глаза, где отражаются две беглых луны» [СТ: 532, 534]. Наказанный *небесной волей* за брак с Нимфой, Филаммон *умер / От собственной руки*. Облик *удавленника* обусловлен восходящими к античности, прежде всего к трагедиям Еврипида, представлениями об отрицательной отмеченности повешения как способа самоубийства [наст. изд.: 230—231]. Показательны рассуждения Анненского в его статье о «Власти тьмы»: «Когда Никиту одолела нравственная тошнота, какая-то не берущая человека водка... он готов покончить с собою <...> нет, это неточно: не покончить с собою... потому что это может значить *утопиться* или *зарезаться*, а именно *повеситься*, т. е. стать чем-то не только мертвым, а *самонаказанным*, явно *покаренным* и притом *отвратительным* и *опозоренным*...» [КО: 70].

Речи Филаммона передает Сатир с голубой ленточкой — один из *козлят*,¹⁹⁸ научившийся языку теней: «Гей, приятель! А *веревка* отчего на шее? Говорит: *удавился сам-сам-сам*. Тень издает звуки, похожие на *сам-сам-сам*, и скверно улыбается одними губами. — А по какой причине? — *Скучно жить*...» [СТ: 534].

Через посредство Сатира с голубой ленточкой тень Филаммона обращается к Нимфе, возлагая на нее всю тяжесть вины за *холодное* детство Фамиры и за понесенное им после состязания с Евтерпой наказание. Иначе обстоит дело, скажем, в «Ионе», где Старик, выслушав рассказ Креусы о рожденном и покинутом ею сы-

¹⁹⁶ При этом, они «... заметно розовеют», см. выше: *Потихоньку / Ты кажется, там тянешь*...

¹⁹⁷ Опадающая рука Филаммона — коррелят рук Нимфы, когда они «падают» при обращении к Зевсу [СТ: 512] и затем перед ослеплением Фамиры: он «оставляет упасть одну из бледных рук Нимфы» ([СТ: 531]; несколько искусственное «оставляет упасть» ср. с франц. *laisser tomber*). О «поэтике» рук у Анненского в связи мифологемой Тантала см. [Топоров 1989а].

¹⁹⁸ Эта лексема используется для обозначения козлоподобных сатириков в переводе «Киклопа» и в «вакхической драме», также *козлята*, *козлы*, *козлятки*, *рожки*.

не, говорит ей: *Преступна ты была, преступней — бог...* (ст. 960; Нимфа ссылается на волю Зевса во второй сцене драмы: *Так хотел / Великий Зевс, отец мой...* [СТ: 480]). В свете обвинений Филаммона в адрес Нимфы ее материнство выглядит как последовательность направленных против сына преступлений: «Ты не кормила его, а бросила, и он жил без тебя двадцать лет. И вот сегодня, шальная, ты налетела вороной и покончила с ним в один день. Преступница и злодейка! Нет тебе имени, но ты будешь наказана... Да, ты будешь наказана. Собакой надо тебя сделать...» [СТ: 533].

Использованная в «Киклопе» версия мифа о пребывании Одиссея и его спутников у Полифема в Сицилии прямо отражается в капризном по тону четверостишии Томного сатира. Оно позволяет предположить, что Томный сатир (а возможно, и другие *козлята*, а также Силен) мыслился Анненским как один из встретившихся Одиссею и освобожденных им сатиров, плененных Полифемом [СТ: 535—536]:

*Нет, молока я видеть не могу:
Сицилию оно напоминает
И страшный глаз чудовища.*

Несколько примеров из «Киклопа»: *...я ж смотрю, / Чтоб молока довольно было в ведрах <...>; О Дионис, о Бромий <...> А над твоим слугою / Другой господин; один лишь / Глаз у Киклопа...; И молока в ушаты надоили? — О! молока хоть бочку попроси <...> только нас / Ты с молоком не выпей ненароком <...> амфорой молока / Себе желудок sprыснешь <...> полный чан <...> Коровьим наполняет молоком / Последнего удою* (ст. 28—29, 75—77, 215—219, 327—328, 386—389).

Ср. в «Одиссее» (IX, ст. 296—298) описание трапезы Полифема: *Чрево наполнив свое человеческим мясом и свежим / Страшную пищу залив молоком, людоед беззаботно <...> на голой земле растянулся.*

Молоко напоминает Томному сатиру рацион *чудовища* (ср. в «Киклопе»: *Нас же, боги <...> не отдавайте в руки / Чудовищу...*, ст. 605—608), побежденного Одиссеем с помощью *Вакхова питья* — в соответствии с известной мифологемой о культурном герое, положившем конец каннибализму.¹⁹⁹ В «Белесоватой» сцене Томный сатир, не желая видеть молока, спрашивает у Силены *с наперсток* этой *влаги*, т. е. вина (в связи с чем появляется мотив тошноты²⁰⁰), и этот пищевой контраст перекликается с противостоянием в сцене «Сухой грозы» *молока кормилицы* и *отравы лозы*. Нимфа говорит *Я их солью* [СТ: 512], предвосхищая припадание Филаммона «к молоку с вином» в «Белесоватой сцене» [СТ: 536]. С Нимфой связана тема инцеста, а с молоком (и Филаммоном как самоубийцей, «самопожирателем») — каннибализма; эти две формы поведения сближаются

¹⁹⁹ У греков таким героем был Орфей.

²⁰⁰ Ср. его аналоги в «Киклопе» и «Одиссее».

мифопоэтическим сознанием как гиперболические формы поведения [Г. А. Левинтон МНМ 1: 546, 620]. *Удавленника* Филаммона, в призрачном облике которого подчеркивается прежде всего превращение человека в нечто «самонаказанное», «отвратительное и опозоренное» (см. выше), по-видимому, можно понимать как жертву «Циклопа Скуки» [наст. изд.: 221]: царь «удавился сам-сам-сам», потому что ему было «скучно жить...».

2.2. Надеясь ценой уничтожения собственных глаз сохранить хотя бы «бледный отсвет» мелодии, Фамира отрицает тот способ решения «проклятого» гамлетовского вопроса «быть или не быть» [КО: 168], к которому прибегнул его отец — «самонаказанный», «отвратительный» и «опозоренный» призрак. Нечто подобное «нравственной тошноте» героя Толстого из «Власти тьмы» [КО: 70] ощущает Фамира: *Оставь, Силен... На сердце без того / Тяжелый хмель.*²⁰¹ *Пускай осядет плесень <...> Так не спят, / Чтоб плесенью покрылось сердце* [СТ: 528, 530]. Несчастливое отцовство отца Фамиры, Филаммона, оставшегося без детей, является частью его наказания за брак с Нимфой и одной из причин его самоубийства. Ср. отрывок из перевода «Ореста» (ст. 203—205), актуализирующий тему пустоты и скуки бездетной жизни (об Электре):

*Целые ночи плачет царица,
Мужа не зная, детскою лаской
В медленной жизни сердца не грея.*²⁰²

Филаммон, любивший золото *в слитках, а не в косах*,²⁰³ лишился в не желавшем ни *воевать, ни торговать* царице наследника.

Рассказывая Фамире в сцене «Голубой эмали» о главных ночах своей жизни (брака и родовых мук), Нимфа уверяет сына, что *Их только две таких бывает нимфам*. Эти слова она вспоминает в «Лунно-голубой сцене», где подвергает их сомнению (*...так ли это? А цветы? <...> И эта ночь?*). Возникающий здесь же мотив *позорно-сладкой тайны* — отзвук рассмотренного Анненским мотива «мучительной неизвестности рождения» [КО: 171] в «Гамлете», сопоставимого, в свою очередь, со сходным мотивом в «Ионе». Гамлету, «гениальному поэту или гениальному артисту», для которого «зло <...> в отвратительном, грязно-сальном и скотском», отравляет существование «позорящая» его тайна его рождения, за-

²⁰¹ Ср. в переводе «Елены» Еврипида: *Оставь! И так на сердце много горя* (ст. 589). Характерное для разговорного узуса *оставь(те)* появляется в «Царе Иксионе»: *Оставь! / О, не буди воспоминаний* [СТ: 399]. Эта словоформа известна и Ахматовой: «Оставь, и я была как все...». Хмель на сердце напоминает ахматовское *Чтобы смерть из сердца вынула / Навсегда проклятый хмель* («От любви твоей загадочной...»).

²⁰² ЛдЛ: «... la plus grande partie de ma vie s'en va dans les gémissements, les sanglots et les larmes nocturnes, car, sans mari et privée d'enfants, je traîne ma vie, misérable à jamais!» [ELL 1: 71].

²⁰³ Ср. мотив «золотых/золотистых кос» у А., в том числе в его переводах Еврипида [наст. изд.: 402—406].

ключающая в себе «вечную угрозу оскорбления»: «Старая Офелия и молодая Гертруда (...) и Клавдий, — не столько убийца, сколько любовник, муж, даже отец, может быть... его отец... Не этот Клавдий, так другой...» [КО: 168—172].

Позорно-сладкая тайна Нимфы — предпочтение Фамиры, т. е. «молодого Филаммона», в качестве любовника подлинному, старому, *угрюмому и строгому* Филаммону: *...я не хочу следов / В его кудрях — серебряных, и синих / Налитых жил, и загрубевшей кожи / Остывшего объятья* [СТ: 511]. Отличие сына от отца — в «призрачности» Фамиры, *цветка без аромата*, рожденного *Плечь как сон, и ускользать, как тень* [СТ: 490].²⁰⁴ Свойство *плечь* унаследовано Фамирой от матери, которая после его смерти вернется к богам, *плечь*. Ускользание на манер тени сходно с бессильными попытками призрака Филаммона объять сына. Так и в «Лаодамии» героине не удастся объять тень мужа: *Скользишь / Ты по земле, как тень...* [СТ: 454].

Своими «корнями» Фамира «уходит» в отца: «Что такое мать? Гамлет уходит корнями в Ореста. А для Эсхила рождавшим был еще отец, а не мать — *τίκτει ὁ τρώσκων*» [КО: 172]. Тайна рождения Фамиры, кем-то подкинутого к дому отца, связана для него с его матерью. Для няни он *неизвестно чей*; кифарэду приходится убеждать старуху: *А для чего, скажи, / Выдумывать ей, няня?* Ср. в «Ионе» (ст. 545—549) диалог Иона и Ксуфа: *Знал ты женщин, кроме брака? — / Молод был — подчас знавал... — / Раньше брака с Эрехтидой? — / Да, уж после — ни одной. — / Значит, я родился раньше? — / По годам бы подошло.*²⁰⁵

Двадцатилетнее эротическое безумие Нимфы, последовавшее за рождением сына и завершившееся страстью к Фамире, таит для него угрозу оскорбления. Обвинения тени Филаммона, в которых брак, рождение и кормление ребенка низводятся в сферу «кинического», имплицитно в отношении Фамиры вывод: он сын женщины, которую надо бы превратить в «похудевшую от желаний собаку...» (*сукин сын*). Адресованное Нимфе проклятие «Нет тебе имени...» напоминает о том сомнении, которое мучило Иона: «...он — никто, у него ни имени, ни отчества...» ([ТЕ: 535]; см. [наст. изд.: 236]).

2.3. *Подъятая* Фамирой мука (см. [наст. изд.: 61, 247, 347]) — плата за услышание божественной «музыки сфер», прикосновение к запретному для человека, экстраординарному знанию (ср. инцест как «нарушение границ между божеским и человеческим» [Аверинцев 1972: 99]). Сходным образом Меланиппа была осуждена на слепоту «в отместие за свою любовь» к Посейдону и непозволительный брак с ним.

Уничтожая свою плоть, Фамира наказывает себя за *минутное похмелье* — оказывающееся несостоятельным намерение жениться на Евтерпе и родить с ней сына. Переход от мысли о рождении сына к утрате зрения вполне в духе еврипидовско-«анненского» отождествления глаз и детей *gesp.* ослепления и гибели

²⁰⁴ Ср. в поэзии А. автоописательный образ *тени* [наст. изд.: 38], сопоставимый с мифопоэтическими представлениями об «отмеченности поэта некоей ущербностью» [В. Н. Топоров МНМ II: 328].

²⁰⁵ См. в том же диалоге упоминания *фиаса*, зачатия *не без Вакха* и подкидывания ребенка.

(мук) детей, нередко «сцепляемого» с характерной для А. темой творчества как мучительного рождения поэтического слова (творения поэта = его «дети»). Выжженные *кровавой печатью* глаза Меланиппы — по существу, заместительная жертва, эквивалент ее детей-близнецов, которых ждал жертвенный костер и нож. *Подъятая* кифарэдом мука поиска божественной по происхождению «внутренней» музыки, тождественная ослеплению Киклопа (Лиха, Зла, Скуки, Хаоса и под. = «отвратительного») в «пещере» жизни, по Анненскому, была спасительной для человечества «мукой идеала» и вместе с тем квинтэссенцией представлений А. о роли творчества в жизни.

Выросший *оставленным ребенком* Фамира, «пасынок человечества» [КО: 201], «беглец от людей и от Души Мира» [Иванов 1910: 24] подымлет свое страдание один за всех людей, подобно Сыну человеческому («Дочь Иаира»):

*Тот, грехи подъявший мира,
Осушавший реки слез, —*

но в конечном счете и мировому Духу, оживившему мир «подъятием» из Хаоса *мирончал* [наст. изд.: 60, 246]. Страдание, по Анненскому, составляло предназначение и «высокий трагизм жребия» поэта и его «детей» (созданий). Показательно, что в предсмертном стихотворении А. «Моя тоска» говорится об ослепленных и подвергнутых пыткам «детях» Тоски поэта — его стихах [Топоров 1977а: 43]; Анненский находил «первый абрис пророка в поэзии Достоевского» в «Господине Прохарчине» — «не любимой» и «обделенной счастьем» повести [КО: 238].

В «Гармонии» А. отразилась идея неприятия миропорядка, основанного на страдании или гибели не причастного злу существа — «юного существа, еще не успевшего себя реализовать» [Чулков 1910: 122].²⁰⁶ Кровавые слезы ослепленного, молящегося богам Фамиры — те же «кровавые, незлобивые слезки» молящегося «боженьке» ребенка в «Братьях Карамазовых».

Подобно Ананию Яковлеву из «Горькой судьбины», который «свободно открывает свою тайну и муку и хочет в бже слиться со всеми себе подобными» [КО: 60], ослепленный Фамира находит примирение с матерью и отцом, точнее, с призраком Филаммона и превращенной в птичку матерью.²⁰⁷ Фамира молит богов в час, когда луна уже погасла, но на светлеющем небе еще остались звезды —

²⁰⁶ С этой «гармонией» связан мотив *пепла розовых тел* облаков («Тринадцать строк»), напоминающий о *горсточке пепла* в «Умоляющих» (ст. 1130: *σλοδοῦ τε πλῆθος ὀλίγον*) — пепла убитых, чьи тела сожжены и превратились в дым и прах (ЛдЛ: «L'Aither les a reçus, réduits en cendre par le feu...» [ELL 2: 528]). Ср. «горсточку праха» в трактате Мандельштама «О природе слова» [наст. изд.: 180]. В круг размышлений о «гармонии» входят также *девичье сердце в облаке розовом* («Облака»), *розовые дети* в «Июле», но и жертва девственно-юной Ифигении.

²⁰⁷ Фамира чувствует на своем плече бьющееся сердце птицы — сердце матери, желавшее *сливаться* с его сердцем. Ср. у Ахматовой: *И трепещет, как дивная птица, / Голос твой у меня над плечом* («Годовщину последнюю празднуй...»).

противопоставление «лунного» и «солнечного» отсутствует. На ощупь найдя кифару и еще раз убедившись в своей неспособности играть, слепец примиренчески, в духе Силен, кодирует «аполлиническое» через «дионисийское»: *Вино ушло до капли — мех сносился* [СТ: 538]. При этом он «безнадежно опускает кифару» [Там же], совершая движение, сходное с тем, когда Силен «аккуратно» сложил на землю пустой мех в сцене «Сквозь облака пробившегося солнца».

Проведение параллелей и противопоставлений между аполлинической и дионисийской сферами, «игра» на обозначении одного и того же в терминах, относящихся то к одной, то к другой из этих сфер, и сходные приемы насквозь пронизывают «вакхическую драму» (сюда относится, в частности, противопоставление «Лунных» и «Солнечных» сцен). В дополнение к уже сделанным выше наблюдениям можно отметить сцену «Сквозь облака пробившегося солнца», где Фамира, желая скорее отправиться к Евтерпе, торопит Силену, рассуждающего о «радости» для силенов и для кифарэдов (см. выше). Комментируя отказ Фамиры и Нимфы выпить вина, Силен говорит:

*Вы отвечали: «Я не пью»,
Как я сказал бы: «Не пою»,
Дельфийский бог кифару предложи мне,
Чтобы ему подтягивал²⁰⁸ я в гимне.*

Еще один пример: соотнесенность *горного угла* отшельника Фамиры и залитых луной *уголков* в горах (где царит Вакх), но также, по видимому, и *уголков* в пещере («Кикл.», ст. 197²⁰⁹), о которых как о месте укрытия от Полифема говорит Одиссею Силен в «Киклопе». Отказ Фамиры скрыться, в соответствии с *планом* Нимфы, в горных *перелесках* (= в *уголках*), *под небридой* сопоставим с отказом Одиссея прятаться в *уголках* пещеры Полифема.

Заключительные «аккорды» драмы А. (в «Заревой сцене») — слова Фамиры о *благословенных богах* и плач бросающейся к нему кормилицы заставляют вспомнить конец последнего монолога Эдипа в «Финикиянках»: *Много горя в этом мире, / Если так решили боги, прах ничтожный, покоряйся!..* (ст. 1762—1763). Трагедия Еврипида завершается, однако, не этими словами, а прославлением победы поэта: *Благовонной короной своей / Увенчай поэта, победа, / И не раз, и не два, и не три / Ты увей его белые кудри!* Мотив победы возникает и в финале «вакхической» драмы: путь, который предстоит пройти слепому кифарэду, включает посещение *славного кремля*, где Посейдон *венчал* его *победой*.

«В складках» предпоследней авторской ремарки драмы А. теряется «психологический символ» [КО: 447] — фраза «Заря слилась с небом». В «Меланиппе» заря связана со славой: уходящий из жизни старец Геллен говорит о своей надежде *Зарю полюбоваться славы эолидов* [наст. изд.: 325].

²⁰⁸ Ср. у Пушкина («Борис Годунов»): *Что же ты не подтягиваешь, да и не потягиваешь?*

²⁰⁹ εἰσὶ καταφυγαὶ πολλαὶ πέτρας (ЛдЛ: «Cette roche a beaucoup de refuges secrets», букв. «в скале есть много укрытий» [ELL 2: 636]).

Слепец с посохом и кифарой, с птичкой на плечах, не может видеть зари, затмевающей тень Филаммона, который *...холоден и бессилен / Меж розовых пальцев Зари* (ср. «розоперстую» Эос у Гомера), и тускнеющего Гермеса. Нарастающая заря, сначала туманная, а затем сливающаяся с небом, развивает тему, начатую в сцене «Голубой эмали», где кифарэд слушает *сказки* матери о тайне своего рождения. Дионисийский экстаз Нимфы, чья греза «богоискания» направлена на Фамиру, а не на Диониса, вызывают в сыне экстаз аполлинический:

*Но продолжай ласкать меня. Я звуки
Из струн твоих люблю. Их на зарю
Похоже нарастанье, — на зарю
Туманного рассвета. Дальше — сон! (...)
Заря сравнялась с небом. Вижу солнце,
И золото слепит меня.*

[СТ: 488, 490]

Говоря о сравнявшейся с небом заре, Фамира встает (как прежде него — испугавшаяся ящерицы Нимфа), и когда он слышит от матери, что *слился* для нее с Филаммоном, возникает прообраз («первый абрис») слепца в «Заревой» сцене.

Часть 4:

«ЛАОДАМИЯ» В КОНТЕКСТЕ ТЕМЫ «АННЕНСКИЙ И ШЕВЧЕНКО» *

В данном разделе книги перемежаются наблюдения, касающиеся темы «Анненский и Шевченко» и трагедии А. «Лаодамия». Последняя основана на античном мифе о жене царя Иолая, первым из греков вступившего на троянскую землю (отсюда его другое имя — Протесилай) и погибшего. Лаодамия становится вдовой, не успев познать брачного ложа. Тень погибшего героя является к ней на свидание. Она сознает иллюзорность своих надежд на счастье, но не хочет смириться со смертью мужа. Лаодамия делает его восковую статую-слепок и кладет к себе на ложе. Вместе со статуей она бросается в жертвенный костер и гибнет [СТ: 413—416; КО: 450—456].

* * *

1. Возможность и перспективность сопоставления имен А. и основоположника новой украинской литературы Тараса Шевченко становится очевидной при обращении к статье А. «О современном лиризме» (1909 г.). Шевченко в ней ставится в один ряд с Пушкиным — как поэт, сравнения с которым не выдерживают «молодые художники слова», символизирующие собой «инстинкты самосохранения, традиций и медленного культурного преуспевания» [КО: 361]. В той же статье, в пассаже, посвященном М. Кузмину, говорится: «А что, кстати, Кузмин, как автор “Праздников Пресвятой Богородицы”, читал ли он Шевченко, старого, донятого Орской и иными крепостями, — соловья, когда из полупомеркших глаз его вдруг полились такие безудержно нежные слезы — стихи о Пресвятой Деве? Нет, не читал. Если бы читал их, так, пожалуй, сжег бы свои “праздники”...» [КО: 366].²¹⁰

Анненский с 1891 по 1893 г. занимал в Киеве пост директора Коллегии Павла Галагана. К этому времени относится начало работы над полным переводом трагедий Еврипида, которая оказалась решающей для становления А. как поэта [наст. изд.: 23]. Посвященные Шевченко строки статьи «О современном лиризме», скорее всего, отражают сложившееся задолго до ее написания восприятие творчества и личности украинского поэта. Интерес к нему у А. мог появиться еще в киевский период его жизни. Заслуживает внимания, что во второй половине 1890-х, незадолго до переезда А. в Киев, там были впервые опубликованы на-

* Первая публикация под другим названием: [Ан. VIII]. Краткий вариант этого текста см. [наст. изд.: 304—314].

²¹⁰ Относительно темы «Анненский и Шевченко» см. [УКР II: 76]. В [УКР II: 73] см. дополнительное свидетельство знакомства А. с произведениями Шевченко.

писанные по-русски повести Шевченко и его поэма «Слепая». На начало «еврипидовского» этапа творческой эволюции А. мог накладиться шевченковский и/или украинский отпечаток.

Представляется возможным его своеобразное проявление в «Автобиографии» А., точнее, в описании того периода жизни, когда после университета, где «как отрезало со стихами», он стал педагогом и при этом «стишонки опять *прокинулись*» [КО: 495]. Необычное *прокинулись* идентично диалектизму *прокінутися* ‘просыпаться’ [ССРЛЯ] и одновременно укр. *прокида́тися, прокину́тися* ‘просыпаться, проснуться, пробудиться’.²¹¹

Образ просыпающихся стихов, создаваемый с помощью глагола *прокинуться*, скорее всего, отсылает к шевченковскому *Може, ще раз прокинутися / Мої думидити?* [Кр: 218]. Само использование слова *прокинулись* у А. напоминает нередкое и в стихах, и в прозе Шевченко введение русизмов в украинские тексты, а украинизмов — в русские [Черторижская 1981]. С подобными фактами хорошо увязывается свидетельство И. С. Тургенева о том, что Шевченко вынашивал мысль «создать нечто новое, небывалое, ему одному возможное, а именно поэму на таком языке, который был бы одинаково понятен русскому и малороссу» [Шаблиовский 1975: 103]. Было известно А. это свидетельство или нет, русско-украинское *прокинулись* демонстрирует словотворчество в духе отмеченной Тургеневым идеи Шевченко.

У А. имеются и другие примеры подобного рода. Ср. в статье «Гейне прикованный»: «...все эти фрейлины и гофмейстерины совсем было приспособились к своему *безголовью*...» [КО: 156—157]. *Безголовье* выступает здесь как обозначение отсутствия голов у придворных дам (соответствующего разбираемой Анненским теме отделения головы Гейне от его «заживо похороненного тела»)²¹². Но это слово, по-видимому, скрывает также рус. (диал., уст.) *безголовье* ‘несчастье, горе, беда’, например, в «Княгине» Шевченко: «...случилось на наше *безголовье*». Ср. у него же укр. *безголов’я* ‘то же’: *Поки безголов’я ворон прокричить* [Кр: 17]; *На безголов’я / І я учуся* [Кр: 378].

Интересно редкое *сумнолицый* (о туче в «Тоске синевы»)²¹³ — сложение, включающее диалектизм *сумный* (у Даля *сумно* ‘думчиво, опасно, сомнительно’, *сумовать* ‘думать, горевать’) = укр. *сумний* ‘печальный, скорбный’. Последнее встречается и у Шевченко, например: *Нащо стали на папері / Сумними рядами?..* [Кр: 20]; *Моє слово тихосумне* [Кр: 193].

Адъектив *невидный* в «вакхической драме» (в «Лунно-голубой» сцене Нимфа говорит о *невидных глазах*, имея в виду скорее всего глаза Фамиры) едва ли слу-

²¹¹ От *прокинулись* у А. никак не зависит *прокинется* у Мандельштама (*То вдруг прокинется безумной Антигоной* в «Ласточке»). См. об этом слове [Бунина. Укр.; Михайлов, Нерлер 1990, I: 489].

²¹² «Одного такого казнили. Сам *без головы*, а туда же скрытничает...» [СТ: 535].

²¹³ Редкое слово, если не авторский неологизм (но *зеленолицый* в «Идеале» неологизмом, конечно, не является, ср. [Тростников 1991: 334]).

чайно совпадает с укр. *невідний* ‘темный, непроглядный’ и южнорусское *невідный* ‘непроглядный, непроницаемый’ (см. [наст. изд.: 281]).

Глагол *пановать* в статье А. о «Горькой судьбине» («уйти от злодея-мужа (...) к человеку, которого она любит и у которого ей легче быть последней вещью, чем *пановать* дома» [КО: 53]) также напоминает Шевченко: *Оддай мене, моя мамо, / Та не за старого (...)* *Не вмиш, будет панувати* [Кр: 133] и др.

Нужно вспомнить об украинизме *о це бис* (= *оце бис*) в сонете «Из участковых монологов» и о записанном из уст А. стихотворении-шарже, больше чем наполовину состоящем из текста на украинском, точнее, квазиукраинском или русско-украинском языке [ЛТ: 100].²¹⁴ Образцы подобного языка он мог постоянно слышать от своего слуги Арефы, который был родом из Киева [ЛТ: 81].

В поэзии Шевченко Анненский мог найти немало созвучного своему восприятию Еврипида. Так, размышляя о поэме «Марія», он не мог не сознавать, что евангельский сюжет о «Пресвятой Деве» в ней подается в нарочито земном плане [Ашимбаева 1979: 638]. Подобная трактовка этого сюжета должен была напомнить ему его собственные мысли о том, что Еврипид иногда переводил миф из сферы идеального в бытовую, например в «Электре», где дочь Агамемнона оказывается женой пахаря [А. 1902: 24]. Шевченковский образ солнца — символа правды (в «Еретике»: *Щоб усі слав'яни стали / Добрими братами, / І синами сонця правди*), связанный, видимо, с «Городом солнца» Кампанеллы [Прийма 1961: 107], А. мог вспомнить, переводя «Ифигению в Авлиде»: *Души в миру, что в лугах цветы, / В пестрый ковер слились. Правды же свет / Нам сияет, как солнце* (ст. 558—560; в оригинале нет речи о солнце и правде, как и о цветах и ковре — это видно по переводу ЛдЛ, который ближе к оригиналу: «Les esprits et les caractères des hommes sont divers et dissemblables; mais les bonnes mœurs sont un bien toujours sûr»).

Предполагаемый шевченковский пласт в творчестве А. сливается с пластами Еврипида, Пушкина, Гоголя и другими. Но основная сложность выявления этого пласта в том, что он — если правомерно говорить о его наличии — не может не быть скрытым. Директор Николаевской царскосельской гимназии едва ли мог демонстрировать интерес к творчеству поэта, оскорбившего августейшую супругу императора Николая I и за это подвергнувшегося жестокому наказанию. Неясно, какие произведения Шевченко были доступны Анненскому, а какие нет.

2. Цитированное высказывание А. о Кузмине и Шевченко было истолковано как противопоставление жизненной трагедии Шевченко, искренности и художественной подлинности его поэзии наигранности и стилизационным причудам поэзии Кузмина [Федоров 1979: 569].²¹⁵ Кажется не менее важным, что это выска-

²¹⁴ Ср. современный нам *суржик*. Проф. Хелимский (устное сообщение) связывал это слово с др.-рус. *Сурожь, Сурожское море* (см. об этих словах у Фасмера).

²¹⁵ Не исключено, что противопоставление Шевченко Кузмину и другим «новым писателям» [КО: 361] может быть и развитием тезисов Добролюбова о Шевченко как о поэте, «какого мы не можем указать у себя», поэте, чья «спокойная грусть» не похожа на «бес-

зывание соотносит украинского поэта с некоторыми категориями (в том числе основополагающими) творческого мира А. и вместе с тем апеллирует к ряду мотивов поэзии Шевченко. Его изображение в виде «старого соловья» отсылает к его стихам *Защибече соловейко* <...> *Старий Котляревський отак щибетав* [Кр: 17]²¹⁶ или *А серденько соловейком / Щибече та плаче* [Кр: 23], напоминая также о «соловьином рокоте» у раннего Гоголя [КО: 219] и о соловье в посвященной памяти Пушкина кантате А. «Рождение и смерть поэта» (не говоря о мотиве соловья в его драмах и переводах Еврипида): *Молодой запел душа-соловьяшка* <...> *Пословечно соловей да выговаривал*.

Допустимо предположение, что в статье «О современном лиризме» Шевченко увиделся Анненскому сквозь призму «чистого и высокого Эроса» «Старосветских помещиков» [КО: 220]. О слезах Афанасия Ивановича у Гоголя говорится: «...он рыдал <...> неутешно, и слезы, как река, лились из его тусклых очей».

«Полупомеркшие глаза» Шевченко предполагают глаза измученного жизнью человека, ослабевшие от старости или, возможно, от слез.²¹⁷ Этот образ, возможно, отсылает к стихам Шевченко *Свет гаснуть стал... <...> И я ослепла* («Слепая»); *...гаснуть очі, / Заснули думи, серце спить* [Кр: 299—300]. Он соотносится также с одним из центральных образов индивидуальной творческой мифологии Анненского — статуей с *померкшими* или *пустыми* глазами как двойником ослепленного поэта-певца [Венцлова 1996: 62].

В «Лаодамии» Гермес предвидит времена, когда он станет *мраморным и позабытым богом*, но сможет иногда отряхнуть сон с *померкших глаз*. Другой аспект этого образа — помутнение зрения, ослепление и слепота как стадии отчуждения от природы, символы стремления поэта угадать за наблюдаемой зрением гармонией красок природы «иную вечную красоту» [КО: 217], равнозначную гармонии мысли [ЛТ: 144], в конечном счете — неявной первооснове сущего. По характерной для греческой культуры логике, она могла открыться только слепцу, кем стал Эдип [Аверинцев 1972: 100]. В трагедии А. «Меланиппа-философ» упоминается некий изгнанник, мудрец, которому отечество не дает *комка родной земли*, чтобы прикрыть *глаз <...> померкших* [СТ: 326] — намек на изгнание и смерть Анаксагора, родоначальника учения о Нусе-Разуме, первооснове видимого мира.²¹⁸

Померкшие взоры лилий в «Январской сказке» А. (*И, взоры померкшие нежа, / С тоской говорили цветы*) принадлежат тонущим в вечернем мраке и/или увя-

плодную тоску наших романтических героев» [Добролюбов 1979: 324, 331]. Весьма вероятно, что с Шевченко связаны лишь некоторые из идей Добролюбова, оказавших влияние на А. Среди них — указание на необходимость для России своего Инсарова, которое могло подталкивать А. к воплотившимся в его творчестве мыслям и мечтам о возвращении в русское искусство героического начала [Мусатов 1998: 360].

²¹⁶ Из других примеров ср. *Запел весною соловей* («Слепая»).

²¹⁷ Ср. в «Лаодамии» Анненского слова старухи-кормилицы: *И не глядят глаза мои от слез, / От темноты ль...* [СТ: 438].

²¹⁸ Но *померкшие глаза* в цитированном контексте, скорее всего, — глаза умершего.

дающим цветам, перестающим радовать глаз недолгой свежестью, но напоминающим поэту о своей вечности — возможно, о вечности контура и аромата лилии, о которых говорится в финале стихотворения «Еще лилии»: *Одной лилеи белоснежной / Я в лучший мир перенесу / И аромат и абрис нежный*. Поэту дороги аромат и абстрактный образ, как бы идея лилии, что напоминает о вечных анаксагаровских «семенах всех вещей, обладающих всевозможными формами, цветами и запахами» [наст. изд.: 57, 68]. Способность цветов говорить имплицитно мотив метаморфозы, связывающий «Январскую сказку» с «Лилеей» Шевченко. Вопрос, который цветы задают поэту, напоминает обращенную к осеннему полдню думу Шевченко в поэме «Слепая»:

*Мы те же, что были, все те же,*²¹⁹ *Ты тот же тихий, так же милый,*
Мы будем, мы вечны... а ты? *Не знаешь времени, — а я!*

«Полупомеркшие» глаза «старого соловья», несомненно, ориентированы и на бродячего украинского слепца-лирника как характерного персонажа поэзии Шевченко (ср. также в «Полтаве» Пушкина, «Тарасе Бульбе» и «Страшной мести» Гоголя), который создал классические образы народного поэта и сам стал его олицетворением, Кобзарем. На «анненское» восприятие Шевченко могли повлиять и другие слепцы его стихов (поэмы «Слепая», «Сліпий» и др.).

Приводимые ниже примеры из Шевченко иллюстрируют наличие в его стихах мотива слез из слепых и/или старых глаз: *Як кобзар співає, / Як серце сміється, сліпі очі плачуть...* [Кр: 25]; *Сліпий старець сумуючи, / Співає під тинном* [Кр: 66]; «...під дубом сидить сліпий кобзар (...) співає з повагою і неголосно»;²²⁰ *Розказали кобзарі нам (...) Онімлі з переляку, / Сліпі небораки* [Кр: 353]; *На широкому столі / Сліпі лірники сиділи* [Кр: 392]. Тема слепоты кобзаря является сквозной в поэме «Мар'яна-черниця», где она сплетается с темой несчастной любви.

Стихи Шевченко *...покапали сльози / З старих очей замучених* [Кр: 275] и *І потечуть з очей старих / Сльози молодії* [Кр: 378], преломившись через сходный контекст гоголевского «Вия» («...проживу я остальной век свой без потехи, утирая (...) слезы, текущие из старых очей моих»), могли вольно или невольно откликнуться у А. в переводах трагедий Еврипида: *Из старых глаз моих катятся слезы...* («Гер.», ст. 450); *По черным и ветхим лохмотьям, / На теле повисшим, / Текут материнские слезы* («Фин.», ст. 328 и далее); *... из глаз / Их старческих катятся слезы наземь* («Умол.», ст. 94—95).

²¹⁹ Стихи А. *Как сеть ветвей в оконной раме / Все та же сегодня, что вчера...* ([СТ: 62]; ср. *...та же сегодня, что вчера (...)* *Немая ночь...* в «Слепых»), возможно, откликнулись в ахматовском *Здесь всё то же, то же, что и прежде / Здесь напрасным кажется мечтать* [СТ: 68].

²²⁰ Ср. пояснение Шевченко: «За гайдамаками ходив кобзар; його називали сліпим Волохом (дід розказував)» [Кр: 84, 597]).

Ср. о плаче няни в драме «Фамира-кифарэд»: *...бегут / По старческим морщинам слезы* [СТ: 539].

Сквозная для «вакхической драмы» тема слепоты Фамиры начинает свое развитие с его слов *Заря сравнялась с небом. Вижу солнце, / И золото слепит меня* [СТ: 490] и завершается в «Заревой» сцене изображением слепца с ямами вместо глаз под лучами восходящего солнца («Заря слилась с небом» [СТ: 540]). «Заревая» сцена, бесспорно, связана с исходом «Аполлонида» Л. де Лиль. Суммация слепоты и солнечного *золота* отсылает к *un torrent d'or* в «Paris diurne» Корбье-ра, но находит и потенциальные шевченковские параллели:

*Я золотом ростопленим
Заллю йому очі!..* [Кр: 257]

*І сліпий мій плаче
Невидючими очима,
Мов сонце побачив.* [Кр: 243]

Сліпі лірники Шевченко могли занимать особое место в размышлениях А. об отношении западноевропейской (прежде всего французской, особенно ему близкой) и русской (эвентуально — славянской) поэтических традиций к античности, подарившей миру, согласно творцу «Фамиры-кифарэда», миф о Поэзии и Поэте. «Французский» вариант преемственности, который связывался Анненским прежде всего с Леконтом де Лиль и Бодлером, мнился ему в счастливом сохранении животворящего начала античной мифологии [А. 1908: 177]. Символ славной судьбы античной поэзии у французов русский последователь Леконта де Лиль видел в «молодом орле», улетающем в исходе «Аполлонида» вдаль от Пифийской скалы [ТЕ: 549]. Мысли об участии Поэзии на русской почве Анненский высказал в статье «Генрих Гейне и мы». Эта участь связывается им со способностью «русского сердца» сострадать Гейне, как и вообще всему «гонимому, злополучному и страдающему», и уклоняться от «всего законченного, застывшего, общепризнанного»: «...истинно наша муза это — ищущая дороги, слепая муза Тютчева, если не кликуша Достоевского» [КО: 398].

К той же категории «гонимых» для А., несомненно, относился и Шевченко, «донятыи Орской и иными крепостями» [КО: 366; наст. изд.: 153].

Отправляясь от белого камня, воплощения некоей неразрешимой загадки, ослепивший себя герой «Фамиры-кифарэда», подобно Эдипу, пустился в странствие по неведомым далям, и если не он, то его двойник, вероятно, увиделся Анненскому в облике слепой музы Тютчева. Думая о ней, создатель «Фамиры-кифарэда» мог опираться на размышления Тютчева о судьбах славянских народов (*Веки мы слепцами были / И, как жалкие слепцы, / Мы блуждали, мы бродили, / Разбрелись во все концы*) и о скрытом в смиренной наготе родного края благословении (*Всю тебя, земля родная, / В рабском виде / Царь Небесный / Обошел, благословляя*). Он мог помнить и гневные строки Шевченко: *Розбойники, кати в тіарах / Все потопили, все взяли, / Мов у Московії татары, / І нам, сліпым, передали / Свої догмати!..* [Кр: 224].

Следует указать и стихи Тютчева о слезах, которые льются *как струи дождевые / В осень глухую, порою ночной* («Слезы людские»). Они отозвались в «Октябрьском мифе» А., где говорится о слезах, которые *бегут / У слепого <...> из мутных глаз / По щекам его поблеклым, / И в глухой полночный час / Растекаются по стеклам*, что напоминает описание слез из «полупомеркших глаз» Шевченко. Дождь в «Октябрьском мифе» — двойник плачущего слепца, ипостась *жалкого слепца* у Тютчева.

3. У Анненского есть суждение о том, что Еврипид был трагиком «цепкого, жгучего пафоса» и умел вызвать у зрителя сострадание к своим героям — в отличие от Эсхила, возбуждавшего в «сердце зрителя негодование и ужас, без жгучего зуда слез» [А. 1902: 32—33]. В Шевченко Анненский мог видеть поэта, в одиночку «подъявшего» (см. [наст. изд.: 246]) за свой народ бремя его и своих собственных тягчайших мук, осмыслившего и перелившего в слезы-стихи безмерное море чужих и собственных слез.

И у Еврипида, и у А., и у Шевченко «слезный» аспект играет важную роль в понимании отношений бога и человека. Показателен отрывок из «Царя Иксиона», перекликающийся со стихами А., где дождь предстает как поток слез:

<i>Не знаю только,</i>	<i>И мои ль, не знаю, жгут</i>
<i>Мою ль то от недуга веки влажны,</i>	<i>Сердце слезы, или это</i>
<i>Или слеза и из небесных глаз</i>	<i>Те, которые бегут</i>
<i>Хотя одна над мукой Иксиона</i>	<i>У слепого без ответа <...></i>
<i>Должна упасть. [СТ: 362]</i>	<i>(«Октябрьский миф»)</i>

Обычное для поэзии отождествление дождя и слез у А. представлено и в других случаях: *...жалкими брызнет слезами* («Дождик»); *Или слез / Пролился дождь?* («Лаодамия» [СТ: 437]). Ср. у Шевченко: *И слезы капали, как дождь!* («Тризна»). Из других поэтов можно выбрать некрасовское *Шивая проворной иголкой / На саван куски полотна, / Как дождь, зарядивший надолго, / Негромко рыдает она* («Мороз, Красный нос»).²²¹

Не рассчитывая на помощь богов, Иксион полагает все же, что его муки заслуживают слезу из небесных глаз. Анненский, как и Еврипид (и Шевченко), представлял античных богов безразличными к страданиям смертных [Setchkaev 1958: 16]. Тем не менее иногда допускаются исключения, и они отразились в цитированном монологе Иксиона: *Сам бог слезу бы пролил над тобой* («Гер», ст. 1105). Неслучайна и перекличка Иксиона с признанием Геракла, по воле Геры убившего собственных детей: *Я вынес тысячи трудов и мук <...> и никогда из глаз /*

²²¹ В моменты «сильных потрясений» у Ахматовой появляются цитаты из Некрасова [Тименчик 2005: 526]: *Как трехсотая, с передачею, / Под Крестами будешь стоять / И своєю слезою горячею / Новогодний лед прожигать* («Реквием») — *Иная с ресницы сорвется / И на снег с размаху падет — / До самой земли доберется, / Глубокую ямку прожжет* («Мороз, Красный нос»).

Моих слеза не падала. Не думал, / Что мне придется плакать, но судьбе (...) я повинуюсь («Гер.», ст. 1354—1359).

Вместе с тем Иксион с горящим в его сердце камнем черным — двойник поэта-пророка, как Достоевский, сознающего, что «уголь в сердце прежде всего мучительная вещь» [КО: 238]. Упование преступного царя на *хотя одну* слезу из *небесных глаз* [СТ: 362] напоминает и обращение Шевченко к своей Музе:

*Як умру, моя святая!
Моя ти мамо! положи
Свого ты сина в домовину
І хоть єдиную сльозину
В очах безсмертних покажи.*
[Кр: 536]

Иксион находится под властью богини безумия Лиссы, вследствие чего возможно, что цитированные «слезные» контексты у А. преломились через финал «Записок сумасшедшего» Гоголя: «Матушка, спаси твоего бедного сына! *урони слезинку* на его бедную головушку!»

Данная Анненским характеристика поэмы «Марія» может быть отнесена к «слезному» колориту шевченковской поэзии в целом. Он должен был привлекать Анненского его искренностью и выстраданностью — в отличие от упоминаемых в статье «О современном лиризме» «может быть, сусальных» слез «Елисаветы» Сологуба [КО: 355] или еще слез другого символиста, описанных в катрене «К портрету А. А. Блока»: *Стихи его горят — на солнце георгина, / Горят, но холодом невыстраданных слез.*

Образ Шевченко в статье «О современном лиризме» перекликается с «анненским» переводом «The day is done» Лонгфелло: *Мне надо, чтоб дума поэта / В стихи безудержно лилась, / Как ливни весенние хлынув, / Иль жаркие слезы из глаз.* О Кобзаре здесь напоминает безудержно льющаяся в стихи, подобно слезам, *дума*. Само это слово весьма для него характерно (оно является частым и у А.). В несколько ином ключе те же мотивы звучат в стихотворении «Под новой крышей»: *Хорошо здесь тихим думам / Литься в капельки чернил,* — где можно усмотреть суммацию стихов Шевченко вроде

<i>І ти случаєм прочитаєш</i>	<i>Думи душу осідають,</i>
<i>Вилиту сльозами</i>	<i>І капають сльози.</i>
<i>Мою думу і тихими</i>	[Кр: 484]
<i>Тихими речами</i>	
<i>Проговориш...</i> [Кр: 230]	

чему отнюдь не противоречит то, что цитированные стихи Анненского содержат и отсылку к Пушкину: *Подруга думы праздной — / Чернильница моя* («К мой чернильнице»).

«Слезные» контексты переводов трагедий Еврипида и перекликающихся с ними оригинальных произведений Анненского отличаются большим количеством, а

также разнообразием оформления, в частности — многочисленностью глаголов, описывающих проливание слез (они льются, текут, бегут, выливаются, проливаются, катятся и проч.) и тенденцией к гиперболизации в описании их обилия. Мотивы *тумана, потоков, рек, ручьев, росы* слез — поэтические клише, которые соответствуют характерному для А. представлению о поэтической речи как анонимной, «ничьей». Это не отменяет, однако, целесообразности указания сходств в построении «слезных» контекстов произведений А. (переводных и оригинальных) и Шевченко (примеры охватывают лишь часть соответствующего материала).

Осушенные Спасителем *реки слез* в «Дочери Иaira», *реки готовых литься слез* в сонете «Дремотность» и слезы в финале «Лаодамии»:

*Но на белый и нежный атлас
Вы зачем же струитесь из глаз
По ланитам, горячие реки? —*

соотносятся с реками слез в «анненских» переводах Еврипида: *Лобзаньями ее*²²² *царица кроет, / И реки слез сбегают на постель* («Альк.», ст. 183—184; у Еврипида *κυνεῖ δὲ προσπίπτουσα, πᾶν δὲ δέμνιον / ὀφθαλμοτέκτωρ δεύεται πλῆμυρίδι*,²²³ у ЛдЛ: «Et, se jetant sur le lit, elle le baisa et l'inonda des larmes de ses yeux» [ELL 1: 371]); *...слез горячих / На нежные ланиты реки льются* («Мед.», ст. 907—908; ЛдЛ: «... j'inonde mon tendre visage de larmes» [ELL 1: 273]); *...рекою слез теперь оплакать / Вас и себя...* («Гер.», ст. 488—489; ЛдЛ: «je pusse (...) me repaître de mes larmes sans nombre!» [ELL 2: 506—507]).

Ср. также у Гоголя: *...слезы, как река, лились из тусклых очей его* («Старосветские помещики») [наст. изд.: 157]. У Некрасова: *За что мы обижены столько, Христос? И реки давно накопившихся слез / Упали...* («Русские женщины»).

Анненский мог помнить и о шевченковских «слезах-реках» (*Слезы-реки, / Молитвы теплые — ничто, / Ничто творца не умолило* [«Слепая»]) или «реках-слезах» (*Широкиї ріки-сльози / Тебе полили* [Кр: 325]) и др.

Полустишие

Что звуков пролито (...)»²²⁴

из стихотворения А. «После концерта» находит весьма вероятные источники в переводе «Алькесты» Еврипида (ст. 199) и у Леконта де Лиль в «Аполлониде» (III.7):

О, сколько слез сегодня им прольется!

*Que de larmes versées!*²²⁵

²²² Супружескую постель, ложе.

²²³ πλῆμυρίς, букв. 'морской прилив, наводнение' (здесь о потоках слез).

²²⁴ Далее следует *взлеянных в тиши*, что имплицитно соотносится с темой скрытого/тихого материнства: звуки, как и детей, *лелеют в тиши*.

²²⁵ Предшествующее полустишие *Que n'as-tu pas souffert!* напоминает хныканье Томного сатира в 18 сцене «вакхической драмы»: *А выстрадал-то сколько!* Он имеет в виду, видимо, свое пребывание в плену у Полифема [наст. изд.: 226].

Larmes восклицаний Аполлониды — слезы его страдавшей матери. При переводе «Иона» А. вложил в уста Креусы, матери Иона, признание: она *таила рождение сына, слез полное*, — что очень близко к *тайной слезе*, достающейся Иолаю в «Лаодамии». Нередкое в поэзии отождествление звуков и слез встречается в шевченковской «Гризне»:

И слезы в звуки перелил.

В свою очередь, в относящихся к Пушкину стихах А. («Рождение и смерть поэта»)

*И в чистый жемчуг перелил
Поэт свои немые слезы*

откликнулся лермонтовский образ слезы — *жемчужины страданья* («Кинжал»),²²⁶ который еще более отчетливо воплотился в «Ненужных строфах»:

*Нет, не жемчужины, рожденные страданьем
Из жерла черного метала глубина.*

Впечатления, которыми навеяны строки стихотворения «После концерта», можно представить, читая одно из писем Анненского: «...я (...) вспоминая потом, как Вы пели, плакал. Я ехал один в снежной мгле, и глаза мои горели от слез, которые не упали, но, застав мне снежную ночь, заохлодели...» (КО: 484).

Встречающееся у Шевченко совмещение росы и слез (*Як роса* (...) *Покапали сльози* [Кр: 32]; ...*роси ранесенько / Сльозами дрібними / Їх уміють* [Кр: 92] и др.) могло напомнить Анненскому *росу слез* в его переводах Еврипида,²²⁷ которая была добавлена им в образный строй оригинала при переводе: *Росою слез* (...) *Какая скорбь лицо твоё покрыла?* («Эл.», ст. 503—504; у Еврипида *διάρροχον τόδ' ὄμμι' ἔχεις*, что ЛдЛ передает «Pourquoi (...) as-tu les yeux mouillés?» [ELL 2: 579] ‘почему у тебя влажные глаза?’); *Меня ты поразила: у тебя / Глаза заплаканы, и слезы оросили / Твои ланиты...* («Ион», ст. 242—244; ЛдЛ: «tu me saisis d'étonnement, en fermant tes yeux et en baignant de larmes tes nobles joues» [ELL 2: 407]); *Но орошать лицо / Слезами ты не должен...* («ИфА», ст. 496; ЛдЛ: «... cesse de pleurer et de provoquer mes larmes» [ELL 1: 554]). Ср. в трагедии «Меланиппа-философ»: ... *сладостной росой освежил / Мои давно не плакавшие вежды.*

Обращает на себя внимание корреляция «полившихся» из глаз Шевченко слез в статье «О современном лиризме» и конструкций *ріки-сльози* (*реки-слезы* в «Слепой»), *сльози-слова*, *слово-сльози*, *огонь-сльоза*, *сльози-вода*, *роса-сльоза* в стихах Шевченко. Ср. в дополнение к уже цитированным примерам: *Як хто прочитає ті сльози-слова, / Що так вона щиро колись виливала* [Кр: 61]; *Вили-*

²²⁶ В статье о Лермонтове А. пишет, что из этой жемчужины «родятся элегии» [КО: 243].

²²⁷ Не говоря о тютчевском ...*святой источник слез, / Роса божественной денницы* («Слезы»).

вайся ж, слово-сльози [Кр: 71]; *І огнем-сльозою / Упаде колись на землю* [Кр: 518]; *Сльзьми-водою розлилось <...> святее диво* [Кр: 400]; *Може, ще я поділюсь словами-сльозами / З дібровами зеленими!* [Кр: 486]; *І заплакала ліля / Росою-сльозою* [Кр: 304].

Поэтические слезы Шевченко — порожденный в бессилии и убожестве эквивалент слова-стиха, молитвы, сострадания, но и угрозы, проклятия и неминуемой беспощадной мести. Думы Шевченко превращались в «слова-слезы», находившие отклик в слезах читателей и слушателей его поэзии: *А нині плач, і скорбь, і сльози / Душі убогої—убогій / Остатню лепту подаю!* («Марія»); *Кобзарі співають, / Все співають, як діялось, / Сліні небораки, — / Бо дотепні... А я... а я / Тільки вмю плакати, / Тільки сльози за Україну... / А слова — немає...* [Кр: 22]; *Я посію мої сльози, / Мої щирі сльози. / Може, зійдуть і виростуть / Ножі обоюдні* [Кр: 192].

Разбирая в терминах аристотелевских категорий ужаса и сострадания «Горькую судьбину» Писемского, Анненский определил трагедию ее героини как «бессловный и слезный ужас», что в принципе применимо (конечно, с оговорками) и к предполагаемому «анненскому» восприятию поэзии Шевченко. Несомненно, что, как и в случае с Писемским, А. видел трагизм творчества украинского поэта в «ужасе неприкрашенной действительности», крепостного права [КО: 47, 52]. К Шевченко вполне применимы высказанные Анненским в связи с «Горькой судьбиной» мысли о «высоком духе народа, умевшего сохранить свободное сердце и в самом рабстве» [КО: 53], которые могли возникнуть не без влияния суждений Добролюбова о том, что Шевченко-мальчик сохранил себя среди «впечатлений», способных «убить юную душу» [Добролюбов 1979: 328].

4. Связанные с философскими построениями Анаксагора, Платона и других мыслителей, а также с Евангелием представления Анненского о мировом Духе-Разуме включали идеи, согласно которым этот вечный Дух вызывает в его частичках или «атомах» — человеческих душах — способность увидеть за воспринимаемой органами чувств красотой природы «иную вечную красоту» и пробуждает в них силу и величие, совесть и сострадание, готовность к самопожертвованию ради блага других [КО: 217]. В «анненское» восприятие Анаксагора и в само творчество Анненского Еврипид внес трагический пафос, яркой особенностью которого было изображение детских и материнских страданий. Изображение участи детей, особенно «осиротелых, незаконных или покинутых, не раз возбуждало и эпические и драматические вдохновения греков» [Там же] и составила особый содержательный пласт в трагедиях Еврипида и в творчестве Анненского. В своих статьях о Еврипиде он писал о «пафосе скорбной матери» Андромахи с вырванным из ее объятий и отправляемым на смерть ребенком [А. 1894: LIV], «уделе долгих страданий и минутной мести» теряющей своих детей Гекубы [А. 1984: XLVIII], не имеющем в мире «никого и ничего» подкидыше Ионе [ТЕ: 535], живущей «иллюзией материнства» Пифии [ТЕ: 544], отдающей себя в жертву Ифигении, которая «почти ребенок» [А. 1898: 85].

Для А., вероятно, было очень значимым отмеченное им в Ифигении-жертве соединение «девичьей чистоты с глубокой нежностью материнства» [А. 1898: 85—86]. Та же черта обнаруживается в Антигоне и в Электре с ее «чисто материнской любовью к Оресту» [Там же]. Она отчетливо выражена в стихах 1489—1490 «Иона»: *παρθένια δ' ἐμᾶς ἑλάθρα* / *ματέρος / σπάργαν' ἀμφίβολά σοι τάδ' ἐνήψα* — *В девичью работу свою / Тебя завернула я — мать*, ЛДЛ: «*Vierge et mère, je t'enveloppai de ces langes*» [ELL 2: 482].

В изображении Анненского Лаодамия соединяет «что-то стыдливо девическое» [СТ: 419] с мечтой о ребенке — *сладком залоге*, которого не оставил ушедший на войну муж [СТ: 422]. Склонившись над ткацким станом²²⁸ с полными слез глазами [СТ: 420], она выводит на ткани картины, передающие ее мечты о несбывшемся счастье с Иолаем. Характерное для А. соединение античного и библейского культурных начал позволяет экстраполировать упомянутую черту еврипидовских героинь (чистота и материнство или мечта о нем) на «Пресвятую Деву» [КО: 366] — *девоматерь* (Даль) герсп. героиню поэмы Шевченко «Марія».

В связи со сказанным уместно обратиться к статье А. о «Странной истории» Тургенева («Белый экстаз»; см. [Ашимбаева 1984: 56—57]), где говорится, что Софи, ее мать и бабка «знали *одну* веру, веру своих нянек, веру рабынь» и молились «на одну и ту же потемневшую икону с медным сиянием и длинными глазами на лице богородицы, которое склонялось к предвечному младенцу, как слишком тяжелая от небесных слез георгина»²²⁹ ([КО: 144] — выделено Анненским). Эта словесная зарисовка, несомненно, соотносится с мыслями о «византийской буколке» с «богородицыными слезками», наслоившимися на «скифскую любовь к простору» [КО: 358].

Очевидна близость цитированной зарисовки к описанию «безудержно нежных слез», полившихся из глаз Шевченко в поэму «Марія», где трактуется тот же сюжет, что и икона с изображением богородицы. Ср. в поэме Шевченко:

*Отож і спить собі дитина,
Мов ангеляточко в раю.
А на єдиную свою
Та мати дивиться і плаче <...>*
[Кр: 559]

²²⁸ Ср. в лирике: *Мой лучший сон — за тканью Андромаха* («Другому»).

²²⁹ Стоит отметить русские фитонимы типа *плакун-трава*, с которыми ассоциируется фольклорный сюжет о Богородице, оплакивающей своего сына: *Почему Плакун трава всем травам мать? / Мать Пречистая Богородица / По своем сыне по возлюбленном, / По своем сыне слезно плакала, / А роняла слезы на землю пречистья, / А от тех от слез от пречистых / Зарождалася Плакун трава травам мати* [Колосова 2007: 399, 401]. Известны и фитонимы *богородицыны слезки, пречистые слезы* или просто *слезки* [Там же]. Георгина с «небесными слезами» у А. — аналог подобных фольклорных образов (если не происходит от них).

В склонившемся под тяжестью слез лице Богородицы можно усмотреть некую аналогию изображения Шевченко в статье «О современном лиризме». С этим изображением сопоставим и другой словесный этюд Анненского — описание слепка с бюста Еврипида: «...вы увидите склоненную от тяжести пристальной мысли голову человека, стоящего уже на грани старости» [ТЕ: 42—43].

Подобно лицу богородицы, голова Еврипида склонилась — но под тяжестью мыслей, а не слез. Мысли/думы и слезы (ср. *И дум ей жаль* ⟨...⟩ *И слезы осени дрожат* ⟨...⟩ [СТ: 61]) были для Анненского разными проявлениями воздействия одной и той же силы — вечного Нуса, Духа-Разума, и Еврипид как последователь «отца рационализма» Анаксагора и трагик, вызывавший в сердце зрителя «жгучий зуд слез», воплощал единство «рационального» и «слезного» начал в человеке. В этом контексте понятнее логика перевода диалога Медеи и Ясона: *...ты опять за слезы...* ⟨...⟩ — *О нет, я так... раздумалась о детях. / — Несчастливая, иль думать значит плакать?* («Мед.», ст. 922—929), где последняя фраза передает *τί δῆ, τάλαίνα, τοῖσδ' ἐπιστένεις τέκνοις* у Еврипида, букв. ‘что же, злосчастливая, стенаешь над этими детьми?’ («раздумья» у Еврипида не обозначены).

Образ Шевченко в виде головы немолодого человека, склонившейся от тяжести скопившихся «дум-слез», которые льются из «полупомеркших глаз», возможно, предвосхищается описанием *тучи сизой* в «Тоске синевы» — *Чутко-зыбкой, сумнолицей, / Слез, как сердце, тяжело полной*, напоминающим у Шевченко *тяжкую слезу* («Слепая») и *тяжкі сльози* [Кр: 346], а также стихи *...слово забуте, / Моє слово тихосумне* [Кр: 193].

Наполненная слезами и уподобляемая сердцу туча в «Тоске синевы» находит у А. ряд сходных образов, в которых сказалось влияние Еврипида и Верлена (или мыслей А. о Еврипиде и Верлене): *И, точно туча, сердце у меня / От капель слез разбухло и чернеет* («Лаодамия» [СТ: 441]);²³⁰ *Облака еще плачут, гудя* («Утро»); *Сердце исходит слезами, / Точно холодная туча... / Сквано тяжкими снами, / Сердце исходит слезами* («Песня без слов» — «на мотив» Верлена²³¹); *Новое что-то / Близится, точно песня, полная слез, / К сердцу, полному слез* («Гек.», ст. 83—85);²³² *...демон в груди немой / Скопит слез ему тучу тяжкую...* («Ор.», ст. 338—339).²³³

²³⁰ В одном из писем А.: «... солнце еще не вышло, но уже тучи не могут, не смеют плакать...» [КО: 466].

²³¹ *Песня* и состоит здесь, собственно, в «плаче» сердца наподобие тучи: *В сердце под игом дремоты / Льются дождливые ноты...*

²³² У Еврипида «сердце» и «слезы» не обозначены: *ἔσται τι νέον:/ ἤξει τι μέλος γοερὸν γοεραῖς* (ЛдЛ: «Il y aura quelque chose de nouveau; celles qui gémissent diront quelque chant lamentable») [ELL 1: 6]. Гекуба чувствует, что ее ждет нечто ужасное; сходное ощущение испытывает в начале третьего действия «Лаодамии» героиня трагедии. Ей страшно от мрака и «тревожного сознания, что около нее что-то решается» [КО: 453; Setchkarev 1958: 14].

²³³ ЛдЛ: «*Quel est ce combat du meurtre qui te travaille, malheureux, et dans lequel un Daimôn multiplie tes larmes?..*» [ELL 1: 77].

В нескольких текстах А. обнаруживается конструкция типа «сердце плачет»: *А сердце плачет, вспоминая* («Падение лилий»); *А сердце, плача, молвило ему* («Я долго был безумен...» — из Верлена). Становление этой фигуры речи в творчестве А. могло быть обусловлено разными факторами (например, влиянием Верлена, ср. «Il pleure dans mon coeur...»), не в последнюю очередь работой над Еврипидом.

Ср. сетования Ифигении — жрицы в храме Артемиды: *О сердце, ты, как гладь морская, было / И ласково, и ясно, и, когда / На элина я налагала руки, / Ты плакала... Но сон ожесточил / Тебя. Орест не видит большие солнца — / И слез моих вам, жертвы, не видать* (ст. 344—350) — ὦ καρδία τάλαινα, πρὶν μὲν ἐς ξένους / γαληνὸς ἦσθα καὶ φιλοκτίρμων ἀεὶ, / ἐς θούμόφυλον ἀναμετρομένη δάκρυ, / Ἕλληνας ἄνδρας ἠνίκ' ἐς χέρας λάβοις / νῦν δ' ἐξ ὀνείρων οἴσιν ἠγριώμεθα. У Леконта де Лиль: «*Ô malheureux cœur, auparavant tu fus toujours clément et miséricordieux envers les étrangers et tu donnais des larmes à ceux de ta race, toutes les fois que des Hellènes te tombaient entre les mains mais aujourd'hui, endurcie par ces songes, et pensant qu'Orestès ne voit plus la lumière, ô qui que vous soyez qui venez ici, vous me trouverez malveillante pour vous*» [ELL 2: 15].

Мотив плачущего сердца, мыслимого как самостоятельный по отношению к Я поэта субъект плача или иной эмоции [Жур.: 1972: 14; Ашимбаева 2005: 225—235²³⁴]; находит аналогии у Шевченко: *Чи заплаче серце одно на всім світі* [Кр: 21]; *А серденько соловейком щибече та плаче* [Кр: 23]; *Не плач, серце* [Кр: 136]; *Нехай же серце плаче...* [Кр: 192]; *Прокинуся — плаче серце, / І очі заплачуть* [Кр: 230]; *Не рветься, не плаче (...)* *старе серце* [Кр: 246]; *А серце плаче, глянуть не хоче!* [Кр: 350] и др.

По словам Н. А. Добролюбова, «тяжелая и сжимающая сердце» грусть Шевченко «имеет созерцательный характер, переходит часто в вопрос, в думу. Но это не рефлексия, это движение не головное, а прямо выливающееся из сердца. Оттого оно не охлаждает теплоты чувства, не ослабляет его, а только делает его сознательнее, яснее — и оттого, конечно, еще тяжелее» [Добролюбов 1979: 332]. Эти соображения прямо ассоциируются с мыслями Аристотеля и самого Анненского об Анаксагоре и Еврипиде как воплощениях идеала «созерцательной жизни».

Характерный пример «дум-слез» Шевченко — баллада «Лілея», ср.: *І цвіт королевий / Схилив свою головоньку / Червоно-рожеву / До білого пониклого / Личенька Лілеї (...)* *І заплакала Лілея, / А цвіт королевий / Схилив свою головоньку / На білее пониклеє / Личенько Лілеї.*

Частая у А. тема лилий может быть так или иначе связана с поэзией Шевченко. Кроме померкших взоров цветов в «Январской сказке» (см. 2) уместно напом-

²³⁴ Ср. представление о сердце как о центре духовной и физической жизни в библейской антропологии [Ашимбаева 2005: 234—235]. В широком культурно-лингвистическом контексте функции сердца рассматриваются В. Н. Топоровым [1973а: 144—145; Топоров 2009: 382]. Для понимания темы сердца у А. полезно иметь в виду ее возможные связи с аналогичной темой у Достоевского, которая также обсуждается в [Топоров 2009].

нить стихи *Сердце просит роз поблеклых <...> Лилий, плачущих на стеклах* [СТ: 82]. Мотив склоненности *білого пониклого личенька* плачущей Лилеи напоминает о «Зимних лилиях», где цветы льют напиток *благовоный*, опрокинув *серебристые фиалы* (можно вспомнить, что *поникшая голова* Ифигении — признак ее стыдливости [ЕТ 1: 541]).

Белизна, белоснежность лилий подчеркивается в стихотворении А. «Еще лилии» и в «Царе Иксионе», где лилии противопоставлены розам (не говоря о маках и др.), ср.: *Чтоб темней казались розы / От лилеи белоснежной* [СТ: 354]. Если розы связаны с соблазном, наваждением, любовным безумием, то лилии — с чистотой (ср. у Анненского о «лилейно чистом» сердце героини Горького [КО: 72]), целомудрием, недоступностью, «нарциссизмом» и, возможно, — через «белоснежность» — с «холодной, ослепительно белой» красотой «белого экстаза», о которой говорится в статье о «Странной истории» Тургенева [КО: 145]. Сам «белый экстаз» близок к экстазу, описываемому в заключительной строфе «Преступления любви» (перевода «Сгімен атогіс» Верлена): *...словно лилия, / Долина оживает: / Раскрыла лепестки, и вся в экстаз ушла, / И к Милосердию Небесному взывает.*

Ср. примеры из «Царя Иксиона»: *Я люблю дуновенье лилей / И венчанного ими кумира, / Но красавец <...> Стал Борей со мной холодной* [СТ: 371]; *Как лилия, или звезда в эфире <...> для себя / Хотим мы быть, не для мужей прекрасны* [СТ: 381]; *Иль, чтобы ей влюбленный не дышал, / Не доцветет лилея и завянет? / Ты красотой холодной, жена, / Мечтала им равняться. Разве хочешь / Быть холодной лилеи и луны?* [СТ: 382].²³⁵

Связь лилий с девственностью прямо выражена в стихах А. из цикла «Лилии»: *Лишь девы нежные персты / Сумели вырезать когда-то / Лилеи нежные листы.*

Лилея Шевченко — девушка, ставшая цветком (образ с фольклорной подоплекой), который *... почали звати / Лилею снігоцвітом*. Как девичий атрибут лилия выступает в стихах *В садах кохалися, цвіли, / Неначе лілії, дівчата* [Кр: 355]. Заслуживает внимания, что создатель поэмы «Марія» адресовал своей героине пожелание *Заквітчай голову дівочу / Лілями та тим рясным / Червоним маком* (о маке как символе девичества см. [Судник, Цивьян 1981]). Лилия может выступать и как метафора, соединяющая упоминавшиеся выше мотивы девичьей чистоты и нежности материнства: *...у Італії росло / Мале дівча. І красою <...> Як тая лілія, цвіло <...> Незабаром зробилась мати / Із доброї тії дівчати* («Неофіти»). Из других «лилейных» контекстов ср.: *Така, як ти, колись лілея / На Іордані процвіла / І воплотила, пронесла / Святеє слово над землею* [Кр: 541]).

5. Сльози Шевченко были воплощением его творческих дум, проникнутых болью за страдающую Украину. Трагедия рабства, крепостного права, отягощенная национально-колониальным угнетением, с наибольшей силой выразилась у украинского поэта в изображении обездоленного детства и материнства, того, что можно назвать, ориентируясь на комментарии А. к трагедиям Еврипида, пафосом

²³⁵ Брак Лаодамии с призраком мужа назван *холодно-лунным* [наст. изд.: 191].

безутешной матери или пафосом беззащитных детей. Сама Украина мыслится как мать, от которой отрывают обреченных на гибель детей: *За що її діти в кайданах мовчать?* [Кр: 353]; *Моя Україно!* (...) *За що, мамо, гинеш?* [Кр: 189] и др.

У Шевченко нередки образы *байстрят* — сирот, незаконнорожденных, брошенных и подкинутых детей (превращенная *Лілея* и была *байстря*), а также обезумевших от горя матерей, вдов, обманутых и обесчещенных девиц. Последние обозначаются южнорусским *покрытка* = укр. *покритка* 'потерявшая невинность девушка, голову которой покрывают платком': *Покриткою, дурой называли* («Слепая»), *Своє дитя без сороба / Байстрям нарікає* [Кр: 139]; *А дівчину покриткою / По світу пускає* [Кр: 429] и др.

Молодая мать, живущая любовью к ребенку, *тихе добреє дівоче* сердце [Кр: 299] предстают у Шевченко как этический и эстетический идеал, который постоянно соотносится, в имплицитной или явной форме, с Богородицей: *У нашим раї на землі / Нічого кращого немає / Як тая мати молодая / З своїм дитяточком малим* (...) *І перед нею помолюся, / Мов перед образом святим* [Кр: 474] и др. Сама Богородица в поэме «Марія» изображена как вполне земное и типичное для столь родной сердцу Шевченко действительности существо — *У Іосипа, у тесляра / Чи бондаря* (...) *Марія в наймичках росла*. Ее брак с хозяином-родственником преподносится как вынужденная мера: Мария стала *не та* с тех пор как их посетил *молодий дивочний гость — благовіститель...*

«Божья благодать» детей (*Ох, діти! Діти! Діти! / Велика божя благодать* [Кр: 337]) тем дороже поэту, что он остро сознает незащищенность и даже обреченность невинной красоты в жестоком мире. Он даже желает ей — во избежание худшей участи — преждевременного увядания: *Не цвіти ж, мій цвіте новий, / Нерозвитий цвіте, / Зов'янь тихо* («Маленькій Мар'яні»). Вместо счастливой матери с ребенком, которой поэт молится, как Богородице [Кр: 474], является обреченная на гибель *безтланная покритка*, несущая *байстря*, которое *ще й вилає* мать — */ За те, бач, / Що на світ родила* [Кр: 476].

6. В трагедии А. «Царь Иксион» голод сравнивается с ребенком:

*А по п'ятам за нами голод бледний,
Как брошенный ребенок, шел и плакал.*
[СТ: 360]

Это отклик «Богемы» — перевода «Un bohême» Роллина:

А голод, как клевет, за мною по п'ятам.

Замена *клевета* на *брошенного ребенка*, идущего *по п'ятам*, может быть следствием ориентации на некоторые мотивы поэзии Шевченко: сирота, сопровождающий слепого кобзаря (в поэмах «Катерина», «Мар'яна-черниця» и др.); злая доля, идущая за героиней поэмы «Слепая» [Кр: 156]; дети, которые мерещатся слепой Ведьме [Кр: 311]; некормленный младенец как воплощение горя, отчаяния: *Чого серце плаче* (...) *Мов дитя голодне?* [Кр: 217]; *І серце* (...) *плаче* (...)

Мов негодована дитина [Кр: 538]; *І горе* <...> *Мов нагодована дитина, / Затихне трохи* [Кр: 519].

Герои трагедий Еврипида надеются, что их дети будут поддерживать их в старости и воздадут им посмертные почести (утрата этой надежды воспринимается как тяжкий удар): *...и если, наконец, / Умрешь, труп твой кто уберет, кто вынос / Устроит твой?* («Альк.», ст. 664—666); *Я надеждой / Жила, что вы на старости меня / Поддержите, а мертвую своими / Оденете руками* («Мед.», ст. 1032—1035).

У Анненского Меланиппа определяется как *Царевна, что мать схоронила* [СТ: 303], и эта деталь указывает на исполнение ею дочернего долга и подчеркивает ее незащищенность. Напоминая дочери о бесславной участи мудрецов (отечество *...глаз / Изгнаннику покрыть не даст померкших* <...> *комка родной земли* [СТ: 326]), отец Меланиппы отвергает ее рассуждения и, обрекая «философа в пеплосе» наказанию, предвидит свою одинокую кончину: *...кто придет ему глаза закрыть?* [СТ: 335]. В драме «Фамира-кифарэд» спрашивается о матери, которую могли *спрятать*, похоронить меж *тесаных камней* [СТ: 478].

По крайней мере часть контекстов этого рода у А. находит аналогии у Шевченко: *...судьба судила, / Чтобы родимая рука очи уснувшие закрыла* («Слепая»); *...малі діти, / Що неньку сховали* [Кр: 43]; *А хто ж мою головоньку / Без тебе сховає? / Хто заплаче надо мною, / Як рідна дитина?* [Кр: 31]; *А хто мене поховає? <...> Хто заплаче надо мною?* [Кр: 121]; *Хто ж їх старість привітає, / За дитину стане? Хто заплаче, поховає?* («Наймичка»).

Ситуация, в которой находится тайком родившая Меланиппа, та же, что у многих героинь Шевченко. Ее определение как *грешной девы* или матери, *грехом... гонимой* [СТ: 321], заставляет вспомнить дилемму Андромахи Еврипида (*...самой лишиться жизни / Или дитя за материнский грех <...> отдать ножу?* («Андр.», ст. 314—318), но также обращение шевченковской Катерины к сыну: *Гріхом тебе на світ божий / Мати породила* [Кр: 42]. Греховный аспект Меланиппы вызывает и иные ассоциации: «...я им грешна и потерпеть за него должна, а что отдать мое дитя на маяту в чужие руки, не потерпит того мое сердце» (Писемский. «Горькая судьбина», см. об этой драме [КО]); *Коли терпеть, так матери, / Я перед богом грешница, / А не дитя мое* (Некрасов. «Кому на Руси жить хорошо»).

У Шевченко Анненский мог найти пищу для размышлений о молитве-мольбе, исходящей от движимого любовью незащищенного существа, особенно матери, спасающей свое дитя. Таковы кипящие *жаркой слезою* молитвы подруг Меланиппы [СТ: 332], слезы Ифигении и мольбы Гекубы (*О боги! <...> мое спасите дитя!* «Гек.», ст. 97—98). Молитва за ребенка, за его долю — нередкий мотив творчества Шевченко, ср., например: *Породила мати сина <...> Всіх святих благала, / Та щоб йому всі святії / Талан-долю слали* [Кр: 193]; *...мати <...> молила, / Щоб доля добрая любила / І дитину...* [Кр: 415]. «Нежное чувство девической и материнской любви» в произведениях Шевченко было силой, которую не всегда

могли одолеть отразившиеся в произведениях поэта «лихо и недоля обыкновенной жизни» [Добролюбов 1979: 331].

Подобные молитвы есть и в поэме Шевченко «Наймичка». Ее героиня Ганна (Лукия в написанной по-русски повести «Наймичка») могла напомнить Анненскому героиню «Иона» Еврипида и «Аполлониды» Леконта де Лиль и стать близкой его собственным героиням — Меланиппе, Лаодамии и Нимфе. Ганна была матерью незаконнорожденного ребенка и подкинула его бездетным старику и старухе, а затем нанялась к ним батрачкой. Как и Креусу, «тайно родившую и тайно бросившую ребенка», ее снедает «глубоко скрытый (...) пафос материнства», сплетающийся «со всеми нитями ее существования» [ТЕ: 536, 544]. В отличие от Креусы, ей удастся быть при своем ребенке, но приходится скрывать, что он ее сын. В повести «Наймичка» о ней говорится так: «... все нежнейшие чувства уничиженной матери были сосредоточены на нем одном, на своем сиротедитяти. А оно бедное, в чужих людях, на чужих руках засыпает, чужой грудью питается, без любви, без сердечного материнского поцелуя». Ср. в «Ионе»: ... и груди я искал напрасно (...) Пока другой бы нежился в объятьях / У матери, я молока лишен / Был женского, отрадной этой пищи (ст. 1375—1378).

Материнский пафос Наймички (и других героинь Шевченко, например в «Княжне») А. мог воспринимать через гоголевский образ любящей матери в «Тарасе Бульбе»: «Вся любовь, все чувства, все, что есть нежного и страстного в женщине, все обратилось у ней в одно материнское чувство».

Кифарэд в драме А. лишь слышал о материнской любви. Эта словоформа напоминает безличное *dit-on* в устах героя «Аполлониды» Леконта де Лиль (*Dans les langues de lin, où dit-on, je dormais* 'В батистовых пеленках, где, говорят, я спал' [ТЕ: 552]), но возможно и сравнение с рассказом шевченковской Слепой: *Я слышала, когда я спала вырастать, / Что мать родная, умирая, / Просила их не покидать — / Меня, малютку, покидая. / Но кто она, ее как звали, — / Потом узнать я не могла* [Кр: 153].

Материнские песни, о которых слышал кифарэд, напоминают шевченковские описания материнской любви как «покорной, тихой преданности» [Добролюбов 1979: 331], в частности в «Слепой» и в обеих «Наймичках» (эпизод, когда Лукия впервые слышит плач сына):

*Иль матери так любят? Я слышал,
Что песни их как полог, тихи (...)*
[СТ: 494]

«Но ты тихими слезами утишила его».
(«Наймичка»)
...песню тихо пела (...) Слепая нищая...
(«Слепая»)

7. Значимость темы детства/материнства в творчестве Шевченко выражается, кроме прочего, в том, что она является основой для создания образов, относящихся к иным темам, также весьма значимым. Так, *доля* может быть уподоблена ребенку, который *з торбини виглядає* [Кр: 231]. Сравнения с образами из сферы детства/материнства у Шевченко часто развертываются в более или менее круп-

ные тексты. Например, уподобление сердца голодному ребенку влечет не только приписывание ему предикатов *плаче, ридає, кричить*, но и вопросы *Чого ти бажаєш <...>? Чи пити, чи їсти, чи спатоньки хочеш?*, а затем призыв *Закрий, серце, очі* [Кр: 217].

Мережані сльозами думи («думы-слезы») или слова Шевченко нередко мыслятся как *діти* поэта, а он сам — как *син* своей Музы, которая, подобно матери, спеленала ребенка, *І колихала, / І співала <...> всюди доглядала*. К Музе-матери (*Моя ти мамо!*) обращен призыв позаботиться о сыне после его кончины: *...положи / Свого ти сина в домовину*. Оставшиеся в памяти поэта заботы его родной матери, по существу, становятся прообразом его творчества: мать *співала над младенцем и Свою нудьгу переливала / В свою дитину...* [Кр: 498].

На думы, отождествляемые с детьми, распространяется связанный с последними круг представлений, в том числе восприятие детства, молодости как цвета жизни. Уподобление дум детям и детей (девушек, молодых матерей) цветам влечет тождества типа «думы = дети = цветы», осложняемые также семантическими элементами «слезы», «слова» и др.

«Думы-дети» могут описываться как *...рожевії квіти, / Доглядані, смілі, виховані діти* [Кр: 207]. Они помогают избавиться от одиночества и способны восстановить связь с Родиной и погибшим другом: *Думи мої, думи мої <...> Не кидайте хоч ви мене <...> Прилітайте ж, мої любі, / Тихими речами / Привітаю вас, як діток* [Кр: 334]; *Вітер тихий з України / Понесе з росою — / Мої думи аж до тебе...* [Кр: 282]; *З-за Дніпра мов далекого / Слова прилітають. / І стеляться на папері, / Плачучи, сміючись, / Мов ті діти <...> Нехай летять додомоньку / Легенькі діти* [Кр: 417].

Думы могут быть обозначены как сироты-скитальцы, пробирающиеся, подобно незаконнорожденным детям или их матерям, *попідтинню*: *Думи мої, думи мої, / Лихо мені з вами! / Нащо стали на папері / Сумними рядами?.. <...> Квіти мої, діти! <...> В Україну ідуть, діти <...> Попідтинню, сиротами* [Кр: 20—23]. Они могут быть описаны как *поховані діти*, которые оставили поэта *сиротою* [Кр: 230], но предстать и как *злії діти* [Кр: 302]. Шевченко писал, что после того как цензура выпустила «из своих когтей» его «бесталанные думы», он «едва узнал своих деточек» [Шаблиовский 1975: 183].

Можно констатировать, что у Шевченко поэтическое творчество оказывается близким материнству (доминантой которого является образ Богородицы), например к его проявлению в виде тихих слез матери над спящим или просыпающимся ребенком. «Тихость» выступает как почти постоянный фон, на котором появляются «думы-дети». Показательны примеры, когда дума плачет *тихо, тихесенько* [Кр: 218] или когда прочитавший ее отзывается *тихими речами* [Кр: 230]. Характерное описание слез наймички, «утишившей» свой восторг от впервые услышанного плеча сына оказывается, по существу, аналогом поэтического творчества. Близость творческого состояния поэта к состоянию матери, ощущающей тревогу за ребенка, чутко прислушивающейся, проснулся он или нет («Марочка

проснулся, и заплакало бедное <...> и бог ее знает, как она услышала...» [«Наймичка»]), в наиболее явной форме выразилась в стихах

*Може, ще раз прокинутися
Мої думи-діти.
Може, ще раз помолюся,
З дітками заплачу* [Кр: 218].

В поэме «Марія» глагол *прокинутися* обозначает пробуждение ребенка от материнской слезы: *Неначе / Окропу капля як огонь / На його впала, і воно / Прокинулось <...> / І заридало*; аналогично в «Слепой», по-русски: *Скорбящей матери слеза / Прервала сон отроковицы* [СТ: 150].

8. Сопоставление фразы «стишонки опять прокинулись» из автобиографической заметки А. [КО: 495] со стихами из «Тоски припоминания»

*Я люблю, когда в доме есть дети
И когда по ночам они плачут*

позволяет допустить, что *дети* здесь могут быть поняты не только буквально²³⁶, но и как метафора проснувшихся («прокинувшихся») стихов, аналог «дум-детей» у Шевченко, из которого здесь уместно процитировать также стих *Заснули думи, серце спить* [Кр: 300].

Показательно, что Анненский считал «истинным перлом» поэзии Майкова стихотворение, где характерное для него «ботаническое уподобление» творчества (...*семена <...> творенья <...> как будто спят и зреют в тихом сне*) сочетается с образами сна тайных мыслей поэта, над которыми *с заботою безмолвной* стоит мать [КО: 288]. Вполне возможно, что Анненский при этом вспоминал и уподобление детей (и/или «дум-детей») цветам у Шевченко, — например в поэме «Слепая»: *...сяду у цветка с тобою. / Ты тихо спишь, а он цветет.*

Образы из сферы детства/материнства у А. выходят за ее пределы, выступая как опора для создания образов из иных сфер, в том числе таких значимых, как творчество, страдания, красота. Элементарный пример этого рода можно почерпнуть в «анненском» переводе «The day is done» Лонгфелло: стихами *понаивней* поэт хочет

*...тоску убаюкать
И думы ушедшего дня, —*

где *убаюкать* имплицитно воспринимает *тоску* и *дум* как младенца.

Анненскому, скорее всего, была известна отразившаяся в «Пире» Платона концепция «эротического восхождения», предполагающая, что есть «мужчины, которые бремениют телесно» и обращаются к женщинам для деторождения, а

²³⁶ Обыграно у Ахматовой: *Не любил, когда плачут дети* (не говоря о других откликах [Тименчик 1981а: 178]).

есть такие, которые «бременеют духовно еще в большей степени, чем телесно — бременеют тем, чем подлежит бременеть душе, носить в себе плод и разрешаться от бремени» (цит. по [Лосев 1930: 443—447]). Таким образом, первая ступень «эротического восхождения» — обыкновенное рождение детей, а вторая — поэтическое и иное творчество, возникающее из *σωφροσύνη* — «светлого преобразования чувственности» [Там же]. Для создателя «Тихих песен» должны были быть весьма значимыми и изложенные в «Законах» Платона мысли об успокоении «оргийно-хаотического начала» человеческой души для ее вхождения в гармонию мирового строя. «Как матери не тишиной успокаивают младенцев, но мерным колебанием и мелодией их убаюкивают (...) так и законодатели, будучи воспитателями народа, должны не подавлять, но правильно упражнять присущую им экстатическую энергию (...) И тогда будет находить на них тишина, как затишье на море, и — как пробужденные — они будут танцевать под звуки вакхических флейт с богами...» (цит. по [Иванов 1989а: 377—378]).

Уступив желаниям и ласкам Посейдона, Меланиппа *... слова и / Тяжкое носила бремя бога* [СТ: 293]. Ее грешное материнство приобретает творческий аспект — обдумывая *страшное сомнение* относительно отца детей, она вынашивает аргументы (философия Анаксагора) в их защиту. Конструкция *тяжкое носила бремя* отсылает к встречающейся в текстах А. формуле «подъять & муки», которая может применяться и к мукам матери (см. [наст. изд.: 61, 347]). Но она напоминает и о стихах Шевченко *Тяжко мені (...)* *Носити самому / Оці думи* [Кр: 473]. К Шевченко с его «думами-детьми» могло быть отнесено высказывание Анненского о Достоевском: «Если он берет на себя грехи мира, этот пророк, то (...) лишь потому, что не может не бремениться (...) муками...» [КО: 238].

Творческое воплощение находят мечты-воспоминания Лаодамии о «слишком коротком счастье» [КО: 451] с мужем и о необретенном ребенке. *Золотая игла* склонившейся над ткацким станом героини, как искусная игла Ифигении, переводит ее мечты в *вид чудеснейший*.²³⁷ Работа Лаодамии — сродни мысленному напряжению Меланиппы, чьи рассуждения о мировом Духе встречают отповедь отца, который прибегает к «ткацкому» сравнению: *Надоедать мне пестрый твой узор / Немножко начинает... Мы не в ткацкой...* [СТ: 327].

Лаодамия одновременно и дитя, и дева, и не познавшая брака жена/вдова. Это единство сплетается с семантическим комплексом, в который входят мотивы статуи, куклы, иглы, луны, детства и игры [Венцлова 1996: 63]. Мечтая о возвращении мужа, она играет с его искусным (*Что за вид / Чудесный!* [СТ: 468]) изваянием, *... как больной / Иль матерью оставленный ребенок* [СТ: 438], что напоминает ее кормилице о том, как крошкой Лаодамия играла в куклы. Статуя для нее и кукла, и дитя, и муж-возлюбленный.²³⁸ Она сама статуарна [Венцлова 1996: 63].

²³⁷ В «Ионе» сотканное Креусой в девичестве одеяло помогает ей найти сына.

²³⁸ По Аполлодору, Лаодамия изготавливает *εἶδωλον* своего мужа (ср. франц. *idole*, рус. *идол*, в том числе в «вакхической драме»), см. [Vernant 1971: 72]. Адмет в «Алькесте»

После брака героини с призраком мужа (призрак и статуя — его двойники²³⁹), она обнимает его статую, говоря:

*Меж нежных рук моих
Как мертвый он лежал ребенок...*
[СТ: 465]

Это почти те же слова, с какими еврипидовский Ион обращается к вновь обретенной матери («Ион», ст. 1443—1444):

*Моя родная! Я зараз в объятиях ἄλλ', ὃ φίλη μοι μήτηρ, ἐν χεροῖν σέθεν
Твоих лежу и мертвый и живой. ὁ καθ'αὐτὸν τε καὶ θανὼν φαντάζομαι.*

Ср. у ЛдЛ: «Ô chère mère, me voici dans tes bras, mort et vivant à la fois!».

Тема статуи в «Лаодамии», несомненно, связана с суждениями Анненского о различиях между статуей — «дорогой иллюзией влажных губ и теплой кожи» и статуей — «трепетной мыслью» ваятеля [КО: 178]. Этой «трепетной мысли» соответствуют не изваяние Иолая (*Царь как вылитый...* [СТ: 468]), а вид, выводимый Лаодамией на ткани, а также вызванный силой ее желания призрак мужа, напоминающий о теме призрака в «Елене» Еврипида и в «Christine» Леконта де Лиль.

Золотая игла царицы соответствует мыслям Анненского о «золотых снах» поэзии — «невысказанной», которую бессильно передать слово [КО: 466].²⁴⁰ Его представления о том, какие слова ближе всего к этим *снам*, видны из рассказа кормилицы об игре царицы со статуей:

*Обняв ее подножие рукою.
Шептать ей стала что-то... Кто бы мог
Пересказать слова, которым губы
У матери, качающей ребенка,
Бывают отданы, иль девушки, когда
Застанете ее вы на закате
Мечтающей?..* [СТ: 438—439]

Материнство, мечта о ребенке ассоциируются с мыслью, существующей как бы вне слова, что видно по одному из писем Анненского: «... ты носила ребенка. Ты так спрашиваешь глазами, что к тебе идут не слова, а мысли самые идут...» [КО: 486].

обещает умирающей за него жене сделать ее статую, которая разделит с ним его ложе (ст. 348—353), о чем упоминает А. в предисловии к «Лаодамии» [СТ: 414]. О теме статуи и призрака в связи с мифами об Алькесте и Лаодамии см. [Vernant: там же].

²³⁹ Обращалось внимание на сходство сюжета «Лаодамии» и перевода «Christine» Леконта де Лиль («Над синим мраком ночи длинной...» в переводе А.), см. [Федоров 1983: 196—197]. К героине и в том и в другом случае является призрак мертвеца.

²⁴⁰ Высоко оценивая поэзию А. К. Толстого, Анненский цитировал его стихи о *думах*, что *Ткут то в солнце, то в тумане / Золотой узор на темной ткани* [А. 1887: 182]. Ср. в «Рабочей корзинке» А. мотивы *беззвучных слов, нитей, иглы*.

Отец Лаодамии видит дочь полюбившей *своей черной жребий* (*Нам ведь не одним терпеть...* [СТ: 470]), но безумная Лаодамия, *Как черная овца <...> в костер / За мужем прыгнула...*²⁴¹ Она гибнет молча, подобно еврипидовской Эвадне соединяясь в огне с мужем (его статуей) и жертвуя собой, чтобы быть с ним в мире мертвых. Это сближает ее с Алькестой, отдавшей жизнь за Адмета.

Удел отца Лаодамии, Акаста — *...жить / Над памятью сгоревшего ребенка* [СТ: 473]²⁴² — совпадает с надеждой на то, что тургеневская Софи была реальна: «если бы точно в памяти Тургенева сгорала именно ее <...> жизнь» [КО: 142]. «Огненная жертва» безумной Лаодамии соотносится с признанием Анненского: «Скука это сознание, что не можешь уйти <...> от навязчивых объятий этого «как все» <...> если бы хоть миг свободы, огненной свободы, безумия...» [КО: 465].

9. Порождения творчества поэта постоянно мыслятся у А. как «дети фантазии» и, как правило, характеризуются некоей отрицательной отмеченностью — печатью обездоленности, сиротства, болезни, нелюбви, мучений, смерти. В «Третьем мучительном сонете» творчество и его продукт — стихи — обозначается словом *томленье* (*Они — минуты праздного томленья*), не случайно совпадающим с заглавием «Томленье» «анненского» перевода сонета Верлена «Langueur».

Это слово предполагает длительное, постоянное «подъятие» муки, тяжелого бремени, вероятно, бремени материнских мук. Представление А. об отношении поэта к своим стихам выражено в строке *Так любит только мать, и лишь больных детей* («Третий мучительный сонет»). Поэзия томит причастных ей (*Ты нас томишь, боготворима* [«Поэзия»]), т. е. передает творческое *томленье* как состояние материнской тревоги, что напоминает стихи Шевченко о его музее и его родной матери, которая пением *Свою нудьгу переливала в свою дитину*. Название книги стихов «Тихие песни» Анненского-Никто, несомненно, соотносено и с поэтическим творчеством как «тихим» материнством.

Творчество определяется как болезнь, «снедающая» поэта и подобная материнскому пафосу, «снедающему» еврипидовскую Креусу: «Раскольников не был поэтом, но поэтом был Достоевский, и это он не мог размыкать снедавшей его болезни творчестве по больным детям своей фантазии» [КО: 128]. В безумных снах Иксиона, воплощавшего идею поэта-пророка наподобие Достоевского, *... мрак печальных <...> высылал детей...* — призраков, которые, как и сами сны, были частью наказания *царю без царства*.²⁴³

В стихотворении А. «Моя тоска» его *недоумелой* Тоске, как Андромаше — «самому трогательному из созданий Еврипида» [А. 1894: LIV], достается «пафос скорбной матери»: *...маленьких детей у ней перевязали / Сломали руки им и ос-*

²⁴¹ *За мужем* = за статуей мужа. Ср. в статье о «Горькой судьбине»: Лизавета, «как овца в огонь», лезет с кулаками на мужа [КО: 57].

²⁴² Слова Акаста могут относиться и к Лаодамии, и к статуе ее мужа — ее «ребенка» [Венцлова 1996: 63].

²⁴³ Название, связанное с *царством мечтаний* в «Белых ночах» Достоевского, герой которых, согласно А., через «подпольного человека» эволюционировал в Раскольникова.

лепили их.²⁴⁴ Она *Качает целый день* ⟨...⟩ *пустые зыбки*. «Недоумелостью» и отсутствием детей в зыбках Тоска отличается от бабы из колыбельной «Без конца и без начала» в «Песнях с декорацией», которая над зыбкой борется со сном:²⁴⁵ «Вынимает ребенка из зыбки и закачивает» и все *тише и тише* поет: *Баю, баюшки-баю, / Баю деточку мою!*

«Недоумелая» Тоска, воплощающая творческое Я Анненского, связана с его мыслями о пробужденной музыкой стиха *проснувшейся тоске* — дезидерате новой поэзии [КО: 102]. *Проснувшаяся тоска* соотносится с автобиографическим «стишонки опять прокинулись» [КО: 495] и текстом «Сплина» (перевод «Spleen» Бодлера):

*Тоска в груди проснулась, как хозяин —
И бледный день встает, с похмелья зол,²⁴⁶ —*

а также с Достоевским: «Было сырое туманное утро. *Тоска грызла меня*. *Петербург встал злой и сердитый...*» («Петербургская летопись. 27 апреля»);²⁴⁷ «*Проснулся он* (Раскольников) *желчный, раздражительный, злой...*» («Преступление и наказание» I. III).

Детство, молодость мыслятся как высшая ценность жизни — его цвет (цветы), то, что наделено чистотой и красотой как развивающимися и набирающими силу свойствами, но вместе с тем и как нечто преходящее. Героя шевченковской «Тризна», сироту, люди полюбили, «как цветок, процветший на их болоте», по собственному разъяснению поэта [Кр: 183]. Этот сирота, как цвет, увядает со своей мечтой.

«Цветущее дитя» в статье Анненского о Гейне [КО: 161] — характерный пример поэтического клише. Его использование соответствует «анненской» концепции поэтической речи как анонимной, «ничьей». Ср. из многочисленных примеров: *Младенца ль милого ласкаю* ⟨...⟩ *Мне время тлеть, тебе цвести* (Пушкин, «Брожу ли я...»); «...ты во цвете лет своих ⟨...⟩ оставила землю...» (Гоголь, «Вий»); *Cet éphèbe si beau dans sa jeunesse en fleur* (Леконт де Лиль, «Apollonide» 2. II). Тем не менее есть смысл отметить близость синтагмы «цветущее дитя» в цитированном тексте и ее параллелей в других текстах Анненского шевченковскому

²⁴⁴ Истолкование этих строк в связи с мифологическими темами вредоносного воздействия Муз и наказания Тамириса (Фамиры-кифарэда) см. [Топоров 1977а: 43].

²⁴⁵ Ср. рассказы Чехова «Спать хочется» и «Сонная одурь».

²⁴⁶ Ср. в лирике А. также: *Солнце за гарью тумана / Желто, как вставший больной* [СТ: 104]; *Бледный день встает сердито, / Не успев стряхнуть дурман* [СТ: 124]; *И дряхл, и сед, / Еще вчера закат осенний, / Приподнимается Рассвет / С одра его томившей Тени* [СТ: 118]. Дряхлость и седина Заката-Рассвета в «Зимнем поезде», возможно, соответствует древности самой метафоры о «вставании» рассвета или утра из тьмы, ср., например, у Гомера.

²⁴⁷ У А. этот образ мог связываться с «первым поэтом современного города»: *Et le sombre Paris, en se frottant les yeux, / Empoignait ses outils...* («Le crépuscule du matin»).

уподоблению детей и девушек цветам. Ср. у Шевченко тексты типа *квіти... діти* [Кр: 213]; *не цвіти ж, мій цвіте...* («Маленькій Мар'яні»); *Рожевим квітом розцвіла* («Марія» [Кр: 546]).

Заслуживает внимания оборот *цвет детей* в переводе «Иона»: *...радость / Видеть нежный цвет детей* ⟨...⟩ *Жизнь бездетных ненавистна* (ст. 473—491).²⁴⁸ Тождество типа «(позднее) дитя» = «(поздний) цвет (отца)» присутствует в относящихся к Меланиппе стихах *Чадо дивное Эола, / Поздний цвет благоуханный* [СТ: 296]. Как *цветы*, которыми Эола *...сад зацвел*, описываются девы, подруги Меланиппы [СТ: 309].²⁴⁹ Из разнородных литературных, фольклорных и мифологических фактов, обнаруживающих ассоциацию детей и глаз, для А. могло быть значимым отмеченное им «посмертное попечение» гоголевской Пульхерии Ивановны о муже, которого ключница Явдоха должна беречь как «глаза своего, как свое родное дитя» [КО: 220]. Ценность зрения определяется для человека возможностью видеть детей — цвет жизни, т. е. «утешение и радость» [КО: 84] глаз.²⁵⁰

«Цвет семьи» применяется к героине «Трех сестер» Чехова — с пояснением, что «цвет» — это «утешение и радость» [Там же].

Можно говорить о постоянном развитии и разыгрывании Анненским уподобления цветам или цветам дев и женщин (в трагедиях: земные девы, нимфы, Меланиппа, Лаодамия, Нимфа, Гера и др.), которое смыкается с «насыщенной цветочностью» его поэзии — чертой, выделенной им самим в поэзии Гейне [КО: 413]. Так, о Меланиппе говорится, что она *Распустится в лучах отцовской ласки* [СТ: 301]. Иксион обращается с мольбой к *душистым розам* (= девам [СТ: 359]), а Фамира, как кажется его матери, ищет губами *белый стебель* (шею) *двух роз* (губ) Евтерпы, вместо которых мать хочет подставить ему собственные *розыгубы* (но кифарэд-бабочка ускользает от губ-цветов в поисках *лучей* музыки, см. [наст. изд.: 238]). Флористическая метафоризация распространяется и на самого Фамиру, определяемого как *цветок без аромата*.²⁵¹ Указание на то, что Меланиппа — *поздний цвет* Эола, развивает противопоставление цветка и его стебля. Оно же отразилось в стихах, адресованных сыну: *Сам бог* ⟨...⟩ *Цветам дал яркий миг и скучный век стеблю* («Любовь к прошлому»).

Интересна «цветочная» тема в стихотворении А. «В ароматном краю в этот день голубой...», где возможна переключка с шевченковской «Слепой», точнее, с

²⁴⁸ О материнском счастье в «Слепой» сказано: *То выше счастья людского, / И как нечастлива, убога / Жена бесплодная...*

²⁴⁹ Ср. в «Царе Иксионе»: *Подруги* ⟨...⟩ *цветы садов моих*; в «Лаодамии»: *О, цвет подруг моих*.

²⁵⁰ Андромаха говорит *Как свет очей, один мне оставался / Мой сын...* При буквальном переводе вместо *свет очей* было бы 'глаз жизни' (εἷς παῖς ὃδ' ἦν μοι λοιπὸς ὀφθαλμὸς βίου, «Андр.», ст. 405), ср. ЛдЛ: «Un seul fils m'était resté, œil de ma vie...» [ELL 1: 438].

²⁵¹ *Цветы без аромата* фигурируют также в «Госке кануна» и в переводном «Томлении» (у Верлена *O n'y vouloir fleurir un peu cette existence!*)

описанием счастья, которое принесло матери рождение дочери, вернувшее ей способность любоваться весной:

<p><i>Но о том не спю, что мне шепчет прибой, Что вокруг и цветет и смеется.²⁵²</i></p> <p><i>Я не трону весны — я цветы берегу, Мотылькам сберегаю их пыль я, Миг покоя волны на морском берегу И ладьям их далекие крылья.</i></p>	<p><i>Запели птички, все проснулось, Все засмеялось (...)</i></p> <p style="text-align: right;"><i>С тобой</i></p> <p><i>Мне снова счастье возвратилось, Я любовалась весной, Цветы я снова полюбила, Цветы я снова берегла (...) найду цветок И сяду у цветка с тобою. Ты тихо спишь, а он цветет...</i></p>
---	---

Покой волны имплицитно представляет представление о колыбании воды и одновременно о движении колыбели (ср. рус. *море всколыхалось* при *выколыхать* ребенка наряду с укр. и т. п. параллелями),²⁵³ аналогия чему есть у Гоголя: «Как тихо колышется вода, будто дитя в люльке!» («Майская ночь или утопленница»). *Далекие крылья* — проекция остающихся неназванными крыльев мотыльков. Поэт будто опасается потревожить окружающий мир, воспринимая его как спящего ребенка. Так играющая со статуей-куклой Лаодамия, с уст которой, кажется, *цикады осторожней, / Мелодия слетела...*, прикладывает к губам палец — *...как будто / Она кого боялась разбудить* [СТ: 439].

10. Теме зависимости мироздания от страданий каждого из человеческих *Я* посвящено стихотворение А. «Гармония». Его название, вероятно, отсылает к Достоевскому, точнее, к связанным с книгой «Иова» суждениям в «Братьях Карамазовых» об отказе от «высшей гармонии», не стоящей одной «слезинки» плачущего «кровавыми» слезами «ребеночка». [наст. изд.: 363]. Анненский нашел у Достоевского то нравственное и художественное начало, которое он расценил как спасительное для *Я* в мире, где, как сказано в «Гармонии», *... мнутясь средь огня / Такие ж я, без счета и названья, / И чье-то молодое за меня / Кончается в тоске существованье*. Это начало — совесть, сделавшаяся в Достоевском (как и в самом Анненском) творческой силой, «творческой совестью» или «поэзией совести», вдохновляемой «божественной силой духа, веющего в людях, где он хочет» [КО: 28, 240].

Совесть, как христианская по преимуществу ценность, в понимании А. коррелировала с «тихим», но «властным» голосом «нежного сердца» (ср. *дівоче серце*

²⁵² Ср. у Ахматовой: *А вот еще: тайное бродит вокруг, — / Не звук и не цвет, не цвет и не звук, / Гранится, меняется, вьется, / А в руки живым не дается* («Последнее стихотворение»). См. [Тименчик 2005: 481] и [наст. изд.: 379].

²⁵³ Ср. выше [наст. изд.: 173] выдержку из «Законов» Платона с сопряжением убаюкивания младенцев и затишья на море.

боязливе и сходные образы Шевченко) Алькесты и близких ей еврипидовских героинь, например Ифигении [ТЕ: 112, 126, 133—138]. В «Гармонии» вместе с тем, несомненно, откликнулись и отразившиеся в образе Лаодамии размышления Анненского о Софи, героине Тургенева, в памяти которого «сгорала (...) ее (...) молодая (...) жизнь» [КО: 142].

Еще один вариант мировой «гармонии» представлен во второй части диптиха «Июль» (резко контрастирующей с безмятежной по настроению первой частью [Мусатов 1998: 177]):

*Каких-то диких сил последнее решенье*²⁵⁴
Луча отвесного неслышный людям зов, —

где с *последним решеньем* связывается вызывающая страх метаморфоза, первая стадия которой — ...на руках у матерей (...) розовые дети, а вторая — ...абрис ног худых меж чадного смешенья / Всклокоченных бород и рваных картузов.²⁵⁵ «Сыны Солнца, розовые чада вколочены в землю, забиты, превращены из мыслящих и прямостоящих существ в черную смесь стогов и лохмотьев» [АмМо 2001: 261—261].

Трагизм этой метаморфозы подчеркивается ее соотносительностью с Иксионом, который *еще очень молод*, но похож на старика, подобно Оресту в «Эринниях» Леконта де Лиль [КО: 431]. Тем самым вводится тема рока, ориентированная не только на античных «первогрешников», но и на первородный грех и его искупление, ср. у Шевченко

За кого ж ты розп'явся, Христе, сине божий? (...)
Щоб ми з тебе насміялись? («Кавказ»)

и сходный мотив у А. в «Бессонных ночах»: ...и гоготали, славя злость... / Христа не распинали разве... [Vazzarelli 1965: 62].

В «Картинке» А. изображение туманного утра жизни ребенка напоминает «Слепую» Шевченко: *Наутро юная Оксана, / Как утро осени в тумане...* Оксана прекрасна, хотя и предстает *В одежде грубой нищеты*.

У А. *амазонка* замотана в *тряпки*, создающие прообраз старения, старости. Ее *жадный* взгляд на проезжающий экипаж возвращает к «Тройке» Некрасова: *Что ты жадно глядишь на дорогу?* (здесь же и *Отцветешь, не успевши расцвести*). Девочка исчезает, как *мираж*, что ассоциируется с северной Артемидой в «Épiphanie» Леконта де Лиль. Как и она, *амазонка* воплощает «любимую грезу» окружающей ее страны [КО: 408]. *Утро жизни* ребенка в финале «Картинки» со-

²⁵⁴ Суммация Баратынского (*Когда возникнул мир цветущий / Из равновесья диких сил* [«Смерть»]) и Тютчева (...*таинственное дело / Решалось там — на высоте* [«Ночное небо так угрюмо...»]). В статье о «Вакханках» Еврипида А. говорит об избытке «диких сил» в человеке как причине вакхических оргий [А. 1894: 167]. Ср. также *un décret des puissances suprêmes* в «Bénédiction» Бодлера.

²⁵⁵ Ср.: ... *кошмары снов мужичьих / Под рогожами телег* («В дороге»).

единяется с картиной утра в первой строфе (*Бледный день встает сердито*), которая почти повторяет стих *И бледный день встает, с похмелья зол* в «Сплине», переводе из Бодлера.

В «Детях» А. слышнее всего «творческая совесть» Достоевского: мотивы греха и наказания, острога, безвинных детских слез и др. (см. [наст. изд.: 362]). Строки

*Вы несчастны, если вам
Непонятен детский лепет*

допускают не только этическое, но и метапоэтическое толкование: *детский лепет*, подобно несказанным словам матери, качающей ребенка (ср. в «Лаодамии»), есть образ подлинной поэзии — той, что стоит выше слова.

В «анненском» переводе «Épiphanie» Леконта де Лиль есть мотив *лепета* (*virture indecis*) берез, встречающих явление божества [КО: 408]. Но в связи с «Детями» не стоит терять из вида и мотив детского лепета в поэме «Слепая»: *Ты слово «мамо» лепетала, / Но слова лучшего не знала.*

Словосочетание *розовые дети* в «Июле» можно расценить как эллипсис шевченковского описания «дум-детей»: *рожевії квіти <...> діти*. *Розовые дети* находят аналогию в «Тринадцати строках» А., где поэт говорит, что не может любить вечерние облака:

*...от жертвы их розовых тел
Только пепел мне снится в ночи.*

Жертва их розовых тел напоминает *жертву*, которую должны были принести за Геракла «своими чистыми и невинными телами» его «крошки — дети» [ТЕ: 440]. В то же время *пепел* — та же *горсточка* пепла²⁵⁶ убитых, сожженных на костре и оплакиваемых матерями и детьми воинов в «Умоляющих» Еврипида (ст. 1130: *σλοδοῦ τε πλῆθος ὀλίγων*).²⁵⁷ Превращение *розовых тел* облаков в *пепел* параллельно превращению *розовых детей* в обладателей *всклоченных бород*.²⁵⁸

²⁵⁶ И, возможно, та же «жалкая горсточка», «горсточка праха», которую Анненский, согласно Мандельштаму, «бросил... обратно в пылающую сокровищницу Запада» [Манд. Соч. 2: 253. У Мандельштама она может восходить и к его к стихам *И день сгорел, как белая страница: / Немного дыма и немного пепла!* — обнаруживающим литературный источник в стихотворении А. «Еще один» [Тименчик 1981а: 184], где также звучат мотивы сгорания — *золотой одежды* Дня.

²⁵⁷ «J'apporte, ô malheureuse mère, j'apporte du bûcher les cendres de mon père, fardeau bien lourd à cause de ma douleur...»; «Tes fils sont partis, mère! Ils ne sont plus vivants. L'Aithèr les a reçus, réduits en cendre par le feu, et ils sont envolés vers l'Aidès!» [ELL 1: 527, 528].

²⁵⁸ Ср: «...здесь пошлость имеет не просто серый цвет, а цвет пепла, цвет бесполезно сожженной жизни» ([КО: 19] — о гоголевском «Портрете»). Еще примеры того же рода: *И сжег я, молодость, тебя, в безрадостном огне* [СТ: 178]; *Пускай огонь <...> Гименея / Сжигает вас, покуда, догорев, / Под пеплом мы его не станем, девы, / Старухами седыми* («Лаодамия»). Чувствуется антипатия к табачному пеплу: *Пепел стынувших сигар* в «Трактире жизни», *Весь в пепле туз червей на сломанном мелке* в «Ямбах».

В «Облаках» поэту мнится, что *под вечер в облаке розовом / Будто девичье сердце забрезжится*, и это видение вводит образ «мимолежного, но (...) мистически связанного с пейзажем богоявления» — явления озерной Артемиды в упоминавшейся «Ériphanie», ср. в переводе Анненского [КО: 407]:

*Она идет, мечту задумчиво лелея,
И шею тонкую кровь розовая ей
Луча зари златит среди снегов алее.*

Это видение соотносится также со звучащим в «Лаодамии» мотивом девичьих мечтаний и тех непередаваемых слов, которые героиня отдает своей кукле-статуе. *Жертва* облаков в «Тринадцати строках» позволяет усмотреть в облачном *девичьем сердце* готовность к жертве или обреченность ей. В уста еврипидовской Ифигении Анненский вкладывает слова («ИфА», ст. 1553—1554, 1574—1575):

*За родину, за всю Элладу тело
Я предаю на жертву (...) —*

за чем следует воззвание жреца к Артемиде:

*Кровь чистую из девственной ее
И мраморной мы выпускаем шеи*

(ЛдЛ: «... me voici, voulant donner ma vie pour ma patrie et toute la Hellas»; «C'est le sang pur de la belle gorge d'une vierge» [ELL 1: 608]²⁵⁹). «Еврипид последовательно проводит героиню через страх смерти, надежду на избавление, попытку избежать страшной участи к сознательно избранному самопожертвованию, в котором она видит исполнение долга и высшее удовлетворение (...) Ифигения выбирает смерть без ожидания божественной награды для себя и в бескорыстии — высшая ценность ее выбора и единственная надежда — залог спасения» [Цивьян 1989: 129—130].

Образ облачного *девичьего сердца* вместе с тем несомненно, очень близок к тому, что А. назвал «закатно-мистическим объективированием совести у Достоевского» [КО: 198].

11. Среди «детей фантазии» Достоевского повесть «Господин Прохарчин» была «нелюбимой и обделенной счастьем» [КО: 27]. Именно в ней Анненский увидел «первый абрис пророка в поэзии Достоевского», пророка «трагически одинокого», находящегося «в переработке воспринятого извне, столь же мало завися-

²⁵⁹ У Еврипида (ст. 1574) ἄκρατον αἶμα καλλιπαρθένου δέρης. Отсутствующая в оригинале «мраморность» шеи Ифигении коррелирует с девственностью (близной) героини и предвещает застывание (в итоге не состоявшееся) ее тела после закалывания. У жреца Геллена в «Меланиппе» А. после кончины ...*сделалось как мраморным лицо* [СТ: 334]. Греч. δέρη и 'шея' и 'горло'; на выбор *шеи* в переводе А. могло повлиять *col* = *шея* в «Ériphanie» ЛдЛ.

щей от него, как зависит от матери развитие носимого ею плода» [КО: 238]. «Первый абрис» Фамиры-слепца в драме «Фамира-кифарэд» изображен в сцене «Голубой эмали», где Фамиру слепит *золото* солнца [наст. изд.: 152, 264, 282]. Прообраз Достоевского-пророка виделся Анненскому в момент бунта Прохарчина, когда со dna его души поднимается «взбудораженная тайна, которая сияет и даже слепит...» [КО: 34].

Важной чертой Прохарчина является его неумение говорить (основной компонент свойственной всей повести «гипертрофии косноязычной стихии» [Топоров 2009: 209]). Его монолог «состоит сплошь из междометий или, точнее, из слов, которые сделались междометиями благодаря эмоции, управляющей их извержением. *Князь, шут, пес, каблук, гулявый детина, мальчишка, празднословный, потаскливый и туз* — вот почти весь словарь Прохарчина» [КО: 32; Ашимбаева 2005: 215]. Интерес Анненского к этой черте Прохарчина согласуется с тем, что поэт высоко ценил стихи вроде *Jou-jou, pi-pi, casa, dodo* (Шарль Кро) — *Ням-ням, тити, аа, бобо* [КО: 486].²⁶⁰

Из оригинальных произведений Анненского в этой связи уместно вспомнить финал сонета «Человек» (*Когда б не пиль, да не тубо, / Да не тютю после бобо*) и «Колокольчики» из «Песен с декорацией». Знаменательные, неиконические по своей природе слова (*ладили, сладили, день, делали* и т. д.) в «Колокольчиках» обнаруживают ономотопеическую потенцию и приближаются к иконическим элементам в том же тексте — междометиям-звукоподражаниям вроде *динь-динь-динь* (ср: [Федоров 1984: 167, 238—239]).²⁶¹ Но смысл тяготеющего к ономотопее текста отнюдь не утерян: колокольчики будто отдают поэту право пожаловаться на бесприютную жизнь: «дома бы день, день один» [Тименчик 1983].

Не говоря о возможных гоголевских ассоциациях «Колокольчиков» (тема дороги), следует заметить, что в обыгрывающих перезвон колокольчиков звуковых цепочках стихотворения участвует слово *дид* (*Лиду диду ладили*; в форме вокатива: *Ты бы, диду, деньгами*), в котором можно усмотреть украинизм *did*, встречающийся в одной из статей Анненского о Гоголе: «Из-за чуба седого “дида”...» [КО: 219]. Но *дид* может быть обусловлен и влиянием припева *дид-ладо*. Указывается на возможные связи «Колокольчиков» со «Сватовством» А. К. Толстого: *По вешнему по складу / Мы песню завели, / Ой ладо, диди-ладо! Ой ладо, лельлюли!* [Кушнер 1996: 132].

Язык Прохарчина коррелирует с детским лепетом (*Вы несчастны, если вам / Непонятен детский лепет* [«Дети»]), «детской заумью» или «языком нянь» [Ти-

²⁶⁰ Черты экспериментальности в некоторых стихах А. выводят именно от Шарля Кро [Федоров 1983: 200]; но см. также [Анри-Сафье 2009].

²⁶¹ Ср. *дзынь* в «вакхической драме». В связи с именем Тантала В. Н. Топоров обращает внимание на стихотворение Эдгара По «The Bells», где имеет место звуковая игра-имитация звона колокольчиков: ... *How they tinkle, tinkle, tinkle (...)* *From the bells, bells, bells, bells...* [Топоров 1989а: 82].

менчик 1977: 287] и одновременно с теми непередаваемыми словами, которые шепчет статуе мужа Лаодамия, полная мечты о ребенке — не оставленном мужем *сладком залоге*. Мечта подвластна ее *золотой игле*, но не ее речи. Умея мечтать и желать, она не может найти слов, чтобы вымолить у судьбы счастье двух сердец — своего и Иолая.

12. К поэмам и повестям Шевченко на русском языке пристал ярлык «довольно слабых (или «несовершенных») в художественном отношении», с чем связано и то, что повести и поэма «Слепая» были опубликованы лишь через много лет после смерти Шевченко. Подобная оценка охотно разделялась теми, для кого эти повести и поэмы были плохи уже потому, что написаны по-русски. С такими представлениями нередко сочетаются упреки или обвинения в адрес Гоголя, состоящие в том, что он писал по-русски. Испытывая к Шевченко и его «думам-детям» сострадание и симпатию (к которой могло примешиваться и чувство вины, поскольку причиной страданий великого поэта было русское самодержавие), А. мог чувствовать, быть может, особую симпатию к «русскому Шевченко», поскольку сам оказался в положении человека, виноватого уже тем, что он «великоросс» (как можно судить по воспоминаниям сына поэта, В. И. Анненского-Кривича, см. [ЛТ: 85]). Пласт «русского Шевченко» (наряду с «украинским») в творчестве А. мог быть обусловлен, кроме прочего, своеобразным протестом против национально-языковой ограниченности, который легко связать с «анненским» представлением о поэзии как объединяющем людей мировом явлении, анонимной, «ничьей» речи.

Слово, язык были для А. подчиненным, хотя и необходимым средством превращения поэзии в источник интеллектуального наслаждения, «формы мысли» [ТЕ: 237] или «красоты мысли», соотносимой с «иной вечной красотой» творчества космического Духа или Духа-Разума, которое скрывается за богатством живых красок природы. Душа поэта виделась Анненскому «атомом» этого Духа: «один из его бессмертных атомов некогда стал душой Гоголя...» [КО: 216]. С подобным пониманием Гоголя согласуется мысль, что символы «Мертвых душ» «слишком широки и прекрасны для реального мира». «Действительно, где, собственно, происходит действие «Мертвых душ»? (...) Какая среда, украинская или великорусская, выпустила Чичикова?» [КО: 223—224].

«Слабость» написанных по-русски поэм и повестей Шевченко, вероятно, усматривается в стилистических и иных погрешностях, к которым, в случае узко пуристического подхода можно отнести и многочисленные украинизмы. Но как раз некоторое языковое несовершенство, создающее впечатление неразвитости, детскости, является одним из источников своеобразного обаяния «русского Шевченко», привлекательного, кроме прочего, и тем, что в нем сказался дар Шевченко-живописца, мало заметный в стихах, написанных по-украински [Кирилюк 1988: 196]. Таково обаяние счастья в стихотворении А. «Счастье и несчастье» (перевод/переложение Гейне — «Das Glück ist eine leichte Dirne...»), олицетворяемое *девой пугливой*, которая не умеет любить: *Прикоснется губами, и мимо.*

Язык «русского Шевченко», не украинский, но и не совсем русский, как будто подходит под категорию поэтического слова, освобождающегося от «шлаков национальности» [КО: 466] и позволяющего увидеть, через якобы «слабость», «пугливый» свет подлинной поэзии.

Другие источники обаяния поэм и повестей Шевченко на русском языке те же, что и у его произведений на украинском. Это прежде всего искренность то и дело проливающих слез. В глазах А. «слезность» Шевченко могла быть коррелятом «жгучего зуда слез» еврипидовского трагизма [А. 1902: 32—33], являясь, однако, лишь одним из ряда важных содержательных совпадений и сходств (возникших случайным образом) с Еврипидом в наследии Шевченко. Творчество Шевченко могло открыть А. нечто похожее на «красоту мысли» Еврипида — последователя «отца рационализма» Анаксагора.

Суммируя сказанное, можно назвать следующие темы, которые совпадают у Шевченко и Еврипида:

- слепота певца-лирика;
- отношения между людьми, поэтом и небом (богом); человек и судьба;
- слезы и страдания как участь людей; слезы и мысли-думы как удел поэта;
- героическое начало в жизни;
- детство/материнство как высшая ценность жизни, ее идеал; страдания и гибель детей как предел трагического в жизни;
- грехопадение и его оправдание материнством;
- материнская любовь и материнский долг; долг детей перед родителями;
- творческий аспект материнства/детства.

Эти и близкие темы разрабатываются и Анненским, у которого они варьируются:

- материнство (*тихие песни*) как образ поэтического творчества;
- тоска, *томленье* как подобное материнской тревоге творческое состояние;
- «дети фантазии» поэта (и проч.).

В «нелюбимой и обделенной счастьем» поэме «Слепая», героиня которой, ослепшая и измученная *покрытка*, тихо пела над спящей дочерью и разбудила ее слезами, А. мог видеть «первый абрис» поэзии Шевченко, «подъявшего» собственные муки и муки всей Украины Кобзаря. Но «детскость» поэмы «Слепая» (и «Тризна») уже не могла повториться в украинских стихах Шевченко, подобно тому как «наивная, почти детская прелесть» раннего Гоголя не повторялась в более поздних его произведениях [КО: 219].

Сказанное не следует понимать так, что всякое слово лексикона Анненского, находящее соответствие в лексиконе (как русском, так и украинском) Шевченко, можно считать шевченковской «реминисценцией». Ср., в частности, такие частотные и важные для обоих поэтов слова, как *слезы* (*сльози*), *мать* (*мати*), *дети* (*діти*) и т. п. и сопровождающие их адъективы, глаголы и наречия. В подавляю-

щем большинстве случаев подобные «реминисценции» едва ли доказуемы, но совпадения некоторых отдельно взятых слов у А. и Шевченко все же не лишены интереса.

Кроме уже приводившихся примеров (*прокинулись, безголовье* и др.), можно указать модернизм *солдаты* в переводе «Ифигении в Авлиде»: ... *a над ней с ножом безумец...* / *А вокруг нее — солдаты* (ст. 912—913); также в «Лаодамии» [СТ: 435]. Ср. в поэме «Марія»: *Ножі солдати сполоскали / В дитячій праведній крові*.

С Шевченко может быть связано использование в переводе той же трагедии Еврипида слов *бесталанная* (... *стыдно мне, невесте бесталанной*,²⁶² ст. 1344) и *былинка* (*Отбиваться где уж нам с тобой, былинкам!*²⁶³ ст. 1370) — *Княжно моя бесталанна* [Кр: 343] и др.; *И вянет он (...)* как в поле *былина* («Тризна»); *И одна я, як билина* («Відьма») и т. п.

Могут быть неслучайными совпадения названий маленьких детей: *малютка* («Ион»), «Меланиппа», «Одуванчики» и др.), *крошка* («Лаодамия») — у Шевченко *малютка* («Слепая»); *крихотка* («Катерина»).

Для всех переключек между текстами А. и Шевченко нужно считаться с возможностью случайных совпадений, обусловленных общей тематикой, например: *Ребенок рос без матери...* [СТ: 478] — *Дитина б тая виростала / Без матери...* («Марія»); ...*детей (...)* к *груди (...)* *прижимать* («Ион», ст. 761—762) — ...*к сердцу прижимает (...)* *дитя* («Слепая»); ...*не зови к слезам, уже забытым*²⁶⁴ («Ион», ст. 361) — *Не жаль було (...)* *забутих (...)* *сльоз* [Кр: 327].

Следует считаться вместе с тем с возможностью скрытого обыгрывания Анненским сходства (родства) русских и украинских слов. Так, *нянька* и *няня* как названия кормилиц Меланиппы, Лаодамии и Фамиры могут скрывать отсылку к укр. *ненька* ‘мать, мамочка’.²⁶⁵ *Нянька / няня* выступает по отношению к этим персонажам как мать, поскольку у Меланиппы и Лаодамии мать рано умерла, а Фамире не известна. Можно напомнить указание А., что кормилица Федры «любит в царице свое молоко, свои бессонные ночи²⁶⁶ и свою молодость» [КО: 386]. Игра Лаодамии-крошки с няней в прятки (*Ну, няня, прячься* [СТ: 438]) есть нечто вроде игрового моделирования сиротства, ср. у Шевченко ...*малі діти, / Що неньку сховали* [Кр: 43]. Няня Фамиры стережет его сон так же чутко, как у Шевченко Слепая или Наймичка, которая утаивает свое материнство и воспитывает сына в качестве няньки. Пушкин звал свою няню «мамой», о чем А. напомнил в статье «Пушкин и Царское Село» [КО: 321].

13. Педагогические воззрения, подобные тем, что были развиты в статьях о Пушкине и Майкове, Анненский, вероятно, предполагал как-то реализовать в Коллегии Павла Галагана. В прочитанной на годичном акте Коллегии в 1891 г.

²⁶² ЛдЛ: «La douloureuse issue de mes nocces me donne de la honte».

²⁶³ ЛдЛ: «... il ne nous est pas possible de nous obstiner dans une entreprise impossible».

²⁶⁴ ЛдЛ: «Ne me ramène pas à une douleur que j'ai oubliée».

²⁶⁵ Ср. еще рус. уст. *няня* ‘сосок груди’ и *мамка* ‘няня’.

²⁶⁶ Ср. в «Умоляющих» (ст. 1136—1137): *Сын у груди моей — / Где ночи без сна?*

статье «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» [КО: 242—251] поэзию Лермонтова предлагается рассматривать как ресурс впечатлений, необходимых для юношества. Это характерный для А. подход: «... нашим детям необходим прилив поэтических впечатлений, как растению необходимы влага и солнце. Где же брать их? (...) Для юного (...) возраста полезнее поэзия художественная: Крылов, Пушкин и Тургенев...» [КО: 296].

Анненский-педагог пришелся в Коллегии Павла Галагана «не ко двору» [ЛТ: 85]. Его педагогические принципы, отличавшиеся «гуманностью, широтой, нестандартностью», пришли в Коллегии «в столкновение с чуждым им нормами» (А. В. Федоров [СТ: 12]). Оценивая это «столкновение», следует подчеркнуть, что «чуждые» нормы не могут расцениваться как нечто сугубо отрицательное. За ними стояло подавленное национальное самосознание, для которого А. со всей его гуманностью и широтой взглядов оставался «великороссом» [ЛТ: 85], петербургским назначенцем, исходящим из того (возможные внутренние сомнения не в счет), что Украина — это не более чем Малороссия, часть России/Руси. Замешанные на глубоком знании русского языка и литературы образованность А. и нестандартность его педагогических воззрений скорее могли усугублять в Коллегии его отторжение.

14. Еврипидовская версия мифа об Ионе во многом основана на заполнении мифологической канвы «бытовым материалом» (В. Н. Ярхо [Еврипид 1969, I: 34]) resp. переводе мифа в бытовую сферу. В кульминационном эпизоде «Иона», в сцене узнавания, Пифия выносит корзинку, в которой она нашла новорожденного Иона, покинутого Креусой. Узнавание друг друга матерью и сыном происходит благодаря оставленным ею в корзине амулетам и *детским пеленкам*, одеялу с изображением Горгоны, еще в девичестве (ср. образ Лаодамии) сотканному Креусой.

Превратная судьба, «доля», и в прямом и в переносном смысле оказывается в корзинке/колыбели, где был оставлен младенец, находясь как бы в складках его пеленок. Корзина/колыбель как locus судьбы вновь возвращает (см. 7) к шевченковскому образу доли в облике ребенка: *...з торбини / Виглядає доля — як дитинка...* [Кр: 231]. Но не менее существенно указать на мотив пеленок в повести «Наймичка»: «...он не засыпал, не просыпался без нее; она всегда находила предмет присутствовать при его колыбели, приносила ему *пеленки теплые, чистые* такие...».

Через пеленки Лукция передает сыну нежность своего «скрытого» материнства, приобретающего творческий аспект и создающего некое совершенство формы — непередаваемую теплоту и чистоту пеленок (в конструкции *теплые, чистые такие* указательное местоимение передает, по существу, нехватку слов для выражения эмоции), коррелирующую с рождаемым *золотой иглой* Лаодамии *видом чудеснейшим* — проекцией ее невыразимой мечты.

В стихотворении Шевченко «Муза» «вещественной оболочкой», в которую помещается ребенок, оказывается пелена, некий сплошной покров. Муза поэта,

мыслимая как его мать, скрывая ребенка в этой пелене, выносит его в поле и там закутывает в другую оболочку — седой туман:²⁶⁷

*Мене ти в пелену взяла
І геть у поле однесла.
І на могилі серед поля,
Як тую волю на роздоллі,
Туманом сивим с п о в и л а.*

Действие закутывания обозначается частым у Шевченко глаголом *спови(ва)ти* ‘пеленать, окутывать, обволакивать, пови(ва)ть’, который появляется и в воспоминании поэта о хате, где он появился на свет:

*Мене там мати п о в и л а
І, п о в и в а ю ч и співала,
Свою нудьгу переливала
В свою дитину...*

В текстах Анненского не раз встречается мотив зыбки («Пусть травы сменят-ся...»; «Без конца и без начала») или, как в «Ионе», корзины с детьми (ср. в «Меланиппе» [СТ: 320]). Известен его текстам и мотив закутывания младенца в пеленки, указание на которые заключено в семантике соответствующего глагола. Украинскому *с-по-ви(ва)ти* в русском соответствует *по-ви(ва)ть* ‘свивать, пеленать младенца, обертывать в пелены’, также ‘бабчить, принимать младенца’ [Даль III: 43].

Наличие этого мотива в переводах Еврипида и в собственных текстах А. связано с тем, что и для Еврипида и для А. тема детства / материнства является одной из наиболее значимых. Несколько примеров: *Повившая пусть жертву принесет... — О, мать, сама я повивала сына* («Эл.», ст. 1128—1129);²⁶⁸ *И будто он Афиной был по вит?* («Ион», ст. 269); *Я старую по вит а няней, ночи / Двух сыновей явила* («Меланиппа-философ» [СТ: 294]). Глагол *пови(ва)ть* как *terminus technicus* для обозначения принятия младенца при родах как бы задает тон употреблению других глаголов с тем же корнем *ви-ть*, ср.: *Но кто ж дитя-то бросил... Ведь не ты ж? — Я, в темноте за в и в его в мой пеплос* («Ион», ст. 954—955);²⁶⁹ *Я, изваянье богини с мольбою о б в и в и и руками <...> одни слезы лучам отдаю*²⁷⁰ <...> *...шею / Отцовскую о б в и в <...> скажи ему, что видел* («Андр.», 115—116, 416 и далее).²⁷¹

²⁶⁷ Блуждающие вакханки в «вакхической драме» надеются, что туман укроет их: *Будет ли полог / Над ложем туман, / Белый туман?* [СТ: 482].

²⁶⁸ ЛдЛ: «Ce soin regarde celle qui t’a délivrée». — «Je me suis délivrée moi-même, et j’ai enfanté seule».

²⁶⁹ У Еврипида буквально ‘запеленав’, форма от *σπαργανώω* ‘пеленаю’, ср. *σπαργανών* ‘пеленка’. У Леконта де Лиль Креуса здесь говорит «Moi, dans la nuit noire, enveloppée de péplos».

²⁷⁰ ЛдЛ: «... et suppliant l’image de la Déesse, je l’entoure de mes bras, et je me consume en larmes...»

²⁷¹ ЛдЛ: «... dis à ton père <...> en l’entourant de tes bras, quels maux j’ai soufferts».

Использованный в контексте *А я дитю перевью* («Без конца и без начала») глагол *перевить* значит ‘развить и свить снова, получше’ [Даль III: 38]. Следует подчеркнуть, что употребление Анненским глаголов типа *пови(ва)ть, перевить* в целом соответствует общей тенденции к экспансии образов из сферы детства / материнства в другие понятийные сферы [наст. изд.: 172]. Можно указать пример такого же рода из Шевченко: *Лети ж, моя думо, моя люта муко, / Забери з собою всі лиха, всі зла <...> їх тяжкій руки / Тебе повивали* [Кр: 205].

В трагедии «Лаодамия» контексты с глаголами *обви(ва)ть, сви(ва)ть, развить, увить* образуют целый пласт. Примером могут служить стихи [СТ: 426]

*Златокудрое Зевсово чадо
Цепи роз обвили,*

перекликающиеся с изображением зари в виде *новорожденного* солнца меж *розовых пеленок* в «Царе Иксионе». К этому пласту примыкают контексты с этимологически отличными глаголами *обвевать, навевать* (см. ниже). Весь этот пласт контекстов вносит свой вклад в формируемый текстом трагедии как целым образ мировой «гармонии».

Кормилица Лаодамии любит царицу и предана ей, но в ней, как и в кормилице Федры, чувствуется желание внушить госпоже, что она должна быть «как все» [ср. КО: 390, 465] и покорно принимать судьбу. Ее аргумент, согласно которому терпение есть от века удел всех женщин и заложено в их природе, напоминает мысль А., что кормилица Федры «читала поэтов, не чужда метафизики и искусно владеет иронией» [КО: 386]. Кажется не случайным, что аргумент кормилицы совпадает со словами гоголевского персонажа (см. «Мертвые души» II, II), в которых чувствуется не только привычка пресмыкаться и лукавить, но и «инстинкт тысячелетней веры» [КО: 227]:²⁷²

<i>Царицу от рабынь Порою наш не отличает жребий. Терпением повиты мы...</i>	<i>«Терпеньем, можно сказать, повит, спеленат и, будучи, так сказать, сам од- но олицетворенное терпенье...»</i>
[СТ: 420]	

В строфе, произносимой в первом действии «Лаодамии» Хором вдов «со спущенными вуалями» («...у иных волосы обрезаны, у других косы распутаны и иногда, свешиваясь на лицо, заменяют откинутый вуаль»), звучат стихи

*И завились
И развились
Даром тяжелые косы.*²⁷³

²⁷² В статье «О современном лиризме» А. пишет о попытке Кузмина «опроститься в религиозном отношении, найти в себе свой затертый, но многовековой инстинкт веры» [КО: 366].

²⁷³ Ср.: *Завитки ее кос развились* («Для чего, когда сны изменили...»). В «Мучительном сонете» поэт говорит, что ему нужно, *чтобы прядь волос так близко от меня, / Так*

Но не потерявшей надежды на возвращение мужа Лаодамии представляется, что он станет для нее *зеркалом*, в котором отразятся ее волосы:

*Душистые свивать начну я волны
И белые...* [СТ: 423]

Страшные сны Лаодамии кажутся ей узором, выводимым на полотне ее сердцем в облике рабыни:²⁷⁴ *Порвется нить, а сердце, как рабыня, / Уж новую мотает... и в один / На полотне свивает обе* [Т: 420]. Рвущаяся нить и свивающаяся с ней на полотне целая соответствуют нитям жизни мужа Лаодамии Иолая и ее самой. В Хоре рождается предчувствие смерти героини:

*Нет, заглушить не могу
В сердце я странной тревоги:
Там, у костра на лугу
Что-то готовят нам боги:²⁷⁵
Взмахи мне чудятся рук,²⁷⁶
Полные смерти ланиты.
Нити безумья и мук
В узел таинственный свиты.²⁷⁷*

Мотив нити жизни/судьбы звучит и в заключительной строфе Хора:

*Если нить у слепой развилась,
Ей не свитья, как прежде, вовеки.*

Идея рока, решения богов просматривается в стихах, указывающих на первопричину бед Лаодамии — похищение Елены Парисом на *белой стае* кораблей:

*Унесла ее белая стая
С ней не волей ли Зевса свитая?*
[СТ: 426]

Эта *белая стая* проецируется на стаи *белых* птиц, летящих к берегам *Троянским*, т. е. туда, куда удалились и Елена, и греческий флот, и муж Лаодамии, и

близко от меня, развилась, трепетала. Здесь усмотрена «фетовская прядь волос» [Гинзбург 1974: 319]; ср.: *перстам послушная волос густая прядь* (Фет. «О, долго буду я, в молчаньи ночи тайной...») и др.

²⁷⁴ Ср. в лирике А. сердце в облике матери или *усталого рабочего* («Дальние руки», вариант).

²⁷⁵ Суммация идущих от перевода Еврипида мотивов «что-то новое случилось, близится» (ἔσται τι νέον, эвфемизм несчастья, смерти) и «боги готовят нечто неожиданное» (см. заключительные стихи в «Андромахе», «Алькесте», «Елене», «Вакханках». «Медее»).

²⁷⁶ О мотиве рук (задаваемом мифом о Тантале) у Анненского см. [Топоров 1989а: 88].

²⁷⁷ Ср.: *Нам буря желания сплела, / Мы свиты безумными снами* [СТ: 143].

вместе с тем на птиц (...и птицы / На парусах... [СТ: 422]), изображаемых *золотой иглой* Лаодамии.²⁷⁸

Крылья птиц в воздухе и на полотне²⁷⁹ соотносятся с парусами, *крыльями* кораблей, а вместе с тем и с *вуалями* на лице женщин из Хора вдов. Стоит напомнить об источнике рус. *вуаль* — франц. *voile* ‘фата, флер, газ, завеса, покров’,²⁸⁰ которое совпадает по форме с *voile* ‘парус’.²⁸¹ Уже узнав о гибели мужа, Лаодамия медлит совершить траурное возлияние, оставаясь в белой одежде и не меняя ее на черную, «волосы ее *развиты*» [КО: 452], не обрезаны. Кормилица напоминает госпоже, что Иолай, возможно, *пред медными дверьми* — вратами Аида²⁸² — *молений и жертвы ждет* [СТ: 440]. Но у Лаодамии была минута сна, когда ей показалось, будто *нежный бог обвеял* ее изголовье своим *благоуханно-белым* (как и ее свивающиеся волнами косы) *крылом* [СТ: 439—440]; *тень надежды*, что муж не погиб, остается в ней: *Крылья бога / Меня сейчас обвеяли... / Он жив...* [СТ: 441; Setchkarev 1963: 187]. Эти образы, возможно, идут от перевода «Вакханок» (ст. 370—372):

<i>О, богиня из богинь,</i>	Ὅσια πότνα θεῶν,	ЛдЛ: «Sainteté, vénérable
<i>Правда, весь ты мир крылом</i>	Ὅσια δ' ἅ κατὰ γῆν	parmi les Dieux! Sainteté,
<i>Обвеиваешь золотым!</i>	χρυσέων πτέρυγα φέρεϊς ²⁸³	qui portes des ailes d'or
		sur la terre». [ELL 2: 205]

Глаголы *обвеивать*, *обвеять* (*вѣ-*) и т. п. этимологически отличны от глаголов типа *обвивать*, *обвить*, но материально весьма близки последним. Некоторые формы полностью совпали: *вей(те)*, *обвей(те)*. Глаголы типа *обвеять* могут обозначать как бы то же действие, что и в случае с *обвить*, но применительно к некоей едва осязаемой, призрачной оболочке. Лаодамия хочет сохранить от солнца свои *мечты* о счастье с мужем и о ребенке [КО: 452]²⁸⁴ — те же *золотые сны*, которые обещал *навевать* Тамаре лермонтовский Демон:

²⁷⁸ Не раз указывалось, что образ *белой стая* из «Лаодамии» может лежать в основе названия ахматовского цикла «Белая стая».

²⁷⁹ Та из птиц, что с подломленными крыльями *Между волн трепещет...* [СТ: 422] — ипостась Лаодамии, которой ... *птенов / Не выводить...*

²⁸⁰ *Фата* в сонете А. «Светлый нимб» из «Трилистника траурного» — вуаль вдовы: *И так были безумны мечты / В чадном море молений и слез, / На развившемся нимбе волос / И в дыму ее черной фаты*. Общеизвестен параллелизм свадебной и похоронной символики.

²⁸¹ Ср. лат. *vēlit* ‘покрывало, завеса’ и *vēlit* ‘парус’.

²⁸² Мотив медных дверей, как и в стихотворении «За оградой», отсылает к «анненскому» анализу темы ужаса в «Вие», см. [наст. изд.: 86].

²⁸³ Ὅσια, собственно, высший нравственный закон, почитаемый и богами; в описании Еврипида он несет (букв. ‘ты несешь’) над землей золотые крылья. У ЛдЛ «Sainteté» от *saint* ‘святой’.

²⁸⁴ Эти мечты сравниваются с восковыми *крыльями надменного царя* (Икара), которые топят солнце [СТ: 440]. «Жестокость» солнца напоминает некоторые мотивы «Трилистника ледяного»: *грубое срывание снежного савана, всесожжение весны*.

*Тот нежный бог,
Их навевая сердцу, улыбался.*
[СТ: 440]

*Гостить я буду до денницы
И на шелковые ресницы
Сны золотые навевать...*²⁸⁵

Ср. в «Царе Иксионе» обращение нимф ко Сну: *Ты безумной рабыне цариц,*²⁸⁶ / *Бог, отрадно-обманный, / На чернеющий завес ресниц / Опустит золотые туманы* [СТ: 357].

Цитированные стихи дают мотивировку (одну из возможных) образа «золотых снов» «невысказанной поэзии» А. [КО: 466], коррелирующих с *золотой иглой* мечты Лаодамии и с *золотыми крыльями* Эрота в «Царе Иксионе», с которыми связан тревожащий сердце Геры *сладкий яд*²⁸⁷ речей героя.

Навевание снов в «Демоне» было для Анненского призмой, через которую в «Царе Иксионе» преломилось описание сна героя «Ореста» Еврипида (ст. 158—159, 176—177):

*С век его если дремоту
Свеешь, ты будешь убийцей <...>
Ночь, владычица мира, ночь! <...>
Крылья развей, богиня.*²⁸⁸

Лаодамия призывает ночь, и когда она наступает, *Далекие нежные волны / Обвиты ее пеленой* [СТ: 442]; вдове готовится *брак холодно-лунный* [СТ: 453], символ которого, как и мечты царицы, находит отражение на ткани: *...девы бледные персты <...> свивают черные цветы, / Осеребренные луною...* [СТ: 443]. Адъектив *холодно-лунный*²⁸⁹ возвращает к сравнению с лилеей Геры в «Царе Иксионе»: *Разве хочешь / Быть холодней лилеи и луны?* [СТ: 382]. *Брак* с призраком — следствие одиночества и бездетности, о которых говорит Хор женщин, оставленных ушедшими на войну мужьями: *Темен покой, / Дерзкой рукой / Ложе мое не смято, / И холодна, / В полночь одна, / Генью лежу обьята* [СТ: 417—418].

²⁸⁵ О *мелодиях*, льющихся со струн Феба, говорится, что они *снов золотых лучезарней* («Меланиппа-философ» [СТ: 303]). *Сны золотые (златые)* можно трактовать как поэтическое клише. Ср. в знаменитом переводе В. Курочкина из Беранже («Les Fous»): *Честь безумцу, который навевает / Человечеству сон золотой!* (в оригинале этого образа нет: *Un rêve heureux*). Но нельзя исключать влияния Лермонтова. Четверостишие из «Безумцев» звучит из уст Актера в драме Горького «На дне», о которой писал А. в [КО].

²⁸⁶ Богине безумия Лиссе, терзающей Иксиона.

²⁸⁷ Вероятно, тот же «мед поэзии», ср. у Пиндара *ἰός μελισσῶν* ‘мед’, букв. ‘сок пчел’, при том, что *ἰός* обозначает и сок и яд.

²⁸⁸ Ср. *черные крылья* сна в «Царе Иксионе».

²⁸⁹ Встречающийся у А. адъектив *холодно-дынный* (*И мой закат холодно-дынный* в четверостишии «Меж нами сумрак жизни длинной...») может быть расценен как сниженный вариант того же *холодно-лунный* (Г. В. Цивьян). См. [наст. изд.: 340].

Аллюзия на лилею соответствует девственности героини и до, и после брака с призраком мужа. Существенно наличие мотива лилеи в «анненском» переводе «Christine» Леконта де Лиль, где говорится о лобзаннях героини с гостем *Из-под креста и мавзолея*. После ухода призрака Июлая царица просит продлить *обманы*:

*...мрак, обвей
В чертоге мне глаза и сердце.
[СТ: 457]*

Голос хора проникнут «смутным и колеблющимся» [КО: 454] от смеси света с тьмой настроением (*День или ночь, не пойму я...*²⁹⁰) и предчувствием скорби:

*О, для чего же раздумьем, как сон,
Черным и нежным свита я? (...)
Развейтесь, косы,
Падите, росы
Из тучи черной!*²⁹¹

Тем временем царица за сценой, закутав в «лиловую пелену» [КО: 454]²⁹² статую-куклу Июлая, одевается вакханкой и молит Диониса оживить мужа.

Обманы ночи сменяет утро, и мальчик-раб разносит весть (предваряемую словами:

*Лицо себе обвей,
Коль покраснеть бошишься, —*

что он увидел в покое госпожи

*Увитый жезл (...)
И не одну царицу на постели...
[СТ: 458]*

Кружащаяся в вакхической пляске Лаодамия призывает Диониса, а хор сопровождает погребальное шествие призывом к Аполлону:

*Миром почивших,
Бог, обвей. [СТ: 463]*

Отец Лаодамии, Акает, осыпает дочь, хор и кормилицу упреками, когда мальчик-раб выносит статую, замотанную в «лиловую пелену» [СТ: 466]. Гермес насыпает порыв ветра, который «разматывает со статуи ее лиловые пеленки» [КО: 455]. Лаодамия молит отца вернуть ей ее мечту, но царь, которого уже не слепит гнев, уговаривает ее смириться. Его речь вновь возвращает к теме терпения (ср.

²⁹⁰ Ср. у Лермонтова в «Демоне»: *Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!*

²⁹¹ «Черная» туча — проекция «разбухшего» и почерневшего от слез сердца Лаодамии.

²⁹² О лиловом цвете у А. см. [Setchkarev 1963: 188; Хрусталева 1988: 17].

из уст кормилицы *Терпением по в и т ы мы...*) и покорности судьбе: *Ты черный жребий / Полюбишь свой, как к старости привык / Бессильной я, дитя, и бесполовой. / Поди к себе и черное надень, / И волосы свои, мою отраду, / Железу дай скосить* [СТ: 470].

Лаодамия как будто смиряется: она выходит с «подстриженными волосами и в черных лохмотьях. В руках у нее статуя, но *о б в и т а я* в белое полотно. По лицу ее без рыданий текут слезы...» [СТ: 470]. Лохмотья находящейся в цвете лет царицы (ср. *тряпки* девочки в «Картинке») — прообраз бездетной старости. Слезы царицы становятся похожими на бегущие *по старческим морщинам* слезы Кормилицы Фамиры, текущие из «старых очей» слезы лишившегося «потехи» отца панночки в «Вие», *слезы з старых очей* шевченковской Ганны в «Наймичке» и слезы самого Кобзаря, пролившиеся в поэму «Марія», и особенно на проливаемые в разлуке с детьми слезы Иокасты в «Финикиянках» (ст. 325 и далее):

*Я волны волос поседевших с тех пор распустила,
И их серебристые пряди в печали скосило железо,
И белого цвета в одежде я больше не знаю,
Но часто с тех пор
По черным и ветхим лохмотьям,
На теле повисшим,
Текут материнские слезы.*²⁹³

Лаодамия будто бы вняла отцу, напомнившему ей о ее долге по отношению к мертвому. Но напоминание выглядит так, будто речь идет о долге матери пролить над спящим ребенком слезы вроде тех, что пролила шевченковская Лукия в «Наймичке», впервые услышав плач проснувшегося сына:

С молитвой «И только тихими слезами утишила
И тихими слезами обовьешь его».
Ты полотном немое изваянье {...}
[СТ: 470]

Текучести и прозрачности слезного покрова на лице Лаодамии, тонкого «тумана» ее слез²⁹⁴ соответствует, видимо, тонкость, как бы прозрачность белого полотна-савана, напоминающего вуаль — полупрозрачный покров, ср. *вуаль* из кос на лице женщин из Хора вдов, *черный вуаль* в кантате «Рождение и смерть поэта» и «длинные черные вуали» на обреченных смерти детях в трагедии «Меланиппа-философ» [СТ: 322]. Давая подстрочный перевод стиха «Аполлониды»

²⁹³ ЛдЛ: «C'est pour cela qu'en pleurant je coupe mes cheveux blancs dénoués en signe de deuil, et que, non plus vêtue de vêtements blancs, ô fils, je me couvre de ces noirs péplos!» [ELL 1: 167].

²⁹⁴ Ср. стих *И тонок там туман седой* в «царскосельском» стихотворении А. «Л. И. Микулич».

Dans les langes de lin, où dit-on, je dormais, Анненский перевел *les langes de lin* ‘полотняные пеленки’ как ‘батистовые пеленки’ (ТЕ: 552), ср. *батист* ‘тончайшее полотно’ [Даль I: 54].

Обвить статую полотном почти то же, что *повить* (*запеленать*) ее, а *полотно* как оболочка статуи-куклы напоминает и *пеленки* для младенца, и саван-*пелену* для мертвого. Следует подчеркнуть, что *полотно* выступает как место, где сходятся многие другие мотивы «Лаодамии». Это locus воплощения мечты Лаодамии (узоров ее *золотой иглы*), материя корабельных парусов, хитона на призраке Июлая, *фароса*, в который царица наряжает свою статую-игрушку.²⁹⁵ Ср. *φῆρος* (*φῆρος*) ‘ткань, полотнище, парусина, парус, покрывало, покров, плащ, платье’.²⁹⁶ У этого слова есть омоним *φῆρος* ‘маяк’. Фонетическое тождество этих слов, возможно, подсказало Анненскому некоторые образы «Второго музыкального антракта» трагедии:

*И синяя ночь распустила
Над миром свои паруса...
Далекие нежные волны
Обвиты ее пеленой...
И к югу волна за волной
Уносит крылатые челны...
Но флот ее царственный тих:
Во мраке триэры слилися,
И только на мачтах у них,
Как факелы, звезды зажглись.
А в полночь, порвав пелену,
Всех ярче звезда загорится:
На щит золотую луну
Над миром поднимет царица.²⁹⁷*

Цитированные стихи предвосхищают звучащее в победно-мажорной тональности последнее трехстишие финальной строфы трагедии — поэты прославят бе-

²⁹⁵ Обращение к Вакху в «вакхической драме» включает стихи *Тиховойный, дальне-струнный, / И по фаросу алмазы* [СТ: 510].

²⁹⁶ Отсюда в русском и *парус* и редкое неадаптированное *фарос*, ср. сходное *пеплос* и т. п.

²⁹⁷ Возможно, отзвук Эсхила, «Семеро против Фив», ст. 387—390 (описание вида на щите Тидея). Ср. прозаический перевод А.: «Это небо, сияющее звездами, а среди них луна, яркая и полная царица звезд, глаз ночи, и вся она из лучей» (цит. по [Гаспаров 1989: 65—66]). Перевод Вяч. Иванова: ... *весь в звездах горит / Чеканный свод небесный; в средоточии — глаз ночи, всех светил светлей* [Эсхил 1989: 64]. ЛдЛ: «... l’Ouranos resplendissant d’astres; et, au centre, Sélènè, éclatante et pleine, reine des étoiles, œil de la nuit, rayonne». На цитированных строках «Лаодамии» могло сказаться также леконтовское «Les yeux d’or de la Nuit» [DP: 76].

зумье героини,²⁹⁸ «... ибо только в нем концентрирована та высшая правда, для которой нет и не может быть места на земле»; искусство «гибнет тогда, когда гибнет мечта о невозможном» [Дукор 1937: 126, 138; Setchkarev 1963: 194]:

*Если нить у слепой развилась,
Ей не свить ся, как прежде, вовеки, —
Но на белый и нежный атлас
Вы зачем же струитесь из глаз
По ланитам, горячие реки?
Если дума плечам тяжела,
Точно бремя лесистое Эты, —²⁹⁹
Лунной ночью ты сердцу мила,
О мечты золотая игла,
А безумье прославят поэты.³⁰⁰*

Полотно является и образом самой Лаодамии, у которой «пышные белые косы»; в ней подчеркивается белизна, достигающая апогея, когда она узнает о смерти мужа («стоит вся белая» [СТ: 430]), что напоминает о выражении *лицо стало полотном полотном* 'бледное, ни кровинки' [Даль III: 265].

Лаодамия — антитеза Елены и вместе с тем проекция не только Лаодамии из не дошедшей трагедии Еврипида, но и других античных мастериц — Ифигении, Андромахи и Пенелопы (Πηνελόπεια, букв. 'ткущая одежды'), которые ассоциируются с Троянской войной и с ткацким станом.

Ткацкий стан Лаодамии напоминает о воинском стане, где находится Иолай, а ее челнок («творческие» функции которого перенесены у А. на иглу) — о челнах-парусниках в море: *Пена волны / Моет челны,³⁰¹ / Море, клубясь, золотится, /*

²⁹⁸ Мажорная тональность трехстишия соответствует глубинной идее победы Эроса над смертью и Ананкой, слепой судьбой: «Эрот (...) действует через свободную, кроткую, заранее прощающую жертву (Алькеста, Гермiona) и через отважных и бесстрашных бойцов...» [А. 1901: 105; УКР III: 115].

²⁹⁹ Ср. переключку с переводом «Геракла»: *Хорошо человеку, как молод! / Тяжела ему старость. / Словно Этны тяжелые скалы / Долу голову старую клонят, / И не видит он божьего света* (ст. 637—641), что напоминает словесные изображения Шевченко [КО: 366] и Еврипида [ТЕ: 42—43]. М. Л. Гаспаров [1999] пишет о редко упоминаемом портрете Анненского — рисунке Бенуа: «... на нем лицо тяжелеющего старика, усталое, одутловатое, с нависающими веками».

³⁰⁰ Ср.: *Но радуги нету победней, / Чем радуга конченных мук!..* («В волшебную призму»). В этом же тексте звучат совпадающие с «Лаодамией» мотивы раскидывания костра, рук, обнимающих мрак. Прославление *безумья* в финале «Лаодамии» напоминает Беранже («Les Fous») в переводе В. Курочкина, о котором шла речь выше: *Честь безумцу, который навеет / Человечеству сон золотой! (Honneur au fou qui ferait faire / Un rêve heureux au genre humain!)*. См. [наст. изд.: 191].

³⁰¹ Ср. у Мандельштама («Бессонница. Гомер. Тугие паруса...») образ *пены* на *головах царей*, отпавившихся за Еленой (рифма *пена — Елена*).

Парус дрожит, / Птица кружит, / Сердце мое — та птица [СТ: 418]. Кружащая над челнами *птица* — образ *сердца* Лаодамии [Силард 1982: 322—323] и ее мечты.³⁰² Это и образ сердца (больного с детства) самого Анненского [Кривулин 1996], чьим «симпатическим символом» Лаодамия была, по-видимому, не в меньшей степени, чем Фамира-кифарэд. В стихотворении «Утро», изображая «борение слабого и беззащитного сердца с ужасом небытия», с кошмарами ночи, А. уподобляет свое сердце птенцу [Ашимбаева 2005: 228], не называя при этом самого сердца (энигматизация в духе Малларме): *Трепетал, замирая, птенец*.

Основа ткацкого стана коррелирует и с «навиванием» нитей (ср. выражение *навивать основу*), и с «навеиванием» мечты. В тексте трагедии подспудно разыгрывается сходство терминов ткачества *основа*, *сновать* и этимологически отличного слова *сон*: *сны* — как бы то, что снуется на *основе*.³⁰³

Как *terminus technicus* ткачества *полотно* имеет специальное значение 'фон, грунт, земля, поле',³⁰⁴ и опирающийся на это значение образ играет в «Лаодамии» заметную роль. *Бесконечное поле*, по которому ходит Лаодамия во сне («лиловые цветы на бесконечном поле» [КО: 453]), — «полотно» ее сна, оборачивающееся в реальный фон, грунт для узоров. На нем находит отражение и бескрайняя поверхность волнующегося моря, которая на полотне свивается из отдельных нитей, подобно тому как из белых волос / кос героини свиваются *волны душистые и белые*. Формы глагола *ви-ть* и его приставочных дериватов *сви(ва)ть(ся)*, *свитый* и др. смыкаются с формами глагола *ли-ть* гесп. *сли(ва)ть(ся)*, *слитый* и т. п., также нередкими у А. и применяющимися, например, к слезам, а также к воску (ср. о статуе мужа Лаодамии: *Царь как вылитый* [СТ: 468]).

В связи с образом «свивающихся» волн (моря, волос / кос) уместно напомнить стихи из «Царя Иксиона»: *Там с белою волной / Лазурная в эфире не сольется* [СТ: 375]. Из других примеров взаимодействия двух указанных групп глаголов (*вить* — *лить*) ср. стих из «Светлого нимба»: *А куренье, висясь, все лилось*.³⁰⁵

Поле снов Лаодамии допустимо соотносить с картиной «цветистой и ароматной» [КО: 219] степи в «Тарасе Бульбе» («Вся поверхность земли представлялась зелено-золотым океаном, по которому брызнули миллионы разных цветов»), а также с картинами полей в «Мертвых душах» как компонентами гоголевской те-

³⁰² Ср. образ души-птицы у Ахматовой (например, в «Был он ревнивым, тревожным и нежным...»), в котором усматривают библейские истоки (Псалтырь 10.1).

³⁰³ Вяч. Иванов [1910: 19] характеризует «вакхическую драму» приемами поэтики А.: «... покрывало фантастического мира, сотканное из древнего мифа и последних из снов позднего поколения». Ср. в «Реквиеме» Ахматовой: *Для них с о т к а л а я широкый п о - к р о в / Из бедных, у них же подслушанных слов*. В данном случае *слова* — это *передачи, очереди, затворы, списки, черные маруси* и т. п. [Топоров 1990а: 334]. Следует иметь в виду, разумеется, и «ткацкие» истоки самого слова *текст*.

³⁰⁴ Пример: *По голубому полотну пестрые клетки и цветы* [Даль III: 265].

³⁰⁵ Было бы допустимо, в принципе, и **А куренье, лиясь, все вилось*.

мы «воспоминаний о дороге» [КО: 219, 226]. Значимость этого образа для А. прослеживается в переводе «Ифигении в Авлиде»: *Души в миру, что в лугах цветы, / В пестрый ковер слились* (ст. 558—559; в оригинале речь идет лишь о различии людских умов и характеров, но не о цветах и ковре [наст. изд.: 155]).

В связи с батистовыми пеленками в «Аполлониде» и полотном в «Лаодамии» уместно обратить внимание на стихи

*Крылья алого батиста
Развернулись и не дрогнули*

в стихотворении «Маки в полдень» (вариант «Маков» в «Трилистнике соблазна»). Батист мыслится как состав, материя («тончайшее полотно») крыльев бабочек и лепестков маков. В стихотворении «Маки в полдень» (и, вероятно, в «Маках») можно предположить гоголевский подтекст, связанный с «Вечером накануне Ивана Купала». Ср. портрет Пидорки в повести Гоголя: «... полненькие щеки казачки были свежи и ярки, как *мак* самого *тонкого розового* цвета, когда, умывшись божьею росой, горит он, распрямляет листики и охорашивается перед только что поднявшимся солнышком...»

Предположение о связи батиста маков и бабочек с батистом пеленок «безродного» Аполлониды согласуется с тем, что герой повести Гоголя зовется *Петр Безродный* — «может, оттого, что никто не помнил ни отца его, ни матери». Соблазн «маковых» щек и *розовых губок* Пидорки влечет не только поцелуи Петра, но и совершение им страшного преступления — отсечения головы у брата Пидорки, Ивася, с чем в повести связан мотив невинной крови. Отсюда, возможно, и мотивы *алого* цвета и крови в «Маках в полдень». Превращение Пидорки в «монахиню, всю иссохшую, как скелет, и беспрестанно молящуюся» соответствовало бы *сохлым макам* или *головам старух* в двух «маковых» стихотворениях А.³⁰⁶

15. Знаменитый «Заповіт» Шевченко содержит пожелания поэта, касающиеся места его погребения: *Як умру, то поховайте / Мене на могилі / Серед степу широкого*. Сопоставление цитированного текста с текстом «Музы» обнаруживает идентичность желаемого места погребения и воображаемого места «повивания» поэта его Музой: *І на могилі серед поля, / Як тую волю на роздолі, / Туманом сивим сповила*.

Речь идет о кургане, могильной насыпи (укр. *могила*) в степи или в поле. Существенно, что в «Музе» говорится не только о «повивании», но и о смерти поэта, и о пожелании, чтобы Муза положила своего сына *в домовину*. Могила и окружающие ее степь / поле — один из сквозных мотивов поэзии Шевченко, связанный с его думами о судьбах родного народа и выступающий как обычный компонент образа Украины. Обращаясь к иллюстрациям, следует прежде всего заметить, что «повивание» поэта Музой (по существу, метафора его рождения)

³⁰⁶ Ср. тему «перерождения романтического идеала» у А. [Ронен 2001]. О мотиве маков в «Трилистнике соблазна» в широком мифопоэтическом плане см. [Судник, Цивьян 1981: 317].

на могилі седым туманом наминает «Пролог» поэмы «Наймичка», где *молодиця* (Ганна), находящаяся *У тумані на могилі*, разговаривает с туманом и со своим некрещеным младенцем, готовясь расстаться с ним. В повести «Наймичка» таинственная молодлица (с последующей расшифровкой: «эта молодлица была не кто иной, как простая покрывка и мать маленького Марочка»), находится «в утреннем тумане на могиле» — уже после того как, подкинув ребенка, остается одна.

Из множества других шевченковских контекстов со словом *могила* можно указать те, где оно обозначает locus слепого лирника, кобзаря: *Вітер віє-повіває, / По полю гуляє. / На могилі кобзар сидить / Та на кобзі грає* [Кр: 24].

Приуроченность к «могиле» и «повивания», и погребения поэта соответствует обозначению одним и тем же глаголом *с-по-ви(ва)ти* и закутывания ребенка в пелену (пеленки), и покрывания умершего, по старинному обычаю (соблюденому при погребении самого Шевченко), покровом-саваном из китайки-нанки: *Високіі ті могили, — / Де лягло спочити / Козацькеє біле тіло, / В китайку повите* [Кр: 54]; *Оце воля спить! / Лягла вона славно, лягла вона вкупі / З нами, козаками! Бачиш, як лежить / — Неначе сповита!..* [Кр: 500—501].

Повитая воля (которая мыслится как уснувшая, а не погибшая навсегда [Шаблиовский 1975: 313]) вновь возвращает к тексту «Музы», где устанавливается параллелизм между «повиванием» поэта и воли (*Як тую волю на роздоллі*). Амбивалентность глагола *с-по-ви(ва)ти* ощутима в «Прологе» поэмы «Наймичка», где стих *В китаечку сповила* и императив *сповий* обозначает, собственно, «повивание» детей для их последующего погребения (в речном песке). Сходная амбивалентность отмечалась выше [наст. изд.: 193] для ситуации, когда Лаодамия *обвивает* статую мужа полотном. Статуя *обвита* в полотно (полотняные пеленки) для сожжения на костре, подобно тому как *тіло повите* для погребения *на могилі*. Нечто подобное прослеживается и для ряда других цитированных контекстов с глаголами типа *по-ви(ва)ти* (укр. *с-пови-(ва)ти*). Когда, например, Креуса в «Ионе» бросает ребенка, *завив* его в свой пеплос, то не рассчитывает, что он останется жить.

16. Поэзии Анненского свойственно «напряженнейшее переживание смерти как абсурда» и «своеобразная богоборческая попытка «одолеть» смерть, снизить ее метафизическую таинственность» [Черный 1973а: 11]. Иллюстрацией к этим соображениям может служить сонет «Перед панихидой» («Трилистник траурный»), начальное двустишие которого обнаруживает реминисценцию творчества Гоголя («Сорочинская ярмарка» VIII):

<i>Два дня здесь шепчут: прям и нем, Все тот же гость³⁰⁷ в дому.</i>	<i>«... и он, как страшный жилец тесного гроба, остался нем и недвижим посреди дороги».</i>
---	---

³⁰⁷ Эвфемизм, имплицитно мифопоэтические представления о покойнике как о госте или путнике. Ср. также в «Царе Иксионе»: *Равны / Все гости там в туманном царстве мертвых* [СТ: 367].

рора в «Мертвых душах» («густые брови» в гоголевском тексте³¹⁰), на гроб которого смотрел Чичиков, накладываются на «департаментского Юпитера» в «Шинели», который сам до смерти испугался мертвеца, а также на ужасы «всех Виев сказки» [КО: 219, 222—223].

Дом в сонете «Перед панихидой», где находится *гость* и где звучит *шепот* находящихся у гроба, — прообраз обитателя мертвых, куда *гостью* предстоит отправиться. В «Лаодамии» об этой обители говорит Гермес [СТ: 449]:

*Есть
Покойный дом у Июля. Солнца
В том крае нет, там сумерки царят...*

В описании пришельца из этого *края* — призрака погибшего мужа Лаодамии Июля, *дом* мертвых выглядит так:

*О...
Не шевели ужасных теней... Вечно
Я с ними буду... Черви... на ногах
Людей... Как пауки, и медленны и серы
Во всех углах. И серый дом...³¹¹ И ночь...
И ночь вокруг, как день без солнца... Губы
Беззвучные... Шаги как шорох.*

Явившийся к Лаодамии пришелец из мира мертвых, невесомая тень, Протесилай и сам идет почти беззвучно; *шорох* его шагов сливается с шагами Гермеса: *Шаг — и мужской... а с ним как будто тихий / Слился не шаг, а шорох... Точно мышь / Летучая меж веток...* [СТ: 445].³¹²

³¹⁰ Обсуждая поэтику Гоголя, А. пишет: «А эти люди-брови? Даже люди-запахи... (<...> Да еще и есть ли в прокуроре-то или Петрушке что-нибудь, кроме бровей и запаха, так дивно, так чудовищно олицетворившихся?» ([КО: 228] — выделено Анненским).

³¹¹ Эгоистичный Адмет в «Алькесте» напутствует умирающую за него супругу вопроса *Ты будешь ждать меня? / Не так ли? Дом ты / Для нас там приготовишь, чтоб его / Делить со мной, когда умру?* (ст. 365—367). Ср. у Еврипида ст. 364 — о «доме»: *καὶ δῶμ' ἐτοίμαζ', ὡς συνοικήσουσά μοι*. У ЛДЛ: «Maintenant, du moins, attends-moi là, quand je mourrai, et prépare ma demeure, afin d'y habiter avec moi». Топика речей Адмета в переводе А. напоминает не только о вечной обители мертвых, но и о встрече призраков из переведенного Анненским «Colloque sentimental» Верлена: *Не правда ли, что ты и там все та же, / Что снится тень моя тебе?* Ср. в «Лаодамии»: *...Там бы / Меня узнал, любимый, ты иль нет? / Придти к тебе?* [СТ: 456]. Здесь узнаются и лермонтовские интонации: *...наступило за гробом свиданье... / Но в мире новом друг друга они не узнали* («Они любили друг друга»; ср. у Гейне: *Sie liebten sich beide (<...> Sie waren längst gestorben / Und wußten es selber kaum)*).

³¹² Ср. «шорох ожидаемых шагов» («Вечный муж». II) и сходные образы Достоевского (сообщение Т. В. Цивьян). Сопряжение тени умершего и летучей мыши неслучайно. Сходно в «Вакхической драме», где фигурирует призрак отца Фамиры («кночной недове-

Зрелищу страшного дома мертвых предшествует не менее страшный путь туда: *Тяжки ворота Аида, / Кто их увидел, за тем / Им затвориться <...> Без ступеней, / Скотом всё ниже / Скользким гонимый / Будет он падать / Среди мокриц*³¹³ / *Падать и плакать / Рукой бескровной / За мокрые стены / Напрасно цепляясь <...>*

Но мертвый не найдет пристанища и там, если его не почтят *любимые руки*:

*Но асфоделей
Бледно-лиловых
В пепельном поле
Он не увидит,*³¹⁴
*В свинце волны
Реки Рыданья
Не отразится,
Пока из нежных
Любимых рук
С моленьем слезным
Пчелы золотой
Дар не прольется*³¹⁵ <...>
*Не забывают,
Живые, мертвых...*

([СТ: 464]; в «Царе Иксионе» о реке царства Аида напоминает муза Лета: ... *вид ее / Хранил глубин подземных отраженья* [СТ: 374]). Стихи о возлиянии мертвым — явный отзвук «Ифигении в Тавриде», где Ифигения (и хор) оплакивает брата (ст. 162—167): *Что ж медлю свершить возлиянье? / Источник горных телиц, / И Вакхову сладкую влагу, / И труд золотистой пчелы / Пролить в усладу для мертвых?* Мотив промедления, обусловленный остатком надежды на то, что оплакиваемый жив, введен переводчиком.³¹⁶ Лаодамия все грезы о несбывшемся

сок, бескрылая птица») и упоминается летучая мышь [СТ: 526, 532], *нетопырь* в переводном «Сплине» [СТ: 238]. См. [наст. изд.: 260].

³¹³ Коррелият *мокриц* на пути в ад — метафорические «мокрицы и слизняки» затхлого подвала, олицетворяющие у А. героев Гоголя: «победный золотой луч солнца» гоголевского «идеализма» хоть на миг «заставит слизняков и мокриц почувствовать, что они — дети тьмы» [КО: 223].

³¹⁴ Асфодели *в пепельном поле*, как и асфодели у Мандельштама (*Еще далеко асфоделей / Прозрачно-серая весна*) напоминают о тех же цветах (разновидность лилий) на лугу в стране мертвых, см. в «Одиссее» (XI, ст. 539): *κατ' ἀσφοδελὸν λεϊψῶνα* (о стихах Мандельштама см. [Террас 1995: 21; Левин 1995: 84]).

³¹⁵ Ср. сходный образ у Мандельштама (едва ли зависимый от А.): *И блаженных жен родные руки / Легкий пепел соберут* («В Петербурге мы сойдемся снова...»).

³¹⁶ Ср. перевод М. Л. Гаспарова [1972: 275]: ... *я на земную грудь / Пришла возлить приношенья: / Струю молока от горных телиц, / Сок винных лоз — Дионисов плод /*

счастье отдает статуе, предпочитая ночные игры с ней реальной жизни [Дукор 1937: 125].

На картинах царства мертвых в «Лаодамии», несомненно, сказалась «Божественная комедия» Данте,³¹⁷ что видно уже по сопоставлению *Реки Рыданья* с «Inferno» III.³¹⁸

*Poi si ritrasser tutte quante insieme,
forte piangendo, a la riva malvagia
ch'attende ciascun uom che Dio non teme.*

В переводе М. Лозинского: *Потом, рыдая, двинулись зараз / К реке, чьи волны, в муках безутешных, / Увидят все, в ком божий страх угас.*

Адмет в «Алькесте» обещает умирающей за него жене изготовить ее «портретную статую». Когда бесстрашный друг Адмета Геракл приводит к вдовцу отвоюванную у смерти жену, оказывается, что она «больше похожа на статую, чем на живую Алькесту» [TE: 122].³¹⁹ Создатель «русского Еврипида» задается вопросом о том, нельзя ли видеть здесь «веяния того бессолнечного дома, который был некогда домом Адмета, следов мертвящих объятий его загробного брака?» [Там же].

Дом теней-призраков, о котором рассказывает своей жене призрак Иолая в «Лаодамии», — подобие дома, которому обрекла своих детей еврипидовская Медея («Мед.», ст. 1021—1023):

*О дети, дети! Есть у вас и город
Теперь и дом,³²⁰ — там поселитесь вы
Без матери несчастной... навсегда... —*

и вместе с тем подобие «деревенской бани с пауками по углам», образа «бездны вечности» из «Преступления и наказания»,³²¹ соединенного с образом людей-

И сладкий дар черно-желтых пчел / Из чаши, желанной мертвым. ЛдЛ: «... je vais répandre sur la terre, en libations funèbres, cette coupe des Ombres et ces sources de lait des vaches montagnardes et la liqueur vineuse de Bakkhos et le blond travail des abeilles, offrandes qui araisent les morts» [ELL 2: 9]. *Черно-желтый (золотистый у А., blond у ЛдЛ)* — передача ζουθός 'изжелта-темный, золотисто-бурый' (или 'расцветки пчел', по допущению Т. В. Цивьян).

³¹⁷ Относительно темы (определяемой как «слабоизученная») «Анненский и Данте» см. комментарии В. И. Червякова в [УКР IV: 158—167].

³¹⁸ Ср. также «L'Asphodèle» в «Орфических гимнах» ЛдЛ, где говорится о Стиксе и о том, что *sur la fange et le long des Eaux ternes, / Foule vaine, les Morts fourmillent sans retour* [DP: 27].

³¹⁹ Среди героев раннего Гоголя Анненский выделяет наряду со «старыми воеводами» их «бледно-восковых, молчаливых жен» [КО: 219].

³²⁰ У Еврипида πόλις καὶ δῶμ' («Мед.», ст. 1021—1022), у ЛдЛ «une cité, une demeure» [ELL 1: 279].

пауков из «анненского» перевода «Spleen» Бодлера: *И пауков народ немой и серый...* [наст. изд.: 301, 374]. Пауки *во всех углах* имплицитно представляют паутине как потустороннем корреляте ткацкой основы Лаодамии (и ее снов) — в соответствии с оборотами речи вроде *паук засновал все углы* [Даль IV: 247].

Дом, о котором рассказывает призрак Июлая, напоминает и о названиях гроба типа рус. *дом*, *домовина*, укр. *домовина* (ср. у Шевченко в «Музе»), в литовском *atžinas namas*, *atžinai namai*, букв. ‘вечный дом’. *Шепот* вокруг покойника близок к «беззвучности» губ в *доме* мертвых и вместе с тем вызывает представление о голосе, приглушенном из-за боязни разбудить спящего.³²² Можно вспомнить игру Лаодамии со своей статуей-игрушкой (*Шептать ей стала что-то...* [СТ: 438]) или отразившийся в «Царе Иксионе» (*Тише... о нимфы...*) шепот хора над спящим героем «Ореста» Еврипида (*Тише... тише... Легче ступай, сестра! Шелестом... шорохом...*) — наряду с шуточным обыгрыванием этой темы в тексте «Мифотворцу — на башню» (*А сверху шепот: «Тише — спит Он»*), см. [наст. изд.: 289—290].

17. Мысль Анненского «Из похорон элегии не выкроишь. Надо еще похвалить и пожалеть себя в гробу» [КО: 129] могла бы послужить эпиграфом к его стихотворению «Зимний сон». Содержание сна — *свежий номер* газеты с *объявлением в черной раме*. Оно извещает о смерти поэта, который предвидит тягостные картины отпевания:

*Вот газеты свежий номер,
Объявленье в черной раме:
Несомненно, что я умер,
И, увы! не в мелодраме,

Шаг родных так осторожен,
Будто всё еще я болен,
Я ж могу ли быть доволен,
С тюфяка на стол положен?

День и ночь пойдут Давиды,
Да священники в енотах,
Да рыданье панихиды
В позументах и камлотах.*

³²¹ «...возьмите бездну вечности, которую Достоевский сводит к деревенской бане с пауками углам» [КО: 28]. Это место из Достоевского цитируется Анненским в качестве «образчика» колоритного стиля этого романа: «Нам вот представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, этак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот вся вечность» [КО: 183].

³²² В христианско-православной идеологии «мертвый» = «уснувший» (до Страшного суда).

*А в лицо мне лить саженым
Копоть велено кандилам,
Да в молчаньи напряженном
Лязгать дьякону кадилом.*

Отразившаяся в «Зимнем сне» концепция смерти, может быть, напрашивается на сравнение с трактовкой той же темы в одном из стихотворений Сологуба [ССт: 260],³²³ в котором поэт также говорит о собственных похоронах:

*Как часто хоронят меня!
Как часты по мне панихиды! (...)
Усталостью к отдыху клонят,
Болезнями тело томят,
Печалью со света гонят
И ладаном в очи дымят.*

Содержащееся в первом стихе «Зимнего сна» указание на осторожность шагов родных вокруг покойника напоминает *шепот* вокруг *гостя* в сонете «Перед панихидой» и вместе с тем имплицитно мифологический образ Мойры, как он передан в «Оресте» Еврипида в переводе А. (ст. 977—981):

<i>Шаг родных так осторожен, Будто все еще я болен (...)</i>	<i>Мойры удары верны, Мойры шаги так тихи!³²⁴ Беды — наследницы зол... В смене жизней печальных Миг ни один не верен.³²⁵</i>
--	--

Последние строфы «Зимнего сна», в отличие от предшествующих, содержат императивы. Вводимые ими контексты по своему содержанию аналогичны завещанию:

*Если что-нибудь осталось
От того, что было мною,
Этот ужас, эту жалость
Вы обвейте пеленою.
В белом поле до рассвета*

³²³ А. И. Червяков [УКР II: 24] сравнивает «Зимний сон» с «Загробными песнями» Случевского.

³²⁴ Ср. *летит* в стихотворении «Парки — бабье лепетанье».

³²⁵ ЛдЛ: «Voyez comme la Moire est venue contre toute attente! Les maux succèdent sans relâche aux maux, et toute la vie des mortels est instable» [ELL 1: 112] — Мойра приходит против ожидания. Обозначенная у А. «тихость» ее шагов в оригинале отсутствует, тем более в оригинале не обозначены ее «удары», она просто *идет*: μοῖρα βαίνει. Интересно, что Анненский при переводе ст. 790—793 «Ипполита» ослабляет интенсивность звука (ἴχθ) βαρεῖα у Еврипида, «violente rumeur» в переводе ЛдЛ): *Неясный плач рабынь из зал дворцовых / Издалека до слуха долетел*. См. [наст. изд.: 393].

Свиток белый схороните...

.....

А покуда... удалите

Хоть басов из кабинета.

Несколько комическое пожелание удалить *басов* вполне соответствует отмечавшейся для лирики А. (для трилистников) положительной отмеченности слов, обозначающих процессы и состояния, характеризующиеся слабой степенью проявления (сон, покой, тишина, сумрак и под.), и, напротив, неприятия всего того, что определяется как резкое, неистовое, громкое [Журицкий 1972: 110].

Стихи *Если что-нибудь осталось / От того, что было мною* обнаруживают преломление поэтической традиции, восходящей к *Non omnis moriar...* Горация, включая и пушкинское *Нет, весь я не умру...*

Процитированное «завещание» А. касается и желаемого обряда погребения, который выглядит как антитеза сологубовскому:

Ладью мою вечно стремите

К свершению творческих дел, —

И если найдете предел,

Отпойте меня, схороните!

Время завещаемого в «Зимнем сне» похоронного обряда — ночь (до рассвета). Его место — белое поле, т. е. заснеженное и/или покрытое пеленой тумана, метели, дымов, что напоминает «Дымы» А.:

В белом поле был пепельный бал.

Пространственно-временные характеристики описываемого в стихотворении А. похоронного обряда отсылают к посвященной памяти Пушкина кантате «Рождение и смерть поэта», где есть мотивы снегов и поля — *немой тюрьмы*, а также к «анненскому» переводу «*Sépulture*» Бодлера, где тело «проклятого» поэта передается земле

...в полночном тумане,

Там, где сорные травы растут.

Стоит отметить, что черновой автограф «Зимнего сна» (с иным названием — «*Post mortem*») содержал стих *Тело бедное поэта*. Поле мыслится как место захоронения и в стихотворении А. «Развившись, волос поредел...», где есть стих *На поле белом меж крестов*; но этот стих предполагает кладбище, а в «Зимнем сне» указание на *кресты* и кладбище отсутствуют.

Стих

Вы обвейте пеленою

может быть поставлен в один ряд с рассматриваемыми в 14 контекстами, содержащими производные от *вить* глаголы (*по-вить* и т. п.), особенно в «Лаодамии». По-

желание *обвейте пеленою* (в «Post mortem» *завейте пеленою*), касающееся ужаса и жалости останков, практически совпадает с пожеланием Акаста Лаодамии:

...о б о в ь е ш ь
Ты полотном немое изваянье.

В пользу данного сопоставления свидетельствует и то, что статуя Иолая сделана из воска — материала, подверженного таянию (об этом, вспоминая Икара, говорит Лаодамия). Покойники же в лирике А. иногда имеют «восковые» черты, выступающие как *pars pro toto* «воскового» тела:³²⁶

Под гулы меди — гробовой
Творился перенос,
И, жутко задран, в о с к о в о й
Глядел из гроба нос.

(«Черная весна», с подзаголовком «Тает»);

И в о с к о в о й в гробу забудется рука.
(«Моя тоска»³²⁷)

Ср. в «Лаодамии»: *Иль в о с к о в о ю куклой / Вы думали глаза мне отвести?*

Паре «восковая статуя» — «призрак» («Лаодамия») в последнем стихотворении А. «Моя Тоска» соответствует пара *восковая рука* (предполагающая *восковое тело*) — *недоуменье / недоумелая Тоска*, она же тень поэта, то, что остается жить после его смерти: *...меж вас одно недоуменье / Все будет жить мое, одна моя Тоска.*

Наряду с пушкинским и другими подтекстами, в «Зимнем сне» обнаруживается шевченковский, общая идея которого в общем близка к идее, выраженной в названии кантаты «Рождение и смерть поэта». Речь идет о соединении в «Зимнем сне» шевченковских мотивов «повивания» (ребенка; поэта; «воли»; тела умершего) и попечения о своем погребении, ср. «Заповіт». Правда, в «Зимнем сне» не говорится о «могиле», и есть только указание на белое поле, а в стихотворении Шевченко не представлен, хотя и присутствует имплицитно, мотив «повивания». Тем не менее сходство между сопоставляемыми текстами как будто есть:³²⁸

<i>Если что-нибудь осталось</i>	<i>Як умру, то поховайте</i>
<i>От того, что было мною,</i>	<i>Мене на могилі,</i>
<i>Этот ужас, эту жалость</i>	<i>Серед степу широкого</i>
<i>Вы обвейте пеленою.</i>	<i>На Вкраїні милій <...></i>

³²⁶ Т. В. Цивьян отмечает, что *восковой* здесь скорее обозначение цвета.

³²⁷ Двустипшие Кузмина *Глаза у них померкли / И пальцы словно воск* («Форель разбивает лед», см. «Второе вступление») содержит лексику, характерную для А. (даже если *воск* служит здесь лишь для цветообозначения).

³²⁸ Т. В. Цивьян расценивает это сходство как «чересчур отдаленное, особенно по тональности».

<i>В белом поле до рассвета</i>	<i>...отоді я</i>
<i>Свиток белый схороните...</i>	<i>І лани і гори —</i>
<i>.....</i>	<i>Все покину і долину</i>
<i>А покуда... удалите</i>	<i>До самого бога</i>
<i>Хоть басов из кабинета.</i>	<i>Молитися... а до того</i>
	<i>Я не знаю бога.</i>

Четырехстопный хорей «Зимнего сна» выглядит как «сглаженный» вариант характерного чередования восьмисложных и шестисложных стихов (преобразованный размер фольклорного жанра «колодийка») «Заповіта». Обращает на себя внимание и сходство в оформлении концовок сравниваемых текстов, констатации которого едва ли препятствует то, что у Шевченко эта концовка не соответствует окончанию всего стихотворения, которое и дальше развивается с опорой на императивы: *Поховайте та вставляйте... порвіть... окропите... не забудьте...* Упомянутое сходство концовок состоит прежде всего в их выделении парцелляцией. Ей предшествует пауза, на границе которой (перед ней у Анненского и после нее у Шевченко) стоит противительный союз *a* + сочетание / сложение действительных элементов с наречно-темпоральной функцией (*a покуда — a до того*). Явному богоборчеству Шевченко (*не знаю бога*) у А. соответствует «своеобразное» богоборчество, скрытое за снижающим таинственность смерти «брутальным балагурством» [Черный 1973а: 11]: призыв удалить *басов* из кабинета (сделать пение потише) продолжает начатую ранее тему несколько комического неудовольствия — на сей раз, видимо, от слишком громкого пения басов (в «Post mortem» речь идет об удалении *шутов*).

Захоронение поэта на *могили* и предполагаемый выход из нее ассоциируются со сном воли (упоминаемой в рассматриваемом стихотворении Шевченко: *Волю окропите*), которая, будучи погребенной, спит, *неначе сповита* [Кр: 501], но остается живой. В «Зимнем сне» обращает на себя внимание *figura etymologica obвейте* — *свиток*, которой «подыгрывает» форма (*до*) *рассвета* (ср. укр. *розсвітати, до світу*), обозначающая пору, до наступления которой желаемое погребение должно осуществиться.

Рассвет, утро — время пушкинского *ясного восхода зари* и исчезновения теней/призраков. В драматургии Анненского этот мотив представлен предрассветным исчезновением тени Иолая («Лаодамия»), призрака Геры («Царь Иксион») и тени отца Фамиры («Фамира-кифарэд»). Слово *свиток* содержит ту же приставку, что глагол *с-ви(ва)ть*. Ср. в «Лаодамии»:

*О, для чего же раздумьем, как сон,
Черным и нежным свита я?*³²⁹

Вызывающие *ужас* и *жалость* останки в «Зимнем сне» предполагается обвить *пеленой* (саваном) — «широкой сшитой полотнищами тканью для покрытия, обвою,

³²⁹ Ср. речение *Мы не свиаем младенцев, волю даем, они лучше растут* [Даль IV: 148].

обертки чего', ср. *гробныя пелены* 'плащаница, во что в древности, а иные народы и поныне, завивали трупы': *древние пеленали своих покойников* [Даль III: 28].

В стихотворении «Развившись, волос поредел...» говорится о *сквозном и пуховом* саване (снеговой туче), который *готов* и скоро ляжет на землю.

Обвитые пеленой останки образуют *свиток белый*. Его белизна согласуется с белым цветом полотна, которым обвита статуя Иолая в «Лаодамии». Вместе с тем *пелена* и *свиток* в «Зимнем сне» выступают, возможно, не только как «ткань для обвою» тела. Стоит вспомнить о других употреблениях слова *свиток* у Анненского.

Фигурирующий в кантате «Рождение и смерть поэта» *свиток печальный* связан с суждениями А. о том, что «поэзия совести» Достоевского развернула «тот свиток, который когда-то только мерещился Пушкину в бессонные ночи» [КО: 358]. Они отсылают к «Воспоминанию» Пушкина:

*Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток, —*

где имеется примерно та же *figura etymologica*, что и в «Зимнем сне»: *развивает — свиток*, ср. *обвейте — свиток*.

Возможно, что *пелена*, из которой образуется (*свивается*) *свиток* в «Зимнем сне», сродни тем *пеленам*, из которых Фамира-кифарэд хочет *развить мелодию*. Оболочка слова есть нечто воздушное, легко поддающееся развеванию,³³⁰ если не развеванию. Но у нее есть и иной облик — письмена, бумага с нанесенными на ней буквами, текстом. У Шевченко не раз отмечается, что именно бумага — *locus* его «дум-детей» или «слов-детей»: *Нащо стали на папері / Сумними рядами?..* [Кр: 20]; *І стеляться на папері, / Плачучи, сміючись, / Мов ті діти* [Кр: 417]. Бумага, как и полотно, обладает свойствами белизны и тонкости. Героиня «Прерывистых строк» А. своей *бумажной* бледностью [Ivask 1959: 370]³³¹ напоминает «полотняную» бледность Лаодамии, узнавшей о смерти мужа (о статуарности белизны Лаодамии см. [Венцлова 1996: 63]). Природа савана-пелены *гесп. свитка* в «Зимнем сне» представляется неоднородной. Это прежде всего ткань (вероятно, полотно/батист), но, возможно, также бумага и одновременно нечто вроде воздушной оболочки или *туман слез*, сон и т. п.

Комментируя рисунок, изображающий последние дни Гоголя, Анненский не обошел вниманием фигурирующие на рисунке рукописи писателя: «Один небольшой сверток мальчик <...> уже подпалил, а другой и покоровившаяся от соседства с пламенем тетрадка³³² ожидают своей очереди» [КО: 225]. В продол-

³³⁰ Ср. франц. *souffler* 'дышать, веять', 'подсказывать'.

³³¹ Слушателям А. запомнилось, как он читал упомянутые стихи: *И стала бума-ажно бледна* [ЛТ: 82].

³³² То же «дитя» поэта, ожидающее гибели. Ср. в статье «О современном лиризме»: «И страшно порой становится за Андрея Белого. Господи, когда же этот человек думает? И когда он успевает жечь свои создания?» [КО: 367].

жающем этот комментарий суждению свиток-сверток становится образом самого Гоголя, в последний раз «вспыхивающего» и устраивающего себе перед очагом предсмертный праздник «золотого перебирания страниц жизни» [КО: 226].

Двоящейся, троящейся и т. п. природе *свитка* в «Зимнем сне», возможно, соответствует аналогичная природа *белого поля*. Поскольку оно является во сне, его правомерно рассматривать и как *поле сна*, проецируемое на бумагу (*поля* бумаги). Ср. *бесконечное поле сна* Лаодамии, проецируемое на полотно — «поле, грунт, фон» узоров ее *золотой иглы*. Вместе с тем *белое поле*, возможно, соединяет образы воли / раздолья гесп. находящейся на лоне воли «могилы» (*locus*’а «повивания» / рождения и смерти Шевченко-поэта) и «гоголевской дороги с ее простором» [КО: 226—227].

Отсутствующий в «Зимнем сне» мотив могилы представлен в некоторых других текстах А. По крайней мере в двух случаях с этим мотивом могут быть сопряжены отклики на поэзию Шевченко: *С могил далеких и полей / Услышу мрака дуновенье* («Падение лилий»); *Ветер, зачем ты свеваешь (...)* *С думы и черной и тяжелой, / Точно могильная насыпь / Белые блески мечты? / В поле зачем их уносишь?* («Падает снег...»).

18. Интересные для темы «Анненский и Шевченко» данные, по-видимому, имеются в стихах В. А. Жуковского, относящихся к супруге императора Николая I — императрице Александре Федоровне. Ср., в частности: *...ангел неземной, — / Непорочность молодая (...)* *робкая стыдливость / Под сиянием венца (...)* *Гений чистой красоты*³³³ («Лалла Рук»); *...милый первый крик, / Младенческий привет существованью (...)* *Как ангел спит твой сын перед тобой... / О, мать! кто, какой язык земной / Изобразит сие очарованье? (...)* *без слов тебе сказала / Священная младенца колыбель (...)* *Безмолвная праматьер слезы льет (...)* *Младенчества обвитый пеленою* («Государыне великой княгине Александре Федоровне на рождение в. кн. Александра Николаевича»).

Ощутима близость к этим стихам некоторых шевченковских, например: *Твой первый звук... Ах, нет, не стану... Нет... (...)* *Я не умею рассказать / Про ту святую благодать, / Что только матери избранной / Душою можно понимать* («Слепая»); *Отож і спить собі дитина, / Мов ангеляточко в раю* («Марія»). Однако Шевченко, воспринимавший материнство (в том числе «грешное» материнство) *sub specie* святости, низверг материнство Александры Федоровны в сферу, противоположную святости (ср. в драме «Фамира-кифарэд» мотив собаки в связи с Нимфой).

Возбудив гнев Николая I данной в комедии «Сон» злой карикатурой на Петербург, царский двор, самого царя и его жену (*Цариця небога, / Мов опеньок засушений, / Тонка, довгонога, / Та ще на лихо, сердешне, / Хита головою. / Так оце-то та богиня!*), Шевченко уже после ссылки откликнулся на смерть императри-

³³³ Ср. знаменитый отклик у Пушкина: *Как гений чистой красоты* («Я помню чудное мгновенье...»).

цы проклятиями *Тебе ж, о Суко! (...)* миром люди прокленуть! *Не прокленуть, а тільки плюнуть / На тих оддосених ценят, / Що ты ценила* [Кр: 585]. Между тем он, как известно, был выкуплен из крепостной неволи благодаря лотерее, разыгранной в царской семье, и сама императрица внесла часть нужной суммы [Жур 1984: 114—115]. Оскорбительные выпады в ее адрес, а также в адрес воспевавших ее стихотворцев (*Та й повірив тупорилим / Твоїм віршомазам*) не могли не задеть В. А. Жуковского, который вместе с К. П. Брюлловым устроил упомянутую лотерею и при этом был близок к царской семье, преподавал Александре Федоровне русский язык и был наставником ее сына (впоследствии царя Александра II). Представляется, что дерзость Шевченко, соответствовавшая его «страстной и необузданной», по словам И. С. Тургенева [Шаблиовский 1975: 103], натуре, а также история отношений поэта с царской семьей могли отразиться — в сильно трансформированном и трудноузнаваемом виде — в трагедии «Царь Иксион».

Античный «первогрешник» Иксион, как и другие герои драматургии Анненского, соответствуют его представлению о том, что человек XX в. смотрит на создания античности не иначе «как сквозь призму Гете или Леконта де Лиля» [КО: 205], собственно, сквозь призму литературы новейшего времени. Иксион является сложным образом. В нем несомненно угадываются, в частности, черты двойника одного из «больных детей» фантазии Достоевского — Раскольникова. Это позволяет применить к герою Анненского его собственное определение героя Достоевского как «явной наглости» художественной мысли [КО: 190—191]. В случае с Иксионом эта «наглость», возможно, соответствует беспримерной дерзости и даже кощунственности оскорблений Шевченко в адрес императрицы.

Возможность мифологической трактовки отношений Шевченко с царской семьей предполагает проецирование (достаточно естественное) мифологического Олимпа на петербургско-самодержавный, что в другом случае реализовано у А. в образе «департаментского Юпитера» [наст. изд.: 200]. Утверждая, что «русскому сердцу» чуждо «все застывшее и общепризнанное», А. с пониманием относился к тому, что «эмблематичность олимпийцев» эстетически оскорбляла Гейне, который превратил Амфитриту в торговку рыбой [КО: 398]. Апофеоз разрушения «застылости контуров» олимпийцев А. мог найти в «Энеиде» Котляревского (*Юнона, суча дочка; сука Геба* и др.), в которой есть нечто общее с выпадами Шевченко против царицы и с трагикомическим изображением Петербурга в «Сне» (создающим впечатление злой пародии на путешествие гоголевского Вакулы).

К мифологической трактовке отношений Шевченко с царской семьей могло бы подталкивать стихотворение Некрасова «На смерть Шевченко». Оно напоминает античное представление о зависти богов, недовольных излишним счастьем человека, которое отразилось, например, в «Алькесте» Еврипида: герой трагедии Адмет стал жертвой зависти богов, но был спасен женой Алькестой, которая ценой *дней своих* сохранила и *остаток дней* его отца, Ферета [ТЕ: 76—77]. О «циническом жизнелюбии» последнего напоминает мотив *остатка дней* в «Гармонии» А. (*Остаток дней туманных берегу*). В стихотворении Некрасова *бог позавидовал*

тому, что после перенесенных страданий поэт-мученик увидел *все милое его сердцу*, — и именно тогда его *жизнь оборвалась*; он не прожил своего *остатка дней* (ср. в его поэме «Слепая»: *...остаток дней / Влечить в мирской пустыне*).

Разгневанный Николай I обрек Шевченко на муки солдатчины с «запрещением писать и рисовать». Он же санкционировал арест петрашевцев, среди которых был Достоевский, отправленный на каторгу и едва не казненный. Описывая придуманную Иксиону «артистичную» пытку (его, как и эсхиловского Прометея, заковывает Гефест, сопровождаемый Гермесом), Анненский мог соотнести желание Кронида продлить муки наказуемого с описанной у Некрасова («На смерть Шевченко») игрой провидения:

<i>Тебе отец дарует. Он продлит</i>	<i>Не отраду</i>	<i>Но сократить не желая страдания,</i>
<i>Твои, о царь преступный, муки хочет.</i>		<i>Поберегло его в годы изгнания</i>
		<i>Русских людей провидение игривое.</i>

Карающие громы и молнии Кронида символизируют слияние Иксиона с *поэтом*, являя, через соединение Кронида и библейского Бога-отца, апофеоз слетающей с неба Поэзии.³³⁴ «Анненское» преломление тютчевского мифа о снисхождении с небес поэзии (от внушающих ужас громов и молний к «тихим песням») в скрытой форме откликнулось в «Детях», где накладывается табу на запугивание детей (*Вызвать шепот — это срам, / Горший — вызвать в детях трепет*) и как несчастье расценивается неспособность понять детский лепет, см. [наст. изд.: 180].

³³⁴ Ср. воспринятый через Тютчева и отраженный в программной «Поэзии» «Тихих песен» ветхозаветный эпизод получения Моисеем скрижалей завета [Черный 1973а: 13].

III. СТАТЬИ

III. 1. АПОФАТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП В ПОЭЗИИ АННЕНСКОГО: К АНАЛИЗУ ПСЕВДОНИМА *НИКТО* — *НИК. Т-О* *

Псевдоним *Никто* или *Ник. Т-о*, под которым до конца 1906 года выходили стихи А., представляет интерес не только для истории русской литературы, но и для лингвистики и семиотики, являясь уместившейся в одном слове «моделью» текстов поэта в их связи с его личной и творческой биографией, а также местом А. в общей перспективе литературного процесса в России начала XX века.

Излагаемые ниже соображения исходят из того, что псевдоним *Никто* предполагает открытое множество дополняющих друг друга возможностей объяснения. Нельзя исключить, что подобная «открытость» входила в установку А., считавшего «достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами...» [КО: 333—334]. Но возможно и другое: удачно выбранный псевдоним вышел за рамки авторских интенций, с исключительной силой проявив свойства мифопоэтического имени. Речь идет об «аккумулирующей, уподобляюще-усиливающей природе» последнего, его способности к «улавливанию всего подобного в заданном отношении на всем пространстве истории» и таком «сведении этого подобного воедино», когда имя «скрепляет все, что разбросано и служит моделью или образом многообразного в едином» [Топоров 1984б: 163]. Есть смысл задаться вопросом, что именно сводит «воедино» псевдоним А. Ответ на этот вопрос ведет к выводу о реализации и в псевдониме, и в самом творчестве А. апофатического принципа, затронувшего лейтмотивы творчества, тоски, тени, страдания и др. (Т. В. Цивьян).

Не раз указывалось, что псевдоним *Никто* — *Ник. Т-о* в обоих своих вариантах является анаграмматической комбинацией элементов, составляющих имя *Иннокентий* (из литературы см. [Кривич 1923: 5—6; Федоров 1984: 30]). «Фоном» варианта *Ник. Т-о* для такого разностороннего филолога, как А., могло служить знание происхождения рус. *никто*, др.-рус. *никѣто* (< **ni* + *къто*; членность *къ-то* хорошо сознавалось в древнерусском, ср. форму *кето* в берестяной грамоте № 12 из Старой Руссы, XII в. [Зализняк 1993: 207—208]), а также знание формы *никъ* ‘никто’ (в «Материалах» И. И. Срезневского), которая, возможно,

* Первая публикация под другим названием: [Аникин 1999а].

сохраняет праслав. **nikъ* (+ *to*) = лит. *niėkas* ‘никто, ничто’. Членение *T-o* вместе с тем указывает на некую фамилию на *-o*, которая для А. могла ассоциироваться с киевским периодом его биографии (1891—1893 гг.).¹ Некоторые драматические эпизоды этого периода, связанные с директорством А. в коллегии Павла Галагана, откликнулись в 1909 г., который стал для поэта «годом развязок» [Тименчик 1992] и смерти.

Не исключено, что на выбор псевдонима повлияла и фамилия поэта (исторически — искусственное образование от имени *Анна* [Унбегаун 1989: 171]): в составляющих ее звуках содержится сегмент, совпадающий с отрицанием *не*, с которым сходен и первый слог (*ан-не*). Характер соотношения имен *Никто* и *Анненский* отчетливее проявляется при сравнении с двумя компонентами имени *Анна Ахматова*, антагонистически противопоставляющимися друг другу. Первый соответствует теме «блаженного» мифологического времени (ср. др.-евр. *Hannâ* ‘благодать’²), а второй выступает как «имя славы и средоточие враждебных сил в жизни героини» [Мейлах 1975: 42; Тименчик 2005: 185, 597—598]. В случае с А. фамилия обладает меньшей, чем псевдоним, выразительностью, но не противопоставляется, а скорее «подыгрывает» ему.

Заслуживает внимания появление внешне сходного с фамилией Анненского нем. *anonum* в отклике В. Ягича,³ в ту пору еще «профессора нашего университета», а не «австрийского барона и академика» [КО: 494], на первую печатную работу нашего поэта (в «Журнале министерства народного просвещения», Ч. ССХIV. 1881 [Червяков АБиблР: 33]) — рецензию на книгу А. Малецкого «Gramatyka historyczno-porównawcza języka polskiego» (Lwów. Т. 1, 1877). Упоминание об этом отклике, который явно был для А. значимым фактом, есть в его автобиографической заметке, где говорится, что «невинную, но полемическую статейку» «суровый славист отметил (...) лишь двумя словами: “Wagum anonum?”»; и далее: «С тех пор ни одной полемической статьи я больше не написал, а анонимно напечатал за всю мою жизнь одну только, и то хвалебную заметку» [КО: 494]. Возможность выбора имени *Аноним* как поэтического псевдонима А. не была реализована, но могла повлиять на выбор имени *Никто*, семантической основой которого является не только подчеркнутая «безыменность», но и «безличность» или «наединдивидуальность». К этому выбору могло подталкивать и то, что имя *Иннокентий* включает в себе отрицание (лат. *in-pocēns* ‘невинный, безвредный’).

Для предположения о том, что слово *anonum* сыграло определенную роль при выборе имени *Никто*, есть и другие доводы, о чем пойдет речь ниже.

¹ Кажется, не обращалось внимания на возможные отклики у А. поэзии Т. Шевченко. См. [наст. изд.: 153, 304].

² Из разных примеров обыгрывания семантики этого имени ср. название горы *Благодать* на Урале — в честь императрицы Анны Иоанновны [Матвеев 2000: 54].

³ Bibliografischer Bericht // Archiv für slavische Philologie. Bd. 5, 1881. S. 698 (подпись: V.J.). См. [УКР I: 64].

Псевдоним *Никто* органично соединился с названием цикла А. «Тихие песни» (1904), автор которого видел идеал поэзии в «оппадающей» интонации голоса Достоевского при чтении им «Пророка» Пушкина (эта интонация отразилась в программной «Поэзии» «Тихих песен»),⁴ сознательно противопоставляя этот идеал «литературной шумихе» символистов [Черный 1973: 14]. И в названии цикла, и в имени *Никто* обращает на себя внимание актуализация идеи «негромкости» и на фоническом уровне (отсутствие звонких согласных и открытых гласных): имя уходит в «пианиссимо», в шепот. К нему, по всей вероятности, применительно определение «удивительно тихое и глубокое звуко сочетание», которое А. дает слову *убийец* у Достоевского: в «Преступлении и наказании» под этим «звуко сочетанием», по мысли А., в первый раз появляется совесть [КО: 182].

Никто соединяется с важной особенностью поэтики А., состоящей в том, что для выражения положительного содержания, утверждения чего-либо часто используются слова (госр. синтаксические конструкции) с отрицанием: *незримый, нездеиный, неслышный, неотвязный, невозможный, небывалый, неоживший* и т. п. (на уровне творческого метода: «недовоплощенность», «недосказанность» и др.). Таким образом формируется «реальность невозможного» [Гитин 1996: 3—4].⁵ Эта особенность идиостиля А. близка к тому, что определено как преобладание апофатических форм обозначения предельности в «петербургском тексте» русской литературы: *необъяснимый, неизъяснимый, неистоцимый, неописуемый* и др. [Топоров 2009: 695].

Для той же особенности отмечались аналогии у Баратынского, у которого отыскивается и пример сходного с *Никто* собственного имени. Оно появляется, правда, лишь в одном раннем тексте и применяется не к самому поэту, а к его героине: *Незнаю? Милая Незнаю!*⁶ / *Краса пленительна твоя: / Незнаю я предпочитаю / Всем тем, которых знаю я* [Гитин: там же].

Псевдоним А. как нельзя лучше соответствовал его представлениям об «анонимности» поэтического слова и выражаемой им мысли, которые были связаны прежде всего с его пониманием философии Платона («У Платона идеи не принадлежат отдельным умам»), но также с суждением Шопенгауэра о том, что «истинный стих от века заложен в языке» (в изложении Р. Д. Тименчика [1981б: 72, 85;

⁴ Из воспоминаний А.: «Помню, как Достоевский поспешно выходил на сцену артистического клуба... и голосом, которому сама осиплость придавала нутряной и зловецкий оттенок, читал, немножко торопясь и как бы про себя, знаменитую оду (...) в заключительном стихе *Глаголом жгги сердца людей* Достоевский не забирал вверх, как делали иные чтецы, а даже как-то опадал, так что у него получался не приказ, а скорее предсказание, и притом невеселое» [КО: 237].

⁵ Из отрицания явления А. «создает положительные реалии поэтического мира» [Гитин 1996: 3—4]. Ср. глагольные конструкции с отрицаниями типа *не полюбить не можешь* (в «Царе Иксионе», «Весеннем романсе» и др.): *Ты, не умея лгать, не лгать не можешь* (Каприз), «на мотив» Поля Верлена).

⁶ Ср. *Незнайка*.

Пономарева 1986а: 130]). В стихотворении «Мой стих» Я поэта приравнивается к его стиху, свобода которого проявляется в его «лучевой» природе (о связи цитируемых ниже стихов с представлением А. о разлитом в мире музыкальном начале, «лучевой» музыкальности см. [Червяков 1986: 105, 109]):

*Не теперь ... давно когда-то
 Был загадан этот стих (...)
 Я не знаю, кто он, чей он,
 Знаю только, что не мой,
 Ночью был он мне навеян,
 Солнцем будет взят домой (...)
 Видишь — он уж тает, канув
 Из серебряных лучей
 В зыби млечные туманов...
 Не тоскуй: он был — н и ч е й.⁷*

Ничей имплицитно предстает представление о равенстве, союзе и «соавторстве» всех поэтов, которое было усвоено Ахматовой (*Все плачущие не равны ль пред богом?* [СП: 153]) и получило отражение в ее ответе (включающем стихи *Знаю, что Вы поэт, / Значит, товарищ мой*) на адресованное ей стихотворное послание Бориса Садовского, которое, вероятно, вполне согласовывалось с уже сложившимися воззрениями Ахматовой на поэзию [Тименчик 1981в: 389—390]. Ср. звучащий «по-анненски» отрывок из послания Садовского: *И стих дрожит, тобой рожденный. / Он был моим, теперь н и ч е й* [Там же].⁸

Развивая свои взгляды при анализе лирики «слившего свое существо со стихом» Бальмонта, А. писал, что «стих не есть создание поэта, он даже, если хотите, не принадлежит поэту (...). Он — н и ч е й, потому что он никому и ничему не служит⁹ (...) он есть никому не принадлежащая и всеми создаваемая мысль» [КО: 99]. Выше [наст. изд.: 17] уже говорилось об исключительно активном использовании в творчестве А. «чужого» слова и множестве охваченных при этом историко-культурных слоев, что превратило Анненского в «пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя статья» (Мандельштам. «Письмо о русской поэзии» [Манд. Соч. 3: 34]). Не менее

⁷ Ср.: *Эвий, Эвоэ... Эван... Эван... / Днем ты н и ч е й, / Синих лучей...* («Фамиракифарэд» [СТ: 481]). Изменчивость, неуловимость облика Вакха соответствует неуловимой природе стиха.

⁸ «По-анненски» звучат и поздние строки Мандельштама *О, как же я хочу, / Нечуемый никем, / Лететь вослед лучу, / Где нет меня совсем!* (...) Согласно [Бунина. Укр.], здесь, как и в ряде др. текстов Мандельштама, украинизм, ср. *чую, чуюти*.

⁹ Соображения А. о статусе слова, оригинальности поэтического языка (в статье «Бальмонт-лирик») предвосхищают некоторые положения эссе Мандельштама «О природе слова», где говорится, в частности, об усвоенной русской речью от эллинской культуры «тайне свободного воплощения».

существенна и отмечавшаяся для критической прозы Анненского, но вполне применимая и к его поэзии установка на возвышение народного языка («зыбкой беспредельности великорусских наречий и поднаречий» [КО: 96]¹⁰) до уровня эстетического феномена [Пономарева 1986а: 131].

В одной из статей о Еврипиде А. писал, что «трагик (...) все же был поэтом, т. е. зеркалом, собирающим и отражающим чужие, ничьи лучи...» [Тименчик 1981б: 72—73] — мысли других поэтов и мыслителей. Из многих поэтических вариаций этой мысли у А. вполне характерны, например, стихи

*Бога ль, немого луча ль
Сердце мелодию слышит,
Благословенна печаль,
Если прощением дышит.*
[СТ: 470—471]

Среди «других» важно назвать Анаксагора, изложением системы которого «славилась в древности» трагедия Еврипида «Меланиппа-философ» [СТ: 290; наст. изд.: 55, 243]. Космогонические построения Анаксагора были подхвачены в одноименной трагедии А., где вслед за Анаксагором и Еврипидом вводится тема преодолевающего первоначальный Хаос космического Духа (νοῦς: Дух или, иначе, Разум, Рассудок и т. п., просто нус [РА]) — яркий пример идеи, переставшей принадлежать, по определению А., «отдельным умам» [Пономарева 1986а: 133]. Религиозно-философская традиция (включавшая учение Гегеля о мировом Духе), одним из истоков которой были мысли Анаксагора о νοῦς'е, несомненно, была для Анненского основополагающей. В его трактовке Дух-νοῦς отождествляется с евангельским Духом и со «свободным», «воздушным», «ничьим» поэтическим словом [КО: 99]. Вместе с тем причастность человека к сотворчеству с не имеющим определенного имени Духом в глазах А. приобщала этого человека к чему-то высшему, нежели его жизнь как отрезок между рождением и смертью (ср. [КО: 28]), делая второстепенной и его личность как «дорогую иллюзию влажных губ и теплой кожи» [КО: 178], но также его имя. В «безыменности» имплицитно усматривается удел человека, чьей душой стал «бессмертный атом духа» [КО: 216]. Человек — носитель творческого начала — как бы выводится из сферы объектов, для которых обязательно имя/название, т. е. в некотором смысле становится «ником».

Имя *Никто* было «реминисценцией о тех временах, когда писатель и был никто и не претендовал даже на десяток букв в заглавии» [Кржижановский 1931: 13]. Оно отсылало к той эпохе в истории «поэтики заглавий», когда книга мыслилась как бы «самописной» и, по утверждению И. Фихте, «предмет излагал сам себя, пользуясь пишущим как своим органом» [Кржижановский 1931: 11]. С пред-

¹⁰ Ср. у Мандельштама («О природе слова»): «... русская культура и история со всех сторон омыты и опоясаны грозной и безбрежной стихией русской речи...»

ставлением о «наиндивидуальности» поэтического слова в текстах А. правомерно связывать мотив руки (кисти рук, пальцев), согреваемой струей крови из сердца, которая ассоциируется с побуждением к творчеству — возможно, не без влияния платоновского образа «прораствания» у души крыльев при созерцании прекрасного (ср. «Федр» 251a-c). Этот мотив, используемый в статьях А. «Бальмонт-лирик» и «Трагедия Ипполита и Федры» [КО: 93, 395], отразился в драме «Фамира-кифарэд», где герой объявляет Силену: *...вручаю / Тебе всего Фамиру — лиру мне / И кисть руки для струн, да разве сердце, — / Все остальное вам* [СТ: 507]. Под впечатлением от игры Евтерпы он чувствует, *как к пальцам приливает / Из сердца кровь — там золотые пчелы / Соскучились по струнам...* [СТ: 524].¹¹ Сын поэта, В. Анненский-Кривич, сохранил (видимо, из устных высказываний отца) фразу «Думает правая рука», ассоциирующуюся с мотивом рук в стихотворениях А. «Дальние руки» и «Первый фортепианный сонет» [ЛТ: 67, 121]. Особый аспект этой темы отразился в шутовском сонете-акростихе «Из участковых монологов», который начинается словами *ПЕро нашло мозоль...*, напоминающими об имевшемся у А. хроническом затвердении на верхнем суставе среднего пальца (от писания).

В стихах из «Зимнего неба»

*Никто и ничей,
Утомлен самым призраком жизни*

сочетание двух отрицательных местоимений служит для передачи сквозного и для биографии, и для творчества А. чувства одиночества [Подольская 1987: 5]. Сходным образом та же тема выражена в стихотворении «На закате», где признание

Я призрак, я ничей...

соответствует характерной для личной мифологии А. теме призрака, *немой тени*¹² или *недоумелой Тоски* (см. «Träumerei», «Моя Тоска» и др.), подытоженной ахматовским *Как тень прошел и тени не оставил* («Учитель»). В стихотворении «Другому», адресованном Вяч. Иванову ([Корецкая 1989: 60—61]; см. также [Лавров 1996]), но и будущему читателю (ср. бодлеровское *Hypocrite lecteur, —*

¹¹ Ср. *сухие персты* Терпандра в «На каменных отрогах Пиэрии...» Мандельштама. Сравнение (самосравнение) поэтов с пчелами было известно еще в древности. В платоновском «Ионе» (534b) говорится о поэтах, которые «летают как пчелы и приносят (...) свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз» [Платон 1965: 262]. Из других примеров ср. у Горация (Carm. IV.2): *... ego apis Matinae more modoque... carmina fingo* (о теме пчел у Мандельштама см. [Nilsson 1963; Nilsson 1974; Taranovsky 1976: 86 и др.; Террас 1995: 24]). В адресованном Ахматовой стихотворении Сологуба («Прекрасно все под нашим небом...») есть строчка: *Пчела над зыбким медом уст.*

¹² *Немая* в данном контексте ассоциируется с латинским *nēto* 'никто', с которым этимологически не имеет ничего общего. Ср. «немеющую» тень Июля в «Лаодамии».

mon semblable, — mon frère! в обращении «К читателю» в «Цветах зла», см. ниже), выражается страх поэта, что этот «другой» не более чем двойник его Я [Ронен 2009: 33] — *В ничтожестве слегка лишь подновленный* (ср. [Pollak 1993: 176]).

Ласка призрака бесследна: после брака с призраком погибшего мужа героиня А., в которой *желанья жарок луч*, говорит отцу, отнимающему у нее статую погибшего:

*Вдове,
Не тронутой ничьим прикосновеньем,
Оставь мечту... [СТ: 469]¹³*

Анненский отмечает у Эсхила в «Агамемноне» (ст. 839) словосочетание εἰδῶλον σκιάς, букв. ‘призрак тени’ (= ‘абсолютное ничто’ по толкованию в [Дворецкий I: 461]), которое может быть передано как ‘тень от тени’ [А. 1900: 10]. Эсхилосское выражение могло ассоциироваться у А. с его переводом из Сюлли Прюдома: *От этой тени тень* [СТ: 266]; в оригинале *L'ombre de l'ombre...*). Не исключено отражение этих образов в «Призраках» А., где *призраки* чередуются с *теньями*. Тема тени/призрака (возникающая в «Кипарисовом ларце» чаще, чем какой-либо другой повторяющийся образ А., см. [Черный 1973б: 10]) — часть более широкой, основополагающей для А. темы тени и статуи, связанной с темой слепоты.¹⁴

Согласно акад. Иванову [1998: 61], обозначение А. как *Ник. Т-о* в первой книге стихов («Тихие песни»), *никто и ничей* во второй («Кипарисовый ларец») близко определению поэта *ненареченный некто* в стихотворении Пастернака «Встав из грохочущего ромба...», где звучат и другие напоминающие А. мотивы.¹⁵ Гумилев в стихотворении, посвященном памяти своего Учителя, пишет (ср. [Basker 1993: 221])

*Он вбрасывал в пространство б е з ы м я н н ы х
Мечтаний — слабого меня.*

Псевдоним А. тождественен имени Οὐτίς = *Никто*, которым Одиссей назвался в пещере Полифема [Тименчик, Черный 1989: 85]. Наш поэт, в сознании которого

¹³ Ср. в «Вакхической драме»: *Прикосновенья / Не надо — нет. Лучей, одних лучей. / Там музыка...* [СТ: 531].

¹⁴ «Удвоенную» тень находим в позднем «Отрывке» Ахматовой (*Так вот где ты скитаться должна, / Тень от тени, чужая невеста!* [СП: 312]) и в наброске 1950 г. (*Походкой легкою входил в осенний сад, — / Ты тень от тени той, ты дуновенье ночи...*); у нее встречается также *тень призрака* (*Ты выдумал меня. Такой на свете нет, / Такой на свете быть не может. / Ни врач не исцелит, не утолит поэт, — / Тень призрака тебя и день и ночь тревожит*), не говоря о других связанных с образом тени текстах и лексике Ахматовой [Виленкин 1994]. При их сравнении с многочисленными аналогиями у А. следует думать прежде всего о совпадениях, обусловленных разработкой одного и тоже смыслового поля; но не исключена и возможность цитирования.

¹⁵ Это прежде всего городской пейзаж во время дождя, не редкий у раннего Пастернака [Иванов 1998: 61].

го Полифем соединился с его восточнославянским аналогом, «Лихом одноглазым» [ТЕ: 612]), несомненно, отдавал себе отчет в аллюзии Οὔτις — μῆτις ‘разум’, ‘замысел, план’ и (неопределенное местоимение) μῆτις, а также в сходстве строения рус. *никто* и греч. οὔτις ‘никто’ (ср. οὐ, οὐκ, οὐχ и др. ‘не, нет’) и τίς ‘всякий, каждый’, τίς ‘кто’ < *k^hi- (упоминавшиеся др.-рус. *ни-къ* и лит. *niẽ-kas* — из *k^ho-).

По утверждению Б. Варнеке, обращение к псевдониму *Никто* было вынужденным. Проф. Тименчик любезно предоставил автору следующее свидетельство из ранней версии воспоминаний Варнеке об А.: «Собрался он напечатать первый сборник своих стихов и назвал их “Тихие песни”. Раз застаю его в состоянии полного отчаяния. Оказывается, от него только что ушел окружной инспектор, являвшийся с предупреждением, чтобы он не вздумал переводы из какого-то там Верлена печатать под своей фамилией. Для директора гимназии это не к лицу и может вызвать серьезные неприятности. Пришлось печатать под псевдонимом, взятым напрокат у Одиссея, Ник. Т-о» (см. также [Бунатян 1987: 142—143]). Это свидетельство «ложного» друга А. не может поколебать факт глубокой укоренности псевдонима *Никто* в текстах и в самой личности поэта.

Обращенные к Анненскому стихи Вс. Рождественского в «Надписи на “Тихих песнях”»: *Ты первый разглядел Стефана Малларме / И дерзостным “Никто” назвал Полифему* — удачно соединили темы Анненского-*Никто* и А. — «русского Малларме» [Гаспаров 1984: 102; Зенкин 1995: 7], поэта, опирающегося на «поэтику загадок». Характерным примером могут служить «Ненужные строфы», где дается «зашифрованное» описание сожжения уподобляемых *чахлой листве* стихов: *светозарный бог из черной ниши храма* (огонь в камине) *протягивает руки*¹⁶ *к детям бледным Сомненья и Тревоги* (стихам на бумаге), которые *Идут к нему против пурпуровые тоги* (воспламениться) [Гитин 1992].¹⁷

По первоначальному замыслу название «Тихих песен» даже включало кириллическую транслитерацию греческого слова и имело вид «Утис. Из пещеры Полифема» [Тименчик, Черный 1989: 85]. Функции мифологического номена в глубинной семантической структуре «Тихих песен» рассматривались [Conrad 1976: 86—94] в контексте известного философского мифа Платона («Государство» VII), в котором «земное бытие человека уподобляется положению прикованных узников на дне пещеры» [В. Н. Топоров МНМ II: 311]. При этом имелась в виду преимущественно гомеровская версия мифа и особенно — тема камня, которым Полифем задвигал выход из своего жилища. Камень символизировал для А. непроницаемость границы, замыкавшей пространство пещеры как локуса «отвратительного» — «ужаса превращения человека в мясо» [КО: 111; ТЕ: 602], остатков первобытного хаоса. Тема камня появляется в финале статьи «Что такое

¹⁶ О мотиве протянутых рук в творчестве А. см. [Топоров 1989а: 86 и др.].

¹⁷ Ср. в переводе «Langueц» Верлена («Томлень» у А.): *Пуškai в огонь стихи банальные летят.*

поэзия?»: «Она — дитя смерти и отчаяния, потому что хотя Полифем уже давно ослеп, но его вкусы не изменились, а у его эфемерных гостей болят зубы от одной мысли о том камне, которым он задвигается на ночь...» [КО: 207].¹⁸

Важной для понимания роли мифа об Одиссее-Никто в творчестве А., особенно в «Тихих песнях», оказывается заключительная строфа стихотворения «В открытые окна» (заглавие, следуя К. М. Черному [1973б: 15], можно истолковать как указание на некую городскую, возможно петербургскую, картину — желтый свет в открытом окне):

*Не Скуки ль там Циклоп залег,
От золотого зноя хмелен,¹⁹
Что, розовея, уголек
В закрытый глаз его нацелен?*

Отмечалось, что *золотой зной* — символ наполненности бытия разными дурманами, усыпляющими сознание, а *уголек* — знак непрерывного «духовного бодрствования», позволяющего избежать воздействия этих дурманов [Мусатов 1998: 211].²⁰ Вместе с тем мотив *уголька* (а возможно, и само название «В открытые окна», ср. семантику «открытости»²¹) ориентирует на вариант мифа об Одиссее и Киклопе, отраженный в «Киклопе» Еврипида. Для творчества А. актуальны как гомеровский, так и еврипидовский варианты этого мифа.

Циклоп у А. становится персонификацией Скуки, мыслимой как апофеоз «отвратительной» пошлости, другой персонификацией которой для А. был изображенный Гоголем домохозяин Чарткова в «Портрете». В «анненском» описании домохозяина используется слово «безыменный», обнаруживающее у «безыменности» некую «тусклую» ипостась,²² прямо противоположную ипостаси творческой и духовной. А. видит в домохозяине наиболее «беспримесную характеристику того пошлого человека, общего *безыменного* тусклого человека, который

¹⁸ В лирике А.: *И стойко должен зуб больной / Перегрызть холодный камень* («Зимний поезд»), см. ниже.

¹⁹ *Золотой зной* напоминает о *золотом* и *огневом* вине в переводе «Одиссеи» Жуковского (*золотое* отступает от оригинала, см. в IX песне, ст. 345—346 — μέλανος οἴνου «черного вина»). Ср. усыпляющий мечту *хмельно-розовый* напиток в стихотворении А. «С четырех сторон чаши» и под. образы в др. произведениях.

²⁰ Показательно *Как в кошмаре, то и дело: / «Алкоголь или гашиш»? («Трактир жизни»)*. Последний стих напоминает название исследования Бодлера «Du vin et du hachisch». Ср.: *Но лихорадкой томимый, / Когда неделями лежишь, В однообразьи их таимый / Поймешь ты сладостный гашиш* («Тоска»). Бодлеровская Скука (см. ниже) курит *son houka*, т. е. восточную трубку, кальян.

²¹ Еврипидовская, т. е. театральная версия исключала изображение закрывающего пещеру камня: «над головой актера требовалось небо» [ТЕ: 616].

²² «Тусклая фигура» Прохарчина оттеняет «молодую славу» его создателя — Достоевского [КО: 34].

гнездится в каждом из нас»; и далее: «Мы видим в “Портрете” пошлость ⟨...⟩ *безыменную*, почти мистическую, пошлость — пошлости» [КО: 222]. Согласно А., Гоголь в «Портрете» подписал пошлости приговор, «но не своим знаменитым “Скучно” ⟨...⟩ на этот раз он встревожил мысль читателя другим несказанным словом “Страшно”» [Там же]. Эти мысли о скуке-пошлости, «существовании без умственных интересов, искусства, привязанностей, будущего», которое «страшнее всех Виев сказки»,²³ и о хозяине Чарткова как самом страшном из его представителей обнаруживают несомненный бодлеровский подтекст. В предваряющем «Цветы зла» обращении «К читателю», где человеческие пороки олицетворяются скопищем монстров:

...*les chacals, les panthères, les lices,*
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants, —

самым страшным из них предстает мечтающая со слезой в глазу Скука:²⁴

C'est l'Ennui! — l'œil chargé d'un pleure involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka,
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!

Бодлеровские монстры сливаются с гоголевскими: «серая фигура домохозяйки» — один из «тех бесчисленных и безыменных Виев когтистой жизни, которыми страшна уже не сказка, а действительность» [Там же]. В связи с темой Скуки в творчестве А. (его *скука*, несомненно, сродни *скуке* или *скукам* Бодлера и Верлена: *ennui, ennuis*) уместно также обратить внимание на следующий фрагмент «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголя: «Все мельчает и мелет и возрастает только ввиду всех один исполинский образ *скуки*, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста» [Тростников 1991: 332]. В поэтическом мире А. *скука* входит в одно смысловое поле с *тоской*, *мукой* и *кругом* (*тоска безысходного круга* в «Тоске миража», *концы мучительного круга* в «Черном силуэте»,

²³ Ср. у А. анализ сгущающегося в гоголевском «Вие» чувства страха [КО: 214—215] и его отклик в стихотворении «За оградой», в частности мотив *нового ужаса* [наст. изд.: 85], напоминающий перевод «Гекубы»: *Новое что-то / Близится ⟨...⟩* [наст. изд.: 165, 189].

²⁴ Ср. у А. в «Тихих песнях»: *И скуки черная зараза* («Идеал»); *Муть вина, нагие кости, / Пепел стынущих сигар, / На губах отравы злости, / В сердце — скуки перегар...* («Трактир жизни»). Скука фигурирует в сонете «Томление» (перевод «Langueur» Верлена), где она идет от оригинала (*ennui*): *скукой грудь объята; И скука желтая с улыбкой inferнальной*. В другом переводе из Верлена: *Только не горем томимо / Плачет, а жизнью наскука* («Песня без слов» — *un saeur qui s'ennuie*). Стих А. *Мне ложе стелет Скука* («О нет, не стан...») наряду с *Всегда зевающая скука...* Баратынского («О, своенравная София...») откликнулись у Мандельштама: *И ласков будь с надменной скукой* (см. комментарий в [ММК: 291]).

«круг пошлости, убожества или недомыслия» в «Сентиментальном воспоминании» и др.),²⁵ образуя лейтмотив лирики [Тростников 1991: 336].

Осмысляя творчество Гоголя, А. пишет: «Пошлость бесформенна, бесцветна, неуловима. Это мутный жизненный осадок во всякой среде, почти в каждом человеке. Поэт чувствует всю ужасную тяжесть от безвыходной пошлости в окружающем и в самом себе» [КО: 211]. Анненский уподобляет среду пошлых людей обитателям аквариума, в чем можно видеть «морское» (в духе сравнения изображенной в «Мертвых душах» страны с «Атлантидой» [КО: 224]) продолжение бодлеровского перечня монстров: «... перед нами медузы, морские ежи, черепахи, осьминоги. Все это отвратительное собрание замерло на песчаном дне в мутной воде (...) Но вот (...) черепахи заползали, осьминоги стали извиваться, фосфорические рыбы беспокойно зашныряли (...) Нужно было что-нибудь особенное, чтобы мы заметили этого слизняка — майора Ковалева, среди миллиона ему подобных» [КО: 211].

Анненский мимоходом бросает сравнение для Чичикова: это «русский Одиссей» [КО: 223].

Мысль А. о том, что жизнь без искусства невысказана, едва ли нова, но в данном случае важно отметить ее возможный еврипидовский подтекст: хор старцев в «Геракле» (ст. 676) такую жизнь исключает — μή ζῶην μετ' ἀμουσίας (ЛдЛ: «Que je ne vive jamais sans les Muses» [ELL 2: 516]). В переводе А.: *Истинной жизни нет без искусства...*

В качестве семиотического аналога использования ослепившим Полифемом Одиссеем «каламбура» с именем *Никто* [ТЕ: 602—603] можно указать известную в разных мифопоэтических традициях хитрость, состоящую в том, что субъект убийства перекладывает ответственность за него на кого-то (на чужеродца, на животное и под.) или на что-то (орудие убийства и т. п.). Т. В. Цивьян, обратившая внимание автора на универсальный характер подобного перекладывания, привела пример из сербской традиции: при ритуальном убиении стариков (см. о нем [Раденкович 2006]) бьют по хлебу, положенному на голову, приговаривая «Не я убиваю, хлеб убивает». Показательны факты ряда «примитивных» некоторых ритуалов медвежьего культа в Сибири. Убившие медведя охотники стремились свалить свою вину за его убийство на ворона (или чужеродца: «Русский убил!»), подражая крику птицы, и этим обезопасить себя от мщения со стороны внушавшего страх зверя. Ср. якутск. ух 'междометие-подражание крику ворона (которое следовало трижды выкрикнуть, обращаясь к небу, по убиении медведя)', также куох, хах, тофск. *ки-ик*, эвенкийск. *күк, күк-күк (кик-кик, кит-кит)* 'то же' [Рассадин 1973: 122—124].²⁶ Заслуживает внимания также наличие в относящейся к медвежьему культу лексике целых классов «подставных» слов (в частности, за-

²⁵ Идея круга, безысходности определяет композицию ряда стихотворений А. [Черный 1973б: 14].

²⁶ См. также: Аникин А. Е., Хелимский Е. А. Самодийско-гунгусо-маньчжурские лексические связи. М., 2007: 169.

имствований и текстов, замещающих «прямые» названия или описания, так или иначе касающиеся медведя или охоты на него); ср. явления табу и эвфемизма.

С подобными явлениями типологически сопоставимы многие явления в поэзии, в том числе цитатные и центонные слои в творчестве А., его «поэтика загадок» в духе Малларме,²⁷ а в более широком плане — «зашифрованность», «извилистость» как вполне осознанный принцип поэтической речи вообще [Топоров 1982а: 141]. В подобных терминах следует трактовать и поэтику Ахматовой, в том числе использование указательных и отрицательных местоимений [см. наст. изд.: 46]. *Не прямо и не косо* — свойство поэтической речи и Ахматовой (см. «Один идет прямым путем...»):

*А я иду — за мной беда,
Не прямо и не косо,
А в никуда и в никогда,
Как поезда с откоса, —*

и самой Поэзии. Оно отражено в эпитете Аполлона Λοξίας (Локсий), букв. ‘извилистый (в своих вещаниях)’, который откликнулся у А., кроме прочего, в образе «зигзагов» «аполлоновски-призрачной» мыши (в письме М. Волошину [КО: 486]).²⁸ Тема Аполлона и мыши стала предметом рассмотрения в известной статье М. Волошина [1988: 96—111].²⁹

«Будничное», обыденное слово А.,³⁰ его прозаизмы и поэтика «внушения» образов с ориентацией на Малларме имели целью поэтическое воплощение опыта лирического Я, способного выйти к надличному сознанию, объединить замкнутые в себе, одинокие Я [Мусатов 1998: 212 и далее].³¹ Эта художественная задача решалась в «Кипарисовом ларце».³²

²⁷ «Ориентация поэта на музыку идет еще от Верлена, требование недосказанности (<...> это доктрина Малларме» [Гинзбург 1974: 323; ср. Иванов 1910: 17].

²⁸ Что сопоставимо с упоминанием «зигзагов призрачной мыши на трактирной постели Свидригайлова...» [КО: 239]; ср. в «Преступлении и наказании» (6. VI): «...мышь (<...>) мелькала (<...>) зигзагами во все стороны...» Стоит иметь в виду и «Impression fausse» Верлена с его *Dame souris trotte / Noire dans le gris du soir* — *Мышь... покатила мышь / В пыльном поле точкой чернильной...* в переводе Анненского. Мышь выступает здесь и как символ ускользающего времени (ср. *жизни мышья бегодня* у Пушкина), см. [Топоров 1977а: 63]. О мотиве «точки» в творчестве А. см. [Петрова 2002: 93].

²⁹ См. [АмМо 2001: 308—309] с экскурсами в «мышиную» тему у Пастернака и других.

³⁰ Обыденную речь А. считал характерной для Еврипида [А. 1902: 35].

³¹ В понимании М. Л. Гаспарова [1999: 597], А. придерживался символистского идеала: «... поэзия воздействует не реальными зримыми образами, а намекающими бесплотными символами...» В формулировке Вяч. Иванова [1910: 17], А. любит, подобно Малларме, «поражать... загадочными сочетаниями образов и понятий, заставляя читателя осмыслить их взаимоотношения и соответствия», вызывая «эффект разоблачения».

³² «Если “Тихие песни” были плодом уединенного творческого Я, то замысел и композиция “Кипарисового ларца” воплощали в себе идею надличного сознания» [Мусатов 1998: 237].

Воплотившаяся в имени *Никто* — *Ник. Т-о* мифологема³³ является сквозной для сборника А. «Тихие песни» [Мусатов 1998: 203] и актуальна и для многих других его текстов. Так, в стихотворение «Сентябрь» вплетается упоминание эпизода «Одиссеи» с посещением страны лотофагов и, косвенно, эпизода, когда герой слышит пение сирен, но находит способ избежать гибели [Мусатов 1998: 210—211]:

*И тех, которые уж лотоса вкусили,
Волнует вкрадчивый осенний аромат.*

Лирический герой «Сентября» находит в себе силы не поддаться воздействию «наркотической красоты» [Там же] увядающей «пушкинской» природы. Умение А. быть стойким к «дурманам» бытия [Мусатов 1998: 211] может иметь также евангельские истоки: Спасителю на кресте по иудейскому обычаю предлагают перед казнью наркотический напиток — «вино со смирною», но он отказывается [С. С. Аверинцев МНМ 1: 495].

По представлениям А., ослепление Полифема Одиссеем было одним из эпизодов «нравственного бытия человека» [КО: 58] как постепенного «расширения области прекрасного» космическим по своей природе «творящим духом человека» [КО: 111] — «атомом» Духа. Расширение сферы прекрасного, вобравшего по мере своего развития³⁴ отвратительное в пещере Полифема и «отвратительное на смертном ложе madame Bovary», «преступление Медеи» и «умерщвление ребенка в трагедии Толстого», достигалось «бесстрашием и правдой самоанализа» поэта [Там же]. Глубинная связь этих представлений с именем *Никто* — *Ник. Т-о* с большой силой проявилась в «вакхической драме» «Фамира-кифарэд». Как «симпатический символ» А., Фамира³⁵ дает наиболее важные свидетельства в пользу развиваемого здесь толкования псевдонима А.

«Вакхическая драма» представляет собой один из ярких образцов «ничьего» поэтического слова. Она «кажется как бы личным признанием поэта о его задушевных тайнах под полупрозрачным и причудливым покрывалом фантастиче-

³³ Нобелевский лауреат 1963 г. по литературе Г. Сеферис в своей нобелевской речи обратился к той же мифологеме и к тому же имени: «...я — как ответил Одиссей циклопу Полифему — никто (...) лишь частичка таинственного потока, имя которому Греция» (цит. по [Тименчик 2005: 540]). Соперником Сефериса могла быть Ахматова, которая, как известно, «нобелевки» не получила.

³⁴ Видимо, влияние «Феноменологии Духа» Гегеля: «die Stufen des Geistes». Меланиппа в «анаксагоровском» монологе говорит о бессмертных как о ступенях пламенного Духа [СТ: 325].

³⁵ «Кукольный» вариант этого символа отразился в стихах: *Но для меня свершился выдел, / И вот каким его я видел: / Злачено-белый — прямо с елки — / Был кифарэд он и стрелец. / Звенели стрелы, как иголки, / Грозой для кукольных сердец... / Дымились букли из-под митры, / На струнах нежилась рука, / Но уж потухли звоны цитры / Меж пальцев лайковых божка* [СТ: 204—205].

ского мира, сотканным из древнего мифа и последних из снов позднего поколения» [Иванов 1910: 19].³⁶ В творчестве А. реализовались представления, согласно которым «тревожная душа человека XX столетия» смотрит на создания античности не иначе как «сквозь призму Гете или Леконта де Лилья» [КО: 205]. Текст драмы позволяет узнать в кифарэде преломленные мыслью Анненского черты гомеровского и еврипидовского Одиссея (но и, как это ни парадоксально, Полифема), еврипидовских Иона, Ипполита, Эдипа и Пенфея; Эдипа и Фамирида Софокла; Прометея Эсхила; шекспировского Гамлета; Аполлониды Леконта де Лилья; героев Пушкина, Гейне, Бодлера, Достоевского, Писемского, Толстого, Чехова и т. п. Соответственно в матери Фамиры, Нимфе Аргиопэ, сливаются вербальные приметы еврипидовских Федры и Креусы; Креусы Леконта де Лилья; Иокасты Еврипида и Софокла; шекспировских Офелии и Гертруды и проч. (сходные наблюдения возможны и для других персонажей). Ср. в качестве иллюстраций несколько текстуальных параллелей для «вакхической драмы», в основном из речей Фамиры (перевод стихов Рембо принадлежит А.):

Не надо туч — я так тебя люблю, Mais l'amour infini me montera dans l'âme (...)
И всех люблю, и всё люблю, (Рембо. «Sensation»)
что сердцу Но сердце любит всех, всех в мире
И грудь тесна... без изъятья (...)
 [СТ: 513—514]³⁷ («Впечатление»)

(в статье «Бальмонт-лирик» говорится о свойственной «нашему стиху» «веселой и безоглядной влюбленности в себя и во всех...» [КО: 100]; у Бальмонта: *Сильный тем, что влюблен / И в себя и в других, / Я — изысканный стих*);³⁸

*Но не зови
 На мертвого дыханье флейты. Сердцу
 Оно нечисто. Кровью налились
 На лбу флейтиста жилы, и животным
 Его подобны губы — так же их
 Одушевить не может слово. Красны
 И пухлые противны.*
 (Фамира — Нимфе [СТ: 530]);

«...игра на флейте создает помеху в деле воспитания, так как при ней бывает исключена возможность пользоваться речью (...) Рассказывают, что Афина, изобретя флейту, отбросила ее в сторону. Недурное объяснение придумано было этому, а именно, будто богиня поступила так в гневе на то, что при игре на флейте лицо принимает безобраз-

ср. в речи других героев драмы:

³⁶ К мотиву «покрывала» над «тайнами» ср.: «... вам хочется создать *тайну* вокруг этой узкой руки (...) сказкой окутать» [КО: 363]. Желанием скрыть *тайны* обусловлено, видимо, и придание «вакхической» драме черт античной драмы сатиров.

³⁷ У А. выделены *так, всех, все, сердцу*.

³⁸ В прозаическом стихотворении А. «Мысли-иглы» о Поэте говорится, что «он даст людям все счастье, которое только могут *вместить их сердца*». Ср. ахматовское: *О, сердце любит сладостно и слепо!* [СП: 34].

...губы алы,
 Подпухшие от флейты;
 Любам ночи, флейте час, / Флейте час,³⁹ /
 Зазнобил я губы <...> Поцелуйте, любы...
 [СТ: 503, 517];

Оживлять
 Мои седые камни? И кому же?
 Мешку с нагретой кровью — миг один —
 Прорежь его где хочешь, и несите
 Подальше ваш мешок, чтоб
 не смердел...⁴⁰
 [СТ: 504]

ный вид <...> обучение игре на флейте не имеет никакого отношения к умственному развитию» (Аристотель. «Политика» VIII. 6. 1341b); (комментарий А.): «Легенда заставляет Афины бросить флейту, потому что игра на ней искажает лицо, и та же легенда передает печальный исход состязания Силена с божественным китаристом, но Аполлон должен был напоследок примириться с флейтой...» [А. 1894: XIV]. «Аполлон поворачивал лица и, стянув отовсюду кожу, как стягивают мешок, к одному месту, именуемому теперь животом, завязывал получившееся посреди живота отверстие...» (Платон. «Пир» 191a)

Связь «вакхической драмы» и еврипидовской версии мифа об Одиссее и Полифеме («Киклоп») наиболее очевидным образом проявлена капризной речью Томного сатира [ср. ТЕ: 535—536]:

Нет, молока я видеть не могу:
 Сицилию оно напоминает
 И страшный глаз чудовища⁴¹

напоминающей суждения А. о той роли, которую в античной драме сатиров играли эти «чуткие охотники на нимф и менад» и «чуткие эстетика» [ТЕ: 596, 607]. Драма А. — наполовину драма сатиров [Иванов 1910: 23]. Чудовище прямо указывает на греч. ξενόδοιτης θήρ («Кикл.», ст. 657), букв. «пожирающее чужеземцев чудовище», как обозначение Полифема (ср. ниже *гостеед*).⁴² Весьма вероятно, что Томный сатир (а возможно, и другие *козлята* драмы А., а также Силен) мыслится создателем «вакхической» драмы как один из освобожденных Одиссеем

³⁹ Ср. поговорку *Делу время, потехе час*.

⁴⁰ Ср. также в «Киклопе» (ст. 521—529) диалог Одиссея и хозяина пещеры: *А Вакх, какой же будет бог? <...> Забавно: бог, а сам живет в мешке! <...> Вот как... А сам? Тебе не ловко в коже?.. — Черт с ним, с мешком...* (утверждение Одиссея, что Вакх живет в мешке, Киклоп считает «как бы личной обидой» [ТЕ: 622]). Тема мешка играет важную роль в стихотворении в прозе А. «Моя душа».

⁴¹ Тема этого *глаза* звучит уже в начале трагедии Еврипида в хоре сатиров: *... один лишь / Глаз у Киклопа...* («Кикл.», ст. 76—77; ср. *μνοδόερεκτης* у Еврипида).

⁴² Реминисценция мифа о Полифеме в «вакхической драме», возможно, содержится, и в предостережении кормилицы Фамире: *Беги от них, / Пока живым не съели!*

этому перемещению соответствует смелое мифотворческое решение, описание которого ниже предваряется сопоставлением отрывков «вакхической драмы» и перевода «Киклопа» (ст. 654 и далее):

Сатир с голубой ленточкой
(«дрожа»)
«Проклятый мертвец. Он пред-
сказал, что Фамира *выжжет*
себе оба *глаза* углем из кост-
ра. Сатиры, кто это там кри-
чал?» <...>

«Лицо его *окровавлено* и вы-
глядит *страшно* <...> *Кровь*,
смешанная со *слезами*, стру-
ится по лицу».

Фамира
За ночью
Белеет день, и уголь
будто выжег
Еще не все.
[СТ: 537—538]

Хор
Смелей, итакийцы,
Спешите, толкайте,
И бровь гостееду
Вы в уголь, и веки
Вы пастыря Этны
*Палите, сжигайте!*⁴⁵

Киклоп [в пещере]
О, горе! Глаз спалили... углем глаз <...>
(Корифей) *Ты на костер свалился в пьяном виде?*
(Киклоп, «сквозь слезы») *Никто... Никто...*
(Корифей) *Никто не виноват?*
(Киклоп) *И веки выжег он же...*⁴⁶
(Корифей) *Видишь, значит?*
(Киклоп) *Тебе бы так, мальчишка!*
(Корифей) *Сам же ты / Нам говорил: никто...*
(Киклоп) *Все шутки! Где / Никто,*
скажи мне лучше...
(Корифей) *Где? Нигде.*

Ср. фрагмент анализа «Одиссеи» в статье А.: «Вот *кол* уставлен в *глаз* Киклопа и начинается буравление... И *кол* обливается *кровью*, а вокруг *глаза* <...> шипит, точно брошенное в воду раскаленное железо» [ТЕ: 614]. Ср. также «В открытые окна» Анненского: *...розовея, уголек / В закрытый глаз его нацелен.*

В отличие от Одиссея-Никто, Фамира лишает зрения не Киклопа, а себя самого.⁴⁷ Оттененное «игривым юмором» и трусостью «впечатлительных» сатиров [ТЕ: 625] самоослепление кифарэда воплотило идею бесстрашного, «правдивого и тонкого самоанализа» поэта [КО: 111, 206], явив символ «снопа лучей, брошенных Элладой» [Манд. Соч. 2: 253], которым была для А. мировая поэзия.

⁴⁵ У Леконта де Лиль: «...hâtez-vous! poussez! brûlez les sourcils de cette bête féroce qui mange ses hôtes! Enflammez, brûlez le Berger des brebis de l'Aitna! [ELL 2: 659]. В греческом оригинале (ст. 657—660): σπεύδεται, ἐκκαίεται ὄφρον / θηρὸς τοῦ ξενοδοαίτα. / τυφὲτ' ὄ, καίεται ὄ / τὸν Αἴτνας μηλονόμων.

⁴⁶ *Веки*, возможно, под влиянием перевода ЛдЛ: «Personne m'a attaché *la paupière*» [ELL 2: 660], у Еврипида (ст. 673) Οὐτίς με τύφλοϊ βλέφαρον, букв. 'Никто [не] ослепил мне глаз'.

⁴⁷ *Жалкий* и *страшный* вид ослепленного и плачущего Фамиры соответствует *скверному* или *ужасному* (αἰσχυρός) виду ослепленного и плачущего Киклопа.

Ценой самоослепления Фамира находит спасение от уготованного ему судьбой «полусуществования» (ср. *Хаос полусуществований* в «Зимнем поезде»), подчинения диктуемой «болезненными страстями людей и пошлыми привычками бытия» [ТЕ: 138] норме поведения по принципу «как все» (ср. отождествление скуки и «навязчивых объятий этого “как все”» [КО: 465]).⁴⁸ Отвергнутой кифарэдом жизни без музыки и творчества в лирике А. соответствовала отозвавшаяся в ахматовских «Учителе» и «Царскосельской оде» *одурь* — название невыносимого состояния, обусловленного скукой и бессмыслицей будней (у Дая: *скука смертная, бешеная; от скуки одуреешь; скука, инно одурь берет; от скуки пропадешь; удавиться от скуки*). Оно особенно остро передано в «Тоске вокзала» (ср. также «Тоску белого камня», «Умирание» и др.⁴⁹), где говорится об ассоциирующемся с мухами *остром жале скуки*,⁵⁰ а сама *тоска вокзала* сопрягается со смертью (см. [наст. изд.: 29]):

*Уничтожиться, канув
В этот омут безликий,
Прямо в одурь диванов,
В полосатые тики!..*⁵¹

Углем из костра⁵² Фамира ослепляет гнездящегося в нем самом — и в «каждом из нас» — «безыменного тусклого человека» [КО: 222], чудовищного Циклопа скуки⁵³ и пошлости, в жертву которому кифарэд был предназначен решением богов. «В человеке сидит зверь, которого не могут вполне одолеть ни мораль,

⁴⁸ *Оставь меня. Мне ложе стелет Скука. / Зачем мне рай, которым грезят все?* [СТ: 103].

⁴⁹ «Те, давние шарманки — отчего же больше их не делают? Новые, когда они охрипнут, ведь это же одна тоска, одна *одурь*, один надрыв» («Сентиментальное воспоминание»).

⁵⁰ Семантика «остроты» может быть расценена как важная для поэтики Анненского. Вместе с тем «острота» — основополагающее свойство поэтики ранней Ахматовой [Тименчик 1974].

⁵¹ Именно вокзал (Царскосельский, ныне Витебский в Петербурге) стал местом смерти Анненского. О теме *одури* у Ахматовой в связи с А. см. [наст. изд.: 26—37]. Согласно Л. Я. Гинзбург [1974: 353], «Тоска вокзала» «проложила дорогу» к пастернаковскому *Что в мае, когда поездов расписание / Камышинской веткой читаешь в купе, / Оно грандиозней святого писанья / И черных от пыли и бурь канаве* (ранняя редакция, измененная в 1957 г.). См. также [Иванов 1989б: 413].

⁵² В стихах А. угли обычно связаны с мечтой, грезой: *... светлей / Златисто-розовых углей, / Падут минутные строенья* («Падение лилий»; ср. в «Белых ночах» Достоевского: «... целое царство мечтаний рушилось вокруг него, рушилось без шума и треска...»), *Молчите... / Иль грезить не лучше, / Когда чуть дымятся угли?..* («Январская сказка»), *Розовея, дымятся угли, / Облака разбегаются, тая, / Гименея, о дева, моли* («Лаодамия» — в связи с темой материнства). Деструктивный аспект темы углей — пожар (ср. в «Царе Иксионе»).

⁵³ Уместно упомянуть одно из мнений о педагогической деятельности А.: «... лучи его эллинизма убивали бацилл скуки...» [Голлербах 1927: 36; Федоров 1984: 24—25].

ни культура»; выход «избытка диких сил» — в вакхических оргиях с их бегом, плясками, кровавыми жертвами [А. 1894: 167; Петрова 2009: 13⁵⁴], но Фамира не бежит в вакхический фиаас, а поражает «зверя» в себе. Хор сатиров предвкушает избавление из плена Киклопа: ... *скоро спалит огонь / Светлый зрачок ему <...> Зверь уж безумствует, / Пусть и погибнет зверь* («Кикл.», ст. 611 и далее).⁵⁵

В поэзии А. этой мифологеме соответствовало, в частности, поэтическое преобразование «будничного» слова [КО: 480]. Разбирая признаки драмы сатиров, А. упомянул [ТЕ: 597] «De arte poetica» Горация, который затрагивает и тему «неукрашенных», обычных (*будничных* в переводе Фета) слов — *inornata et dominantia nomina... verbaque*.

В муке Фамиры и других героев А. претворилось томившее поэта стремление преодолеть недоволощенность «чеховского» бытия [Мусатов 1991: 358—359], та жажда уйти от экзистенциальной Скуки, о которой он писал: «Скука это сознание, что не можешь уйти из клеточек словесного набора, от звеньев логических цепей, от навязчивых объятий этого “как все”... Господи, если бы хоть миг свободы, огненной свободы, безумия...» [КО: 465]. «Огненная свобода», освобождение от пут бытия воплощаются в гибели Лаодамии, повторившей «огненное» самопожертвование Эвадны в «Умоляющих» Еврипида [наст. изд.: 175, 412].

Выжигая себе глаза, кифарэд отрицает тот способ решения гамлетовского «быть или не быть?», к которому прибегнул его отец, Филаммон, который *удавился сам-сам-сам*, потому что ему было *Скучно жить* (ср. у Даля: *удавиться от скуки*), стал жертвой каннибализма Циклопа Скуки, точнее — Циклопа, который как бы уничтожил сам себя. Связь Филаммона и Полифема особенно ощутима в эпизоде, где сатиры поят *удавленника* молоком и вином и при этом сами *заметно розовеют*; в «Киклопе» есть эпизод (ст. 544—545), где Силен *тянет* вино *чудовища*.

Суть выбора Фамиры — искание красоты в духе Гамлета [КО: 170] и преодоление этим исканием самоубийства как апофеоза «отвратительного». В размышлениях А. о «Власти тьмы», преломивших некоторые еврипидовские мотивы (ср. в переводе «Елены» Еврипида: *Висячей петли безобразен вид*⁵⁶), говорится, что, когда героя Толстого «одолела нравственная тошнота <...> какая-то не берущая человека водка <...> он готов <...> повеситься, т. е. стать чем-то не только мертвым, а *самонаказанным*, явно покаранным и притом *отвратительным* и *опозоренным*...» [КО: 70]. Фамира ощущает «нравственную тошноту», очень похожую

⁵⁴ Весьма широкая трактовка «пещерного» начала у Анненского дается в другой работе Г. В. Петровой: это прежде всего широко трактуемое «бессознательное», все безликое, бесцельное, «безымянное»; поэт должен преодолеть это начало, пользуясь, подобно Одиссею, разными хитростями [Петрова 2002: 30—33, 91 и др.].

⁵⁵ *Зверь* и его безумство в данном случае индуцированы переводчиком, что видно по переводу ЛдЛ: «Bientôt il perdra sa claire prunelle par le feu <...> et qu'il boive pour sa perte!»

⁵⁶ Елена (ст. 298—301) задается почти гамлетовским вопросом: как *покраше* умереть? При выборе между повешением и закалыванием она склоняется в пользу последнего как несущего черты благородства.

на похмелье: *На сердце* (...) *Тяжелый хмель. Пускай осядет плесень.* Тень Филаммона предстает с веревкой на шее, бессильно пытаюсь ослабить ее.⁵⁷ А самоубийца в «Контрафакциях» («Осень») изображается так: ... *повис / На березе искривленно-жуткий / И мучительно-черный стручок* (ср. [Кривулин 1996: 107]).⁵⁸

Самоослепление Фамиры — добровольная жертва, с помощью которой он останавливает ведущее к хаосу движение зла [Цивьян 1989б: 121] — не только самоубийственный «каннибализм» отца, но и инцестуозную страсть матери-Нимфы (с этой страстью связан мотив ее *горящих* глаз, восходящий к «анненскому» восприятию трагедии Федры и Ипполита [КО: 393]). Фамира уподобляется вещим слепцам — Тиресию, Гомеру,⁵⁹ Демодок и Эдипу, который выколол себе глаза,⁶⁰ узнав, что он сын матери его собственных детей, Иокасты (повесившейся после того, как инцест был раскрыт). Ослепив себя, Фамира, как и Эдип, обрел способность «созерцания сущности», внутренне тождественную постижению Гомером «не явной и истинной гармонии» и «истинной красоты» [Аверинцев 1972: 101; Conrad 1976: 213]. «Небесный луч мелодии» Музы, который кифарэд пытался приютить ценой самоослепления в своем сердце,⁶¹ был для него первоосновой сущего, скрытой за изменчивой оболочкой мира явлений [А. 1894: XXI].

Самоослепление кифарэда соответствует идее преодоления «отвратительного» «бесстрашием и правдой самонализа», «правдивым и тонким самоанализом» поэта [КО: 111, 206]. Истоки этой идеи, акцентирующей «эдиповскую» тему обращения зрения «вовнутрь», в конечном счете заключены в характерном для греческой культуры «остром переживании видимости как пустой “кажимости”»; «по

⁵⁷ Еще примеры из «анненских» переводов Еврипида: *Как будет сын Ферета жить?* (...) *Не нож ли его достойно прервет / Удел, иль в воздухе петля / Адметову шею обьмет?* («Алк.», ст. 228—230); ... *на выбор царице: / Иль меч, или петли узел...* («Ион», ст. 1064—1065) и под. Иксион Анненского ищет решения той же проблемы, что и еврипидовская Елена: *Мне выход нужен, / Но чтобы он достоин мужа был / И элина. Повесть на ели, / Или жгутом перетянуть себе / Из этой рвани горло мог бы варвар: / Мне нужен меч, о дева, царский меч...* [СТ: 363].

⁵⁸ См. также [Bazzarelli 1965: 119—121] с обращением к очень характерным для А. адъективам типа *искривленно-жуткий, чутко-зыбкий, зыбко-жгучий* и под.

⁵⁹ Считалось, что Гомер был ослеплен Музой, как и Демодок, в котором Гомер представил «парадигму собственной боговдохновенной жизни» [Аверинцев 1972]. Ср. легенду о том, что Демокрит выжег себе глаза, чтобы яснее видеть невидимое.

⁶⁰ *Когда в жене своей Эдип узнал / Родную мать, он, ужасом сознания / И муками истерзаный, казнил / Свои глаза, и золотые пряжки / Вмиг кровью глаз потухших облились...* («Фин.», ст. 59—63).

⁶¹ Завершающий статью «Проблема Гамлета» образ пробуждения с музыкой в сердце среди «стука, дребезга и холода» [КО: 172] напоминает пробуждение в «Зимнем поезде» (см. также «Дымы»), в частности стихи *А снизу стук, а сбоку гул, / Да все бесцельней, безымянней...*, а также ... *дребезжит сильнее стук, / Дробя налеты обмерзанья.* В то же время, *холодный камень* в заключительном стихе «Зимнего поезда» — аналог камня, которым Киклоп закрывал вход в свою пещеру в «Одиссее». См. [наст. изд.: 19, 87].

этой логике мудрец, т. е. разоблачитель видимости и созерцатель сущности, должен быть слеп» [Аверинцев 1972: 101—102]. Лишая себя возможности видеть «очаровательно-пестрый сон бытия» [КО: 466], Фамира пытается сохранить владевший его сердцем *другой сон* — это *Небесный луч мелодии* Музы, который и был для кифарэда сущностью вещей [А. 1894: XXI]; постижению ее только мешали смотрящие вовне глаза [Аверинцев 1972: 100]. Для А. было характерно отчуждение от природы, «осознание ее непричастности “музыке” внутреннего мира поэта» [ЛТ: 144], как это выражено в одном из прозаических этюдов: «Когда я гляжу на розу, как она робко прильнула к зеленому листу (...) в сердце моем возникает потребность услышать музыку, услышать хотя бы один аккорд, один намек на мелодию...» [Там же].

Фамира ослепляет себя, чтобы «в тюрьме (...) этого забвения сохранить нерасстраченным и не оскверненным землей хотя бы бледный отсвет и последний отзвук неизреченной мелодии» [Иванов 1910: 24]. Кифарэд хочет лелеять *последний, чуть слышимый луч от музыки*,⁶² надеясь, что он *еще таится в сердце*. Пафос ослепления Фамиры — не только в выжигании глаз, но и в ожидающей его до конца жизни муке воспоминания услышанного в небе. Его удел в мучительном приближении к спасительной и загадочной красоте — сущности — истине. Как ипостась «идеального поэта» [КО: 201] он сродни Гамлету в его «анненском» понимании: «...Гамлет символизирует не только чувство красоты, но еще в сильнейшей мере ее чуткое и тревожное искание, ее музыку...» [КО: 130].

Тайна рождения Фамиры, «пасынка человечества» [КО: 201], — проекция безвестного происхождения еврипидовского Иона и Аполлониды в одноименной трагедии Леконта де Лиль и одновременно — «мучительной неизвестности рождения» Гамлета [КО: 171].⁶³ Тайна рождения шекспировского героя, для которого «зло (...) в отвратительном, грязно-сальном или скотском» заключает в себе «вечную угрозу оскорбления»: «...Клавдий, — не столько убийца, сколько муж, даже отец, может быть, его отец... Не этот Клавдий, так другой...» ([КО: 168—172]; ср. у Еврипида в «Ионе» обсуждение Ионом и Ксуфом загадки рождения юноши). Следует напомнить, что имя *Нимфа* ориентировано кроме прочего на *Офелию* в «Гамлете» (III. 3):

*The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons
Be all my sins remember'd,*⁶⁴ —

⁶² Эпитеты луча от музыки *Безмолвный, безнадежный* перекликаются с пушкинским стихотворением о *не совсем угасшей любви*.

⁶³ Ср. выявленный у Мандельштама («Девятнадцатый век») параллелизм тайны рождения Гамлета (в ее «анненском» понимании) и тайны рождения романтизма [Ronen 2003—2005: 263—270].

⁶⁴ Возможно, и на *нимфу с таицкой водой* («Л. И. Микулич») — каменную *девушку* («Царскосельская статуя» Ахматовой) или *деву* («Царскосельская статуя» Пушкина), застывшую над разбитой урной. Ср. в сцене «Еще багровых лучей» уподобление Нимфы на белом камне изваянию (образ, связанный также с творчеством Гейне).

а «спутанный узел», который, согласно А., создают в душе Гамлета «старая Офелия и молодая Гертруда», напоминает ситуацию, когда в глазах Нимфы «сливаются» молодой Филаммон и Фамира,⁶⁵ а сам Фамира смущен красотой и молодостью матери. При этом А. цитирует из «Гамлета» (IV. 3. 45) фрагмент, где принц называет короля матерью: *Прощай, мать дорогая!* [КО: 171] = *Farewell, dear mother.*

Разбирая «Эриний» Леконта де Лиль, А. подчеркнул сходство Гамлета и Ореста [КО: 418]. «Гамлет уходит корнями в Ореста» [КО: 172]. Анненский проводит параллель между триадами «Орест (Агамемнон) — Эгисф — Клитемнестра» и «Гамлет (отец Гамлета) — Клавдий — Гертруда». Проблема, которую приходится решать матереубийце, предвосхищает в веках «проблему Гамлета», но сам Орест не погибает, его преследуют внушающие ужас богини мщения, Ἐρινύες (у Еврипида встречается их определение αἱ ἀνώνομοι θεαί ‘безымянные, неназываемые богини’). Осмысляя Гамлета, А. пишет о тенденции мысли «гамлетизировать» [Там же]. В каких-то случаях у А., вероятно, имеет место похожая тенденция, связанная с Орестом. Именно так можно понять следующую черту «Дара поэмы» А., вольного — но удивительно точно передающего дух оригинала — перевода «Don du roëme» Малларме: порождению поэта, его *дочери*, на которой *клеймом* запечатлена *таинственная ночь* Идумеи (*Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée! / Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée*), приданы черты Эриний, какими они видятся Оресту (и Иксиону в «Царе Иксионе» А.):

<i>О не кляни ее за то, что Идумеи</i>	<i>Я умоляю, мать, не насылай</i>
<i>На ней клеймом горит</i>	<i>Их на меня — не волосы, а змеи,⁶⁶</i>
<i>таинственная ночь!</i>	<i>Лицо в крови...</i>
<i>Крыло ее в крови, а волосы</i>	<i>(«Ор., ст. 255—257)</i>
<i>как змеи,</i>	
<i>Но это дочь моя, пойми: родная дочь!</i>	

⁶⁵ В «Лунно-голубой сцене» «вакхической драмы» Нимфа говорит о своей *позорно-сладкой* тайне — предпочтении Фамиры в качестве любовника его отцу — старому, *угрюмому и строгому* мужу (отзвук *старого* и *грозного* мужа в «Цыганах» Пушкина; ср. также мужа-старика в «Царе Иксионе» [СТ: 399]) — она не хочет ... *загрубевшей кожи / Остывшего объятья*. В «Аполлониде» Леконта де Лиль любовь к Иону для Креусы «есть только продолжение... любви к богу» — Аполлону, подлинному отцу Иона [ТЕ: 549]. Ср. монолог Креусы, замыслившей убийство Иона (в котором она еще не узнала сына): *Cet Ephèbe, si beau dans sa jeunesse en fleur, / A-t-il causé ma honte et voulu ma douleur? (...)* *L'arc en main, souriant dans la lumière, et tel / Que m'apparut jadis l'éclatant Immortel, / Un invincible attrait ne m'a-t-il pas charmée? Mon fils, j'ai cru revoir ta tête bien-aimée! Oh! Que n'est-il ce fils doux et cher à mes yeux!* («Аполлониде» 2.П).

⁶⁶ *Волосы* у Еврипида в данном случае отсутствуют, но уподобление змей на Эриниях волосам совершенно естественно. Вместе с тем не исключено влияние на перевод А. со стороны перевода ЛдЛ: «... les Filles à face sanglante, chevelues de serpents!» [ELL 1: 74]. У Еврипида Орест видит τὰς αἰματωλοῦς καὶ δρακοντώδεις κόρας (ст. 256) ‘дев с кровожад-

Та же *дочь* (собственно, Поэзия) вновь возникает у Мандельштама («Вернись в смесительное лоно...», см. [Tarasovsky 1974: 153—154; Tarasovsky 1976: 63]), где эксплицирован мотив инцеста: *Иди, никто тебя не тронет, / На грудь отца в глухую ночь / Пускай главу свою уронит / Кровосмесительница-дочь*.⁶⁷

Преследование Ореста Эриниями было вызвано его злодеянием (местью за отца), совершенном по воле Дельфийского оракула. Локус оракула, т. е. храм Аполлона в Дельфах, а возможно, и сам упомянутый мифологический эпизод, неявным образом и несколько иронически (по отношению к «звездителю» храма *новой речи*, эвентуально — жрецу) отражен в адресованной Бальмонту шуточной надписи А. на книге «Тихие песни» с напоминанием о псевдониме автора. Ниже дается сопоставление этой надписи с переводом «Ореста» (ст. 327—331):

<i>Тому, кто ждет архитрав</i>	<i>Сколько мук, увы! И каких, Орест,</i>
<i>Над гулкой залой новой речи,</i>	<i>Налегло на тебя с тех пор,</i>
<i>Поэту «Придорожных трав»</i>	<i>Как с треножника павшее слово</i>
<i>Никто</i> ⁶⁸ — <i>взамен банальной встречи.</i>	<i>Гулкий пол воротил тебе</i>
	<i>В тишине срединного храма.</i> ⁶⁹

Кровосмесительная страсть к сыну увенчала последовавшее за его рождением «эротическое безумие» нимфы [Иванов 1910: 22], таящее для Фамиры, подобного Ипполиту «бесстрашного мечтателя, которого пол оскорбляет, как одна из самых цепких реальностей» [КО: 395], «угрозу оскорбления», степень которого может быть измерена словом *никто* как синонимом ничтожества (ср. рус. *за никого считать* и т. п.). Хула Филаммона в адрес нимфы в «Белесоватой сцене», когда он заявляет, что ее надо сделать «похудевшей от желаний» собакой, не различающей «в толпе женихов» (...) тех, которые когда-то оттягивали ей (...) грудь»,⁷⁰ —

ным взором и змееподобных' (адъектив *αἰματόπλος* в другом месте применен у Еврипида по отношению к вырванным из кровавых орбит глазам Эдипа). Ни «змея», ни «волос» нет в «Don du roème» Малларме («клеймо» тоже привнесено в «Дар поэмы» переводчиком). Змеи-волосы Эриний в данном случае параллельны бахроме на пеленках, которую образуют «волосы» изображения Горгоны, вытканного Креусой, в «Аполлониде» 3. V (... *ô doux langes* (...) *Gorgô, de son image, ornaît votre tissu, / Et ses cheveux formaient vos franges*) и ее аналогу в «Ионе»: *Горгона там посередине ткани* (...) *А по бокам, как на эгиде, змеи...* (ст. 1421—1423).

⁶⁷ «Песнь будет приходиться поэту дочерью, но в брачных узах стиха она станет ему... женой. Отношения поэта с льющейся стихией речи иначе как кровосмешением не назовешь» [АмМо 2001: 303].

⁶⁸ Выделено Анненским, как и в переводе «Иона» — *Ничто и Из ничьих* (см. ниже).

⁶⁹ ЛДЛ: «*Ô malheureux, que de tourments tu t'es attirés en recueillant l'oracle rendu par Phoibos du haut du Trépied, sur le sol et dans le sanctuaire où est, dit-on, le nombril de la terre!*» [ELL 1: 77]. *Гулкий* привнесено Анненским.

⁷⁰ Когда А. пишет, что Еврипид «не различает детей своей фантазии» (А. 1894: XXXVIII), то речь идет о слепоте (подслеповатости) старца, но и о слепоте мудреца. Ср. словесный портрет Шевченко [КО: 366; наст. изд.: 153].

имплицитно в отношении Фамиры оскорбительное *сукин сын*. И в русской, и в греческой традициях собака выступает как олицетворение бесстыдства: *сука* = *распутница* [Успенский 1987: 61—62]. Обсуждая «проблему Гамлета», А. выпи-сывает из трагедии Шекспира слова Лаэрта («Гамлет» IV. 5. 181—121 [КО: 170]):

*Будь лишь одна во мне спокойна капля крови,
То я подкидыви, мой отец отцом мне б не был,
И непорочной матери чело
Клеймом блудницы прожжено*⁷¹

(*That drop of blood that's calm proclaims me bastard,*⁷² / *Cries cuckold to my father,
brands the harlot / Even here, between the chaste unsmirched brow / Of my true
mother*).

Брошенное Филаммоном Нимфе проклятие *Нет тебе имени...*⁷³ унижает и Фамиру, напоминая о мучившей еврипидовского Иона тайне его рождения и его безымянной — «анонимной» — жизни. Литературно-мифологический мотив совпадает с фактом автобиографии Анненского: откликом проф. Ягича на первую публикацию нашего поэта («*Wagim anonut?*», см. выше). См. «Ион», ст. 1369—1378:

<i>Увы! Увы! Зачем не в силах слез Я удержать. Все думаю о том, Как, после брака тайного, родивши Меня, таясь, родимая сюда Несла, и груди я искал напрасно. Без имени, от бога взыскан</i>	Φεῦ φεῦ κατ' ὄσσων ὡς ὑγρὸν βάλλω δάκρυ, ἐκεῖσε τὸν νοῦν δοῦς, ὅθ' ἡ τεκοῦσά με κρυφαῖα νυμφευθεῖσ' ἀτημπόλα λάθρα καὶ μαστὸν οὐκ ὑπέσχευ' ἄλλ' ἀνώνυμος
<i>только,⁷⁴ Судьбой же не обласкан, сколько дней, Пока другой бы нежился в объятьях У матери, я молока лишен Был женского, отрадной этой пищи.</i>	ἐν θεοῦ μελάθροισ ἐῖχον οἰκέτην βίον. Τὰ τοῦ θεοῦ μὲν χρηστά, τοῦ δὲ δαίμονος βαρέα· χρόνον γὰρ ὄν με χρῆν ἐν ἀγκάλαις μητρὸς τρυφῆσαι καὶ τι τερφθῆναι βίου, ἀπεστερήθην φιλτάτης μητρὸς τροφῆς.

«Не имеющий в мире никого и ничего, кроме своего патрона и дельфийского подворья» [TE: 535], Ион в разговоре с Ксуфом, своим вновь обретенным (но в

⁷¹ Перевод К. Р.

⁷² Собственно, «внебрачный сын» (с кругом фактов типа англ. *bastard* опосредованно связано южнорусское *байстрюк*). Ср. в старорусской традиции противопоставление *бля-динных детей* (у Т. Фенне *vibledock*) и *отецких детей*; первое название сначала имело функцию социального унижения и лишь вторично приобрело статус ругательства [Успенский 1996: 76, 128, 141].

⁷³ С этим проклятием сопоставляется ахматовский некто *без лица и названья* в «Поэме» [Топоров 1981а: 99].

⁷⁴ В переводе Леконта де Лиль: «... *sans nom*, j'ai mené une vie servile dans les demeures du Dieu!» [ELL 2: 474]. Ион-Аполлонид в «Аполлониде» (I.VII) вопрошает Ксуфа: *Je suis ton fils? Moi, sans patrie / Et sans nom?* [DP: 108].

действительности ненастоящим) отцом, трезво взвешивает последствия своего усыновления царем («Ион», ст. 592—596):

*А я войду в Афины и с собою
Два приведу недуга⁷⁵ — ты пришлец,
Да я еще твой незаконный сын.
Укоры и бессилье мне стяжают
Два прозвища: Н и ч т о и Из н и ч ь и х.*

Последний стих соответствует μηδὲν καὶ οὐδὲν ὧν κεκλήσομαι в греческом тексте, у Леконта де Лиль «je (...) serai appelé *homme de rien*...» [ELL 2: 434].

Сквозь призму этих фактов *Никто и ничей* в «Зимнем небе» Анненского — «почти» собственное имя, *два прозвища*,⁷⁶ перешедших на одинокого создателя *Ничьих* стихов и мифа об ослепившем в себе «безымянное» зло-скуку последователе Одиссея, представившегося одноглазому Полифему именем *Утис = Никто*.

А. писал об Ионе, что «он — *никто*, у него *ни имени, ни отчества*...» [ТЕ: 535],⁷⁷ перифразируя и Еврипида и Леконта де Лиль, ср. стихи из монолога тоскующей по сыну Креусы в «Аполлониде» 2.1 [DP: 115]:

*Peut-être, ô mon enfant seul, sans nom, sans patrie,
Gémis-tu, vagabond, par la pluie et le vent,
Sur la terre Barbare ou sur le flot mouvant;
Ou, pour toujours, le long des trois fleuves funèbres.
Chère âme, habites-tu les muettes ténèbres.
Tandis qu'un plus heureux qui n'est pas de mon sang,
Prend ton sceptre et jouit du jour éblouissant!*

Героям Еврипида и Леконта де Лиль, согласно А., достался «почетный, хотя и горький жребий (...) безвестного пришельца в мир, у которого *нет* даже имени»;

⁷⁵ В другом месте А. переводит «неся бремя двойного недуга» [ТЕ: 536], ср. у Еврипида δύο νόσῳ. Леконт де Лиль переводит *deux taches*, букв. «два пятна» [ELL 2: 434]. Слово *пятно* не редкость и в оригинальных, и в переводных текстах А., соответствуя также франц. *souillure*. Но более важный ориентир, видимо, *пятно* в «Борисе Годунове» (... *едина разве совесть* ...) *Но если в ней единое п я т н о...*.

⁷⁶ Или имя-отчество: так сказать, *Никто Ничеевич*.

⁷⁷ Некоторую аналогию подобной «безыменности», возможно, дает евангельское *Варавва*, по-арамейски *bar abba* «сын отца» — если верно его понимание как «квазиотчества» наподобие укр. *батькович* в его «характерном полупрезрительном, фамильярном употреблении, когда действительного отчества не знают или не хотят знать» [Трубачев 2004: 496—499]. Важно суждение акад. Трубачева о возможности ситуации, когда «безымянность используется как имя» [Там же]. Правда, есть и иное понимание *Вараввы*, согласно которому он не разбойник и не убийца, а борец против римской оккупации, отчего и был освобожден народом вместо Христа (воззрение, отраженное в известном фильме Дзеффирелли) [Там же].

он не имеет в мире «никого и ничего» [TE: 533, 535]. В Дельфийском храме, как говорит герой французского поэта («Apollonide» 1.VIII),

On n'y dédaigne point mon obscure naissance, —

где *dédaigner* косвенно вновь напоминает о вхождении местоимений *никто, ничто* в поле слов со значениями пренебрежения, презрения и т. п. (например, рус. *уничтожиться* 'исчезнуть, пропасть', но и 'унизиться').

Ион — «никто», подкидыш [TE: 535—536, 543],⁷⁸ как и Фамира, который, по определению его верной няни, *неизвестно чей*. К этому ряду следует добавить *тоску без названия* в «Песне без слов» (перевод верленовского «Il pleure dans mon cœur...»).⁷⁹

Безвестность происхождения Иона даже приводит его к мысли *Видно, я рожден землею* (γῆς ἀρ'ἐκτέφρακη μῆτρος, «Ион», ст. 541), сближающей героя с богоборцем Пенфеем из «Вакханок», потомком «безродного гиганта, сына земли» (определение Анненского), но и с Полифемом: в «Киклопе» слышатся призывы корифея к сатирам ослепить под песню Орфея это *Рождение одноглазое земли* (τοῦ μὲν ὄψτα παῖδα γῆς, ст. 648).

Перевод стихов «Киклопа» (ст. 647—648), повествующих об ослеплении Полифема (... *вонзится головешка / Рожденью одноглазому земли / Через зрачок, воспламеняя череп...*), был для А. одной из вех на пути создания мифа об ослепляющем себя герое. Сюда же относится картина мук ослепленной Меланиппы (текстуально перекликающаяся с описанием мук умирающего Ипполита): *...гвоздь тот раскаленный... мира / Последний луч (...) в мозгу...* («Меланиппа-философ»). Ср. в устах Фамиры: *О последний, / Чуть слышный луч от музыки! В глаза / Мои спустись (...)* [СТ: 531].

В «симпатическом символе» А. подчеркивается его тенеподобная, будто бесплотная природа, сходство с «цветком без аромата»⁸⁰ и свойство *Плениать, как сон, и ускользать, как тень* (имеется аналогия в «Лаодамии» А.: *Скользишь / Ты по земле, как тень...* [СТ: 454]).⁸¹ Способность *плениать* унаследована Фамирой

⁷⁸ Связанная у А. с «Ионом» и «Аполлонидом» тема покинутого матерью ребенка и детства без материнского молока (μαστόν οὐχ ὑπέσχεεν; οὐλόποτ' ἔγνον μαστόν в «Ионе», ст. 319, 1373 и др.), *неги* и ласки и образ «аполлинического» юноши, вскормленного и возвращенного среди *светлых вод*, лебедей, садов, стали основополагающими в «анненской» концепции Пушкина [наст. изд.: 120—129].

⁷⁹ *Тоска без названья* у А. передает *De ne savoir pourquoi* оригинала. Ср. у Ахматовой: *При имени моем ты будешь вспоминать / Внезапную тоску неназванных желаний* («Из памяти твоей я выну этот день...»). В переводе «Le rêve familier» Верлена об имени возлюбленной сказано: *Имя — из мира теней...*

⁸⁰ Соответствие *Росы цветов без аромата* в «Тоске кануна», где к числу более или менее явных автоописательных характеристик можно отнести и *Тусклость мертвого заката*.

⁸¹ Ср. «анненский» перевод «L'homme» Сюлли-Прюдомы: *Но сам я тоже тень. / Я облака на небе / Тревожный силуэт (A son homme pareil, l'homme n'est ici-bas / Qu'un peu de*

от матери, которая после смерти сына вернется к богам, *пленять* [СТ: 540]. Однако пленительность у сына и матери разная: у нее она эротическая, а у него «ускользающая», это стремление слиться с *лучом* мелодии.⁸² Последние слова Фамиры перед самоослеплением: *Лучей, одних лучей. / Там музыка...*⁸³ «Музыкальность» отличает тенеподобного Фамиру и от жуткого призрака его отца.

Стремящийся к Евтерпе и готовый служить ей за сатира Фамира — *...не только / Мудрец, но и малютка; кифарэд / И бабочка — подай ей, видишь, пламя / От факела* [СТ: 506]. В уподоблении Фамиры летящей на огонь бабочке⁸⁴ отразились размышления А. о сатирической драме «Амимона» Эсхила,⁸⁵ где он усматривал «идиллию культа красоты» — попытку молодого сатира «поцеловать пламя» [ТЕ: 607]. Матери Фамиры рисуется *тонкий абрис* его губ, которыми он ищет музыку *роз* — губ Музы.⁸⁶ Но кифарэд-бабочка не замечает их, как и розгуб матери. Не менее существенны и использованные А. представления о бабочке как воплощении души умершего (греч. ψῦχή ‘душа, бабочка’ и т. п.) [Цивьян 1990: 3]. Летящие на огонь и бессильные погасить его бабочки изображены в стихотворении «На закате», где призраку (*Я призрак, я ничей...*) *страшно* их тре-

nuît vivante...). В нем заметны черты сходства с «Белыми ночами» Достоевского: «... пугливая фантазия, раба тени, идеи, раба первого облака, которое внезапно застелет солнце...»

⁸² Возможный отклик у Ахматовой: *А теперь, усопших бестелесней, / В неутешном странствии моем, / Я к нему влетаю только песней / И ласкаюсь утренняя лучом* («Первый луч — благословенье бога...»). Прикосновение губ отождествляется с *теплой небесного луча*. Интересно соединение бесплотности и безыменности в ахматовском *Без имени, без плоти, без причины* («И никакого розового детства...»; в воспоминаниях Ахматовой упоминается «окно на Безымянный переулок», зараставший летом сорняками). Ср. [Кравцова 1991].

⁸³ Относимые к последнему «лучу» музыки «пушкинские» эпитеты *безмолвный, безнадежный* (ср.: *Я вас любил безмолвно, безнадежно*) подаются в «аполлиническом», не-эротическом коде. Уместно напомнить о теме «безлюбости» в предсмертном стихотворении А. «Моя Тоска».

⁸⁴ Уподобление бабочке имеет «аполлинический» аспект. Ср.: *О Феб-Аполлон! <...> Белеющих бабочек легче И снов золотых лучезарней <...> Со струн твоих вещей, дельфице, / Мелодии нежные льются* [СТ: 303]. Вместе с тем, не исключено, что бабочка в «Фамире» отсылает к «Казакам» Толстого (бабочки и Ерошка).

⁸⁵ Томный сатир в сцене «Сквозь облака пробившегося солнца» ожидает *Чтоб Амимона / Дала мне спелых / Два лунно-белых / Своих лимона* [СТ: 514].

⁸⁶ Ср. у Ахматовой: *И улыбаешься — о, не одну пчелу / Румяная улыбка соблазнила / И бабочку смутила не одну* («Пророчишь, горькая, и руки уронила...»). Следует помнить и о развитии связанных с *козлоногой* мотивов соблазна и покидаемого для *белой* смерти плена в «Поэме», а также о «Маках» Анненского, где цветы сравниваются с губами, «полными соблазна и отрав», и крыльями *алых бабочек*. В работе [Судник, Цивьян 1981: 311, 316] те же «Маки» рассматриваются в связи с мифологемой о младшем сыне громовержца, он же «сын неизвестного отца». Безымянный, растерзанный, он воскресает в образе Диониса (можно напомнить, что еврипидовский Пенфей выступает как ипостась Фамиры).

петание, напоминающее о *страшном* лице ослепившего себя раскаленным углем кифарэда. Теме сгорания в огне, ассоциирующегося, однако, не с исканием красоты, а с губительной Скукой-пошлостью, соответствует сжигание покрывших бумагу липких «мух-мыслей» в посвященном памяти Апухтина стихотворении А. «Мухи как мысли»⁸⁷ [Bazzarelli 1965: 60—61]. Еще более явно мухи сопряжены с Тоской-скукой в «Тоске», где в «зашифрованной» форме описываются рассматриваемые большим поэтом шаблонные цветы на обоях, с чем связан мотив ромбов, соединяющих *этапы Тоски*. В «Тоске вокзала» строфа

*Полумертвые мухи
На забитом киоске,
На пролитой известке,⁸⁸
Слепы, жадны и глухи*

вводит мифологический подтекст, раскрываемый в цитированном отрывке статьи «Что такое поэзия?» с упоминанием Полифема, «вкусы» которого не изменились, хотя он «уже давно ослеп» (об оппозиции «слепоты и зрячести» у А. в связи с «Трилистником вагонным» см. [Петрова 2002: 95; ср. Гинзбург 1974: 337—338]).

Еще одна возможность толкования имени *Никто* следующая: имя, как это нередко бывает в разных традициях, использовано, чтобы обмануть болезнь и смерть (такое объяснение, во всяком случае, допустимо на уровне типологии). Анненский страдал серьезным заболеванием сердца, и это обстоятельство стало важным фактором его поэтики [Кривулин 1996].

В заключение стоит отметить, что, отказавшись (в 1906 г.) от псевдонима *Никто*, А. вольно или невольно довел до логического завершения использование этого имени. Одиссеей, расставаясь с Полифемом, перестал называть себя Οὐτις (о других мотивах отказа от имени *Никто* см. [Петрова 2009: 19]).

Если имя А. *Никто* отсылает по преимуществу к трагедии античного и мифа и драмы (ужасу как категории трагического), а также к трагедии современного поэту мятущегося, одинокого человеческого *Я*, то имя Ученицы А., *Ахматовой* —

⁸⁷ Финал «Мух» Апухтина (*Эх, кабы ночь настоящая, вечная ночь поскорее!*) перекликается с финалом «Тоски вокзала», в которой звучит мотив самоуничтожения в *одури диванов и полосатых тиков*. Еще более очевидна связь «Мух» с «Умиранием» А.: *Хоть бы ночь скорее, ночь! (...)* *И уйти бы одуренным / В одуряющую ночь!* Из откликов поэзии Апухтина у А. ср. еще: *Так тихо мне Ночь говорит* («Который?») — *Ночь вчера мне тихо говорила: / «Не дивися, друг, что я бледна / И как тень блестеть осуждена»* («Петербургская ночь»).

⁸⁸ Локализация мух на известке напоминает использовавшийся А. образ из «Преступления и наказания» («закат в стеклах и бьющаяся между ними муха»), а также определение этого произведения как «романа знойного запаха известки и олифы» [КО: 28, 182], к чему явно отсылает «Тоска вокзала»: *В пыльном зное полудней / Гул и краска вокзала*. О мотивах жары, духоты, вони, известки и т. п. у Достоевского в связи с пространственным членением Петербурга см. [Топоров 2009: 399, 438].

*Татарское, дремучее,
Пришло из никуда,
К любой беде лпучее,
Само оно — беда —*

к р е а л ь н ы м кровавым трагедиям русской истории, в особенности первой половины XX в., зрителем и участником которых она сама была.

Кажется вполне органичным, что поэт, выбравший себе псевдоним *Никто*, представлял себя в виде «печальной ели северного бора» среди «свежего поруба», роняющей свои мысли — иглы, с которыми уходит «последняя кровь» сердца;⁸⁹ они уходят в «перегной», из которого «... когда-нибудь здесь же вырастет другое дерево, высокое и гордое. Это будет поэт (<...>» [СТ: 213]. «Что за дело будет тебе до мертвых игол в создавшем тебя перегное!» [Там же; ср. АмМо 2001: 186]. Из «перегной» произошла целая плеяда поэтов, превзошедших *Никто* славой. Вместе с тем *Никто*, принесший себя в жертву будущему, стал своеобразным предвосхищением главного героя русской исторической сцены первой половины XX в. — Неизвестного солдата, трагедия которого нашла выражение в знаменитых стихах Мандельштама; ему самому было суждено уйти вместе с легионом других мучеников в земляное *месиво, крошево*, в лагерную пыль (ср. у Ахматовой: «Родная земля»). А в героинях Анненского, в том числе «анненского» Еврипида — Ифигении, Алькесте, Меланиппе, Лаодамии, жертвующих собой ради семьи, детей, Родины (Эллады⁹⁰), можно видеть прообразы наших соотечественниц — героинь войн XX в.

После смерти Анненского-*Никто* прошли десятилетия, и снившийся «печальной ели северного бора» Поэт будущего, для ели «Неизвестный» [СТ: 213], отдаст дань *безымянной* могиле⁹¹ того, кто отдал свою жизнь за других:⁹²

*И в день Победы, нежный и туманный,
Когда заря, как зарево красна,*

⁸⁹ Тот же «последний приток крови», что отделяет голову Гейне и его умирающее тело [КО: 155] от небытия. Этот «приток», символ уходящей из тела жизни, сродни «струе крови, которая греет и розовит (<...> руку» — символу живительного творчества [КО: 93].

⁹⁰ Эллада стала в веках и мерилом геройства. Ср., например, о защитниках Севастополя у Толстого: «Дух в войсках выше всякого описания. Во времена древней Греции не было столько геройства».

⁹¹ Этот мотив повторяется в «попытке стихотворения» 1959 года о Пушкине (*Безымянн(ая) здесь могила*), будучи в данном случае реминисценцией бодлеровской «Жалобы Икара» [Тименчик 2005: 109—110]. Такой реминисценции теоретически нельзя исключить и для цитируемой ниже «Памяти друга».

⁹² «Жизнь свою за други своя» [СП: 214]. С. Б. Рудаков, памяти которого посвящены цитируемые ниже строки, находился одновременно с Мандельштамом в воронежской ссылке, а в 1944 г. погиб в штрафном батальоне (данные Н. Харджиева, см. подробнее [Мейлах 1975: 40]).

*Вдовою у могилы б е з ы м я н н о й
Хлопочет запоздалая весна.
Она с колен подняться не спешит,
Дохнет на почку и траву погладит,
И бабочку с плеча на землю ссадит,
И первый одуванчик распушит.*

1945 год [СП: 216]

III. 2. ФИЛОСОФИЯ АНАКСАГОРА В ЗЕРКАЛЕ ТВОРЧЕСТВА АННЕНСКОГО*

Значительную часть вклада, внесенного Анненским в русскую культуру, составляет осуществленный им перевод трагедий Еврипида. Работа над этим переводом, глубокое знание античности во многом подготовили собственное творчество А., в том числе его трагедии, три из которых («Меланиппа-философ», «Царь Иксион», «Лаодамия») содержат момент «реконструкции» не сохранившихся произведений Еврипида. В древнем трагике его царкосельский «собеседник»⁹³ видел некий идеал поэта «как зеркала, собирающего и отражающего чужие, ничьи лучи» (цит. по [Тименчик 1981б: 72—73]) — «лучи» мысли античных поэтов и философов. Подобные представления о поэте в полной мере могут быть отнесены и к самому А. Развивавшаяся им в критической прозе концепция «ничьей», «анонимной» поэтической речи нашла последовательное воплощение в его собственных стихах (псевдоним Анненского *Ник. Т-о* или *Никто* вполне соответствует самому принципу создания «ничьего» поэтического текста).

Далее затрагивается один из «скрытых» аспектов темы «Анненский и Еврипид», а именно связанный с Анаксагором. Еврипид считался в древности одним из его великих учеников и, хотя «ученичества в прямом смысле здесь, по видимому, не было»,⁹⁴ анаксагоровский подтекст отчетливо обнаруживается в «Алькесте», «Оресте», «Троянках», а также в отрывках несохранившихся трагедий Еврипида. Русский поэт, конечно, был знаком с относившимися к Анаксагору доксографическими и биографическими источниками и не раз писал о нем, ср., например, утверждение о том, что «тесная связь Еврипида с отцом рационализма (...) проходит довольно яркой полосой даже в остатках его поэзии» ([А. 1902: 39]; см. комментарии А. И. Червякова в [УКР I: 45—46; II: 132]).

К системе Анаксагора, выделявшегося среди всех мыслителей досократовского периода «посторонностью, уютностью, человечностью своего мироощущения» [Рожанский 1972: 125], восходил целый ряд важных для русского поэта взаимосвязанных принципов, нашедших свое выражение в его поэзии и его восприятии русской и мировой литературы. Это, прежде всего, рационализм, затруднявший Анненскому, по оценке С. К. Маковского, погружение в стихию «жуткого», «страшную символику древних» [Топоров 1979: 259]. С «отцом рационализма» у А. так или иначе соотносилось стремление «за вещами познать их

* Первая публикация: [Аникин 1992].

⁹³ Анненскому «мнилось», что «он (...) умел беседовать с первым трагиком личности через века» [Иванов 1910: 19—20].

⁹⁴ См. [РА: 218], где наряду с переводами соответствующих текстов дается подробный анализ системы древнего мыслителя, сведений о его личности и т. п.

сущность» [А. 1894: XXI], увидеть в поэзии «искусство мысли», угадать за царящей в природе красотой «иную вечную красоту» [КО: 187, 216—217]. Сюда при-мыкают признание вечности материи, представление о душе человека как «об атоме мирового духа», «созвучно трепещущем» при веянии «мира идей» [КО: 216—217], который пробуждает в «атоме» силу и величие, совесть и сострадание. Аналоги этих и других положений суммированы в одном из монологов Меланиппы в трагедии «Меланиппа-философ» — несомненно, под влиянием сведений о не дошедшем еврипидовском прототипе этой трагедии.

Уступив «желаниям и ласкам» Посейдона, дочь царя Эола Меланиппа родила двух близнецов и была вынуждена скрывать свое материнство. Приняв детей за демонов или за дурное предзнаменование, царь обрек их на смерть. Движимая, подобно еврипидовским Меланиппе или Креусе (в трагедии «Ион»), скрытым «пафосом материнства» [ТЕ: 541], героиня Анненского произносит в защиту своих детей пространную речь, пытаясь с помощью космогонии Анаксагора доказать бессмысленность решения Эола. Напомним суждение А. о Еврипиде: «Поэт заставил не одну Гекубу проповедовать учение Анаксагора, он вывел на сцену настоящего философа в пеплосе, и его Меланиппа (...) прочитала с подмостков целую лекцию по физике» [А. 1894: LXII]. Не касаясь пока Гекубы (в «Троянках»), подчеркнем, что бесспорным источником упомянутого монолога «анненской» Меланиппы послужило сочинение Анаксагора «О природе» и некоторые фрагменты трагедий Еврипида. Характер соответствий между текстом А. и его источниками может быть проиллюстрирован следующими сопоставлениями:

Анненский

*...Только вещи были / Вначале стран-
но смешаны. / И Хаос, наш первый
мир, исполнен был семян, / Мироначал
неразвитых... А семя / Там каждое
начатки всех вещей / Незримые таи-
ло: и железа / В нем нем был закал, и
розы аромат, / И радуги цвета. Из
этих зерен / Составились и небо, и
земля (...) А смерть?... О, смерть —
разлука, но и только. / Коль на гробах
мы видим огоньки, / Когда темно, а на
могилах пышно / Трава растет; и если
только пыль / В могилах от скелетов
остается, / Так потому, что к расце-
пленью нет / Уж более преграды, /
Чтобы пламя / Ушло в эфир и чтоб
землей земля / И влажною травую со*

Анаксагор

«Вместе все вещи были, бес-
предельные по множеству и по мало-
сти (...) ничто не было различимо из-
за малости (...) ни один цвет не был
различим (...) семена всех вещей, об-
ладающие всевозможными формами,
цветами, вкусами и запахами (...) ни-
какая вещь не возникает и не уничто-
жается, но соединяется из существу-
ющих вещей и разделяется (...) нус же
прост и самодержавен (...) он — лег-
чайшая из всех вещей и чистейшая (...)
И над всем, что только имеет душу
(...) властвует нус. И над всеобщим
вращением стал властвовать нус, так
как он дал начало этому вращению...»

[РА: 141, 291—298]

ки стали⁹⁵ <...> *Весь этот мир так строен, так прекрасен <...> Но он бы трупом был, / когда бы Дух, Иль вышний бог когда-то вихрем зерна / Из Хаоса подъяв, не закружил <...> Этот дух, / Он все живет и нет создання в мире, / Где б чистый он и вечный не дышал...*

[СТ: 324—325]

Нус (греч. νοῦς, собственно, 'разум, мысль'), т. е. некий космический агент, преобразующий первозданный Хаос, появляется в сочинении Анаксагора не сразу, но после изложения основных положений его теории материи. Сходным образом Дух, эквивалент нуса, вводится у Анненского после рассказа о Хаосе и семенах. Отождествление Духа и вышнего бога, безусловно, напоминает мысль Анненского о том, что Анаксагор дал Еврипиду «свободное отношение к Олимпийской легенде» [А. 1894: XXI]. Подобное отношение прослеживается и в обращенной к Зевсу молитве Меланиппы в «Прологе» трагедии Анненского, перекликающейся с молитвой Гекубы в «Троянках» Еврипида (ст. 884—888):

Меланиппа

*Кто б ни был ты, о Зевс,⁹⁶ на небесах
Эфирных — бог иль разум, сновиденье
Ожившее иль гордая мечта...
Но я тебя зову, великий пращур...*

Гекуба

*О ты, земле движенье и престол
Избравший на земле, кто б ни был ты,
Непостижимый Зевс, природы ль сила
Иль разум наш, но я тебя молю:
Пути твои сокрыты, но ведешь ты
Все смертное, о боже, справедливо⁹⁷*

(ср. восклицание Меланиппы в «Исходе» трагедии: *О бог, о чистый разум!* — явно близкое к тексту одного из фрагментов Еврипида: «Ибо наш бог есть разум в каждом из нас» [РА 1972: 267])⁹⁸.

⁹⁵ По Анненскому, Еврипид «признавал два начала в мире — бога и материю, землю и эфир, дух и тело <...> для него душа человека после смерти возвращается в эфир, как тело идет в землю» [А. 1894: XXV]. Эти слова очень близки по содержанию фрагменту Еврипида «Хрисипп» [РА 1972: 292]. В финале своего монолога Меланиппа призывает отца *не гасить* в своей душе *дивного эфира*.

⁹⁶ Ср. другую молитву Меланиппы: *Ты, Посейдон! <...> Кто б ни был ты...* [СТ: 331].

⁹⁷ Ср. перевод в [Еврипид 1969]: *О ты, всего основа, царь земли, / Кто б ни был ты, непостижимый, — Зевс, / Необходимость или смертных ум, / Тебя молю...* Мольба троянки отражает не только взгляды Анаксагора, но и Гераклита, «согласно учению которого миром правит закон необходимости» [Ярхо 1969, II: 718]. Цитированные стихи «Троянок», по всей вероятности, отразились у Мандельштама: *Необходимость или разум / Повелевает на земле / Но человек чертит алмазом / Как на податливом стекле...* О гераклитовских (отчасти и анаксагорских) мотивах у Мандельштама см. [Добрицын 1994].

Для Гекубы Зевс — некто не поддающийся познанию, неведомый (δυστόλαστος εἰδέναι), возможно, νοῦς βροτῶν ‘ум смертных’ (ср. анаксагоровский νοῦς). *Кто б ни был ты* Меланиппы, как и в случае с Гекубой, передает еврипидовское ὅστις ποτ’ εἶ σὺ. Ср. в переводе «Троянок» Леконта де Лиль: «O toi qui fais se mouvoir la terre, et qui habite en elle, qui que tu sois enfin, impénétrable à la pensée, Zeus! Nécessité de la Nature ou Esprit des mortels, je t’implore! Car, par des voies cachées, tu mènes avec équité toutes les choses mortelles!» [ELL 2: 171].

Дух в трагедии А. отсылает не только к анаксагоровскому «нусу», но и к евангельскому «духу», как о нем говорится у Иоанна (3.8) в знаменитом речении: «Дух дышит, где хочет,⁹⁹ и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким рожденным от духа». Такого рода двойная отсылка соединяла духовные начала античного и христианского миров,¹⁰⁰ имплицитно признавая «анонимности» самой идеи нуса-Духа¹⁰¹ — в соответствии с представлением Анненского о «ничьей» поэтической речи как «искусстве мысли». ¹⁰² Соединение античного с христианским у А. обычно. Его можно усмотреть, между прочим, в суждении А. о том, что Еврипид был трагиком «цепкого, жгучего пафоса» и умел вызвать у зрителя сострадание к своим героям — в отличие от Эсхила, возбуждавшего в «сердце зрителя негодование и ужас, без жгучего зуда слез» [А. 1902: 32—33]: представляется, что сравнение трагиков здесь задается отношением между Новым и Ветхим заветами.

Шуточное преломление представлений о мировом духе можно усмотреть в сонете «Человек» («своеобразная пародия на идеал творца — теурга и сверхчеловека» [Петрова 2009: 23]¹⁰³), в связи с чем уместно привести представляющуюся значимым сходство между этим сонетом и не раз цитировавшимся выше монологом Меланиппы:

⁹⁸ Меланиппа — философ, и *чистый разум* в ее устах напоминает также о Канте («Kritik der reinen Vernunft»). Меланиппа имеет в виду, возможно, и моральную чистоту *разума* (помыслов).

⁹⁹ Это евангельское речение было «среди того звукового гула», который, согласно Р. Д. Тименчику, возвал к жизни «Поэму без героя»: оно было одним из вариантов эпиграфа к «Поэме» [Кац, Тименчик 1989: 60].

¹⁰⁰ Ср. у А. осмысление ужаса и сострадания (двух главных трагических элементов в аристотелевской концепции драмы) как полюсов «нравственного бытия» человечества, прошедшего между «ужасом» ветхозаветных молний над Синаем и «эфиром» христианского сострадания над Генисаретским озером [КО: 58].

¹⁰¹ При оценке той или иной идеи для Анненского был важен прежде всего сам факт ее существования, ср. его высказывание: «...не имеет никакого значения, кем рождена идея» (в передаче Т. А. Богданович [ЛТ: 60]).

¹⁰² Использование евангельского «Дух дышит, где хочет...» для осмысления литературных феноменов могло быть стимулировано у А. и критической прозой Леконта де Лиль: «... l’Esprit souffle où il veut, et les mystérieux trésors de la Poésie ne sont pas le salaire obligé des vertus morales» ([DP: 243] — в статье о Беранже).

¹⁰³ Своего рода полемика с русским нищезанятием [Петрова: там же].

Весь этот мир так строен, так прекрасен *В работе ль там не без прорух,*
Но он бы трупом был, когда бы Дух, *Иль в механизме есть подвох,*
Иль вышний бог, когда-то вихрем зерна, *Но был бы мой свободный дух —*
Из Хаоса подъяв, не закружил <...> *Теперь не дух, я был бы бог...*

В стихах *Но был бы мой свободный дух — / Теперь не дух, я был бы бог*, по-видимому, обыгрывается различие между духом — «атомом бессмертного духа» [КО: 146] и духом — способностью дышать, проявлением жизни в теле (*вышибло дух из старика* и под.).¹⁰⁴

При большом сходстве обрисованной в трагедии Анненского картины инициированного Духом космического вихря с ее анаксагоровским прототипом она содержит некоторые существенные моменты, отсутствующие у Анаксагора, в частности «подъятие» из Хаоса смешанных зерен (= семян, мироначал), предшествующее *вихрю* или вращению как таковому. «Пафос» побеждающего Хаос нуса-Духа (ср. греч. πᾶθος) как бы оказывался в основе мироздания, создавая прецедент того, что Анненский называл в одном из писем [КО: 477] оправдывающим жизнь «мыслестраданием» [Хрусталева 1987: 60].¹⁰⁵ Глагол *подъять* соотносит космический первотолчок Духа со сквозной формулой творчества Анненского, обозначающей один из основных предикатов трагического героя или поэта,¹⁰⁶ ср. высказывание о «борьбе и муках, подъятых титаном» (об эхилловском Прометее) [А. 1902: 4]. В стихотворении «Дочь Иаира» о Сыне человеческого говорится:

Тот, грехи подъявший мира,
Осушавший реки слез,
Так ли дочь Иаира
Поднял некогда Христос?

¹⁰⁴ Тема «человек» — «бог» («божественное в человеке») — одна из важных в творчестве Анненского (см., прежде всего [Иванов 1910: 20—22]). В связи с сонетом «Человек» заслуживает внимания следующий пассаж из «Царя Иксиона»: *Ты с божества, но неудачный слепок* (обращение к Иксиону Гермеса — согласно В. Сечкареву, «достоевская» проблема, которую А. облачает в классические формы [Setchkarev 1963: 176]). Иксион пытается ощутить себя богом (*Иль точно бог, / Амвросии вкусивший, я?*), но чувствует, что ему это не удастся: *Или тот бог крылатый угадал, / И с божества я точно слепок бледный?* [СТ: 376—377]. Диалог Иксиона и Гермеса в трагедии А. во многом идет от диалога эхилловских Прометея и Гермеса, который был переведен и прокомментирован в [А. 1902].

¹⁰⁵ Представление о торжествующем Духе неоднократно используется Анненском в его критических статьях. Помимо приводимых ниже примеров можно указать еще: «Просветленность — это как бы символ победы духа над миром и я над не-я...»; «... торжество творческого духа над хаосом впечатлений...» [КО: 14—15].

¹⁰⁶ В принадлежащих А. переводах Еврипида «подъять» может выступать как эквивалент греч. πᾶσχω 'претерпеваю, страдаю'.

Ослепивший себя герой трагедии «Фамира-кифарэд» (воплощение размышлений Анненского об «идеальном поэте» — «пасынке человечества» [КО: 201]) молит богов не оставить его одного

*...ради муки,
Подъятой им свободно...*

Роль Гоголя в развитии русской литературы оценивается словами «Что было бы с нашей литературой, если бы он *один за всех* нас не подъял когда-то этого бремени и этой муки и не окунул в *бездонную телесность* нашего столь еще робкого, то рассудительного, то жеманного, пусть даже осиянно-воздушного пушкинского слова» ([КО: 228]; выделено Анненским). Ср. о Достоевском: «Если он берет на себя грехи мира, то (...) лишь потому, что не может не бремениться муками...» [КО: 238].

Способность к героическому по своей природе акту «подъятия», свойства героя или гения приходят к человеку случайно: «Тем-то (...) и велик художник, что, творя, он (...) сознает лишь свою космическую духовность, гордясь и смущаясь перед ответственностью за *случайно* вспыхнувший в нем гений» [КО: 178]; «... какой-нибудь Хлестаков мог возникнуть из мучительных личных переживаний Гоголя, из его воспоминаний, даже упреков совести, — и лишь силы художественного юмора, т. е. *случайный дар природы*, придали этому символу (...) просветленность...» [КО: 18]. Суждение Анненского о том, что «один из бессмертных атомов» Духа, веющего где он хочет, «некогда стал душой Гоголя» [КО: 216], по-видимому, также подразумевает момент случайности:

*Творящий дух и жизни случай
В тебе мучительно слиты* («Поэзия»).

На воззрениях А. здесь, несомненно, сказалось пушкинское *Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана...*?¹⁰⁷ а также: *И случай, бог-изобретатель* («О сколько нам открытий чудных...»).¹⁰⁸ Кажется, А. процитировал Пушкина в «Ионе», когда герой подводит счастливый итог своих и матери злключениям и взаимного узнавания среди бесчисленного множества других людей (ст. 1512—1519):

*Ты, случай — бог; нас мириады здесь,
И каждого, и каждый миг ты можешь*

¹⁰⁷ В. Гитин [1996: 15] цитирует определение Державина: «Вдохновение рождается прикосновением случая к страсти поэта».

¹⁰⁸ «Размышляя над путями человеческой мысли, Пушкин отвел случаю место в ряду трех важнейших факторов ее прогресса» [Лотман 1995]. Тема роли случая в истории нашла отражение в творчестве Мандельштама, причем в связи с Гераклитом (фрагмент В 52) — образ играющего в кости или шашки ребенка ([Добрицын 1994]; ср. известный афоризм Эйнштейна о Боге, не играющем в кости со Вселенной, и относящуюся к этому афоризму физическо-философскую проблематику).

*И мукою донять, и наградить
За прошлое. Сказать, что мне грозила
Сегодня смерть от матери и мог
Я стать ее убийцей... А за что?..
За складками ль эфира те таятся
Превратности, что можно испытать
Все за день нам? Мне случай приберег
Завидный дар — и мать, и род завидный...*

На этих строчках могло сказаться и: *Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь* («Моцарт и Сальери»); *День каждый, каждую годину...* («Брожу ли я вдоль улиц шумных...»). В «Лаодамии» Анненского заложена мысль: «Счастье — слепая случайность судьбы» [Дукор 1937: 126].

Узнавая сына, Нимфа в «вакхической драме» (проекция Креусы в «Ионе») восклицает:

*Его
Из мириады отличу*
[СТ: 486].

Фактор случайности имплицитно присутствует в размышлениях А. о «проблеме Гамлета»: «Для меня Гамлет и Шекспир близки друг другу, как *μυρίοοοι* — обладатели *мириады* душ, среди которых теряется их собственная» [КО: 163]. О Гоголе им сказано: «Пусть вместо России он изобразил нам Атлантиду, но от этого стали еще ярче и еще великолепно те дышащие жизнью символы, в которых светятся *мириады* наблюдений и *умов*, отразившиеся, как в зеркале, в чуткой творческой душе Гоголя» ([КО: 224] — выделено Анненским).¹⁰⁹

Характерное для Анненского представление о «красоте в природе» [КО: 466], слагающейся из запаха, аромата, разнообразия цвета (лучей) и некоторых очертаний, форм, возвращает к выделяемым у Анаксагора трем видам свойств неуничтожимых *семян всех вещей* (вкусы и запахи, цвет и формы). Соответствующий анаксагоровский подтекст, соотнесенный с идеей бесконечной цепи «расцеплений» и «сцеплений» «атомов», приводимых в движение нусом-Духом, присутствует, например, в «Прологе» «Меланиппы», где звучит мотив перенесения из земной жизни для *новых небес* образа Родины:

*О Пелий!
Зеленый и с белой короной!
И ели,
И токи смолы благовонной,*

¹⁰⁹ Одним из стимулов к использованию слова «мириады» (в конечном счете из греческого) у А. могло быть «мириады» у Гоголя («мириады карет» в «Невском проспекте») — в одном ряду с «миллионом казацких шапок» в «Тарасе Бульбе» и под. (относительно отзвука «мириадов карет» у Ахматовой в «Поэме» см. [Лихачев 1978]).

О Пелий!
 Для новых
 Небес не забудем тебя мы...
 Еловых
 Храним мы ветвей фимиамы,
 О Пелий!

С привязкой к царскосельской среде Анненского: *Все глазами взять хочу я / Из темнеющего сада (...) Чтобы сердце, сны былые / Узнавая, трепетало...* («Перед закатом»).

В стихотворении «Еще лилии» (см. также [Лотман 1972: 111—113]) идет речь о том, что

...улыбаясь жизни новой,
 И из земного жития
 Душа, порвавшая оковы,
 Уносит атом бытия.

Готовясь расстаться с телом, Я поэта, «атом духа», хочет взять с собой из земного существования памятный знак — образчик земной, но вечной красоты:

Одной лилеи белоснежной
 Я в новый мир перенесу
 И аромат и абрис нежный, —

абстрактный образ лилии, складывающийся из цвета, аромата и «абриса». В «Негибнувшем аромате» А. (перевод из ЛдЛ: «Le parfum impérissable», см. подробно [Островская 2005]) говорится о запахе розы, но не о ее цвете и «абрисе», что, однако, соответствует оригиналу. В финальной строфе переводчик неожиданно вводит мотив *атома из атомов*, отсутствующий в оригинале, но, несомненно, обнаруживающий общие семы с «бесконечным временем» у французского поэта. Подобно тому как в стихотворении «Еще лилии» *атом* оказывается ипостасью души, в «Негибнувшем аромате» он отождествляется с разбитым сердцем — *фиалом*, навеки погруженным в благоухание розы и обретающим в нем бессмертие:

Сердцу любви не дано, — Par delà l'heure humaine et le temps infini
Но, и меж атомов атом, Mon cœur est embaumé d'une odeur immortelle!
Будет бессмертно оно
Нежным твоим ароматом.

Аромат розы понимается обоими поэтами как «душа» розы, «негибнущая» эссенция (аналог амброзии — пищи и благовонного притирания богов).¹¹⁰ Сущест-

¹¹⁰ *Новый мир* может быть понят не только «по-делилевски», но и «по-бодлеровски» (что не противоречит ориентации на Анаксагора). Ср. «Une charogne»: *Alors, ô ma beauté! Dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers, / Que j'ai gardé la forme et l'essence divine / De mes amours décomposés!*

венно, что в монологе Меланиппы «розы аромат» фигурирует в перечне «начатков всех вещей», выступая как нечто изначально и вечно присутствующее в мире. Финал «Негибнущего аромата» откликнулся в «Царе Иксионе», где герой говорит о любви к Гере: *Сна мне не надо, нимфы, / Нимфы, она меня любит, / Сердце мое полно / Жарким ее ароматом.*

Страсть к бессмертной вспыхивает в Иксионе именно под воздействием роз, сорванных в саду Геры и сплетенных Эротом в венок, украсивший голову преступного царя [КО: 201]. Аромат волшебных цветов становится как бы проводником «дыхания» вечного Духа, возбуждающего в душе Иксиона «дерзновенную» страсть, но и превращающего царя в поэта, способного тревожить сердце богини *сладким ядом слов*.¹¹¹ Признание Геры

*Ты сердце мне тревожишь... Мы не слышим
Таких речей на высях золотых.
Их сладкий яд опасен и богиням [СТ: 383]*

возвращает к представлениям А. о слове как символе божественности человека [КО: 481] и его причастности к вечности. Стоит заметить, что непонятный Иксиону *розовый язык* — *невнятные слова*, которые ему на ухо *точно шепчут* лепестки, возможно, есть и бодлеровский *le langage des fleurs* из стихотворения «Élevation».

Глубинную соотнесенность аромата с одухотворяющим, возвышающим воздействием на душу человека А. усматривал в эксоде еврипидовского «Ипполита», где гибнущий герой ощущает целительное благоухание божества — «бессмертных одежд» Артемиды.¹¹² В «Исходе» «Меланиппы» Анненского ослепленной героине является ее мать, превращенная в звезду Гиппа, «унесшая» в небо запах своих волос и *сирийских смол*,¹¹³ в котором Меланиппа слышит напоминание о своем детстве и собственных детях. В системе ценностей А. «пафос

¹¹¹ Эффекту веяния Духа, «мира идей» (дающего о себе знать через любовь, поэзию, сострадание и т. п.) в текстах А. нередко соответствуют, по крайней мере в отдаленной перспективе, конструкции типа «не полюбить (уже) не можешь» (в «Царе Иксионе», «Весеннем романсе» и пр.). Ср. в написанном «на мотив Поля Верлена» стихотворении «Каприз»: *Загадкою ты сердце мне тревожишь <...> Но если вещей бред поэтов только ложь, / Ты, не умея лгать, не лгать не можешь.* Слово сочетание *сладкий яд* напоминает ἰός μελισσῶν ‘мед’, букв. ‘сок пчел’ (Пиндар), при том что ἰός обозначает и сок и яд (см. также [наст. изд.: 191, 262, 407]).

¹¹² В «Явлении божества» А. (перевод из ЛдЛ) фигурирует мотив *бессмертно-белых волн* одежды *полярной* Артемиды (см. еще [КО: 408]). Снисхождение Артемиды к умирающему Ипполиту сравнивается с явлением Океанид Прометею Прикованному у Эсхила; эта черта заимствована римскими поэтами [Зелинский 1917: 515]. В финале «Аполлонида» появление Муз предваряется вопросом героя: *D’où vient cet air subtil et frais que je respire? / Va-t-il nous apparaître un Dieu?* [DP: 155].

¹¹³ Из параллелей в лирике А. отметим *Лучшие смол дыханье, синих смол, / Только пить его без разделенья...* («Аромат лилеи мне тяжел...»).

материнства» Гиппы и самой Меланиппы сравним с божественным снисхождением Артемиды к Ипполиту:

Меланиппа	Ипполит
<i>О, дивное благоухание... Где?</i>	<i>Волишебное благоуханье!¹¹⁴ В муках</i>
<i>Где я, отец? Со мною дети?... Нет!</i>	<i>Ты льешься в грудь... и будто легче мне...</i>
<i>Иль я сама — дитя?... О, что со мною?</i>	<i>Ты здесь со мной, со мною, Артемида?¹¹⁵</i>
<i>Сирийских смол я слышу аромат:</i>	(«Ипп.», ст. 1391—1393)
<i>Мать, это ты!.. Твоих волос, родная,</i>	
<i>Я запах узнаю!.. Там солнце... горы...</i>	

«Небесный аромат» Гиппы и ее рассказ наполняют Меланиппу «чувством, поразительно напоминающим экстаз христианина, принявшего страдание, — чувством всепрощения и понимания» [Хрусталева 1987: 62]. Униженная несчастьем и слепотой царевна приемлет свой удел узницы, отвергая «счастье темных душ» (*Не угасай во мне, эфир...*) и находя спасение в «мыслестрадании» ради будущей славы своих детей, *эолидов*. Согласно А., Еврипиду в финале Ипполита являлось предвидение «мечты и философского идеализма Евангелия»; отсылая к Евангелию от Матфея (23: 30 — «Ибо в воскресении не женятся, не выходят замуж, но пребывают, как ангелы Божии, на небесах»), А. заключает статью о трагедии Ипполита и Федры словами «Уж не это ли высокое представление о небесной жизни, как некое предчувствие, в тумане встает перед нами из трагической гекатомбы Ипполита?» [КО: 396—397].

В заключение уместно обратить внимание на то, что относящиеся к Достоевскому стихи Ахматовой в первой из «Северных элегий»:

*Вот он сейчас перемешает всё
И сам над первозданным беспорядком,
Как некий дух, взнесется, —*

которые являются и косвенной автохарактеристикой (ср. «первозданность» у Пастернака для обозначения своеобразия ахматовской поэзии [Тименчик 1973: 438]), как будто не исключают понимания их как отзвука мыслей А. о космическом Духе, притом не только в его евангельской, но и в анаксагоровской ипостаси. Правда, встает вопрос о конкретном источнике «отзвука». Ср. еще одно соображение по поводу цитированных стихов — они «обнажают сущность творческого процесса: акт самопознания совершается в результате отторжения от реальных жизненных коллизий, от плоти мира» [Кравцова 1991].

¹¹⁴ Букв. 'благоуханное божественное дыхание' (θεῖον ὀσμῆς πνεύμα), у ЛдЛ «divine haleine parfumée» [ELL: 353]. Ср. «divine» и *дивное* в «Меланиппе».

¹¹⁵ «Герой узнает свою подругу по нежному дуновению ее бессмертных одежд...» [А. 1902: 27].

III. 3. К АНАЛИЗУ ДРАМЫ АННЕНСКОГО «ФАМИРА-КИФАРЭД» *

Первые проблески основополагающего творческого принципа Достоевского — «поэзии совести» — А. усматривал в пушкинском «Воспоминании». По его словам, «художественное бесстрашие Достоевского в неведомой до него *поэзии совести* развернуло перед нами тот свиток, который когда-то только мерещился Пушкину в бессонные ночи» ([КО: 101] — выделено Анненским):

*Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток.*

Пушкинский текст предвосхитил некоторые из описанных А. принципов поэзии города как «отца символов» (КО: 358). Эти принципы были актуальны и для его собственного творчества. Сюда относится, в частности, «сцепление» психологического состояния человеческого *Я* (*Я* поэта) с природой, с «извечным чередованием дня и ночи», увиденным в пределах городского пространства, «среди прямых каменных линий, в шуме улиц» [Там же]. В начальных строках стихотворения Пушкина содержится нечто вроде наброска к той картине Петербурга, которая была дана в блоковском «Петре» и которая во многом была построена на подмеченных Анненским у Блока «сменах (...) петербургских освещений и шумов» [КО: 340]:

*Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града¹¹⁶
Полупрозрачная наляжет ночи тень*

(*шумный день*, конечно, напоминает и о пушкинском мотиве *улиц шумных*, ср. у А. «шум улиц» как locus «игры» поэтических символов [КО: 358]).¹¹⁷

* Первая публикация под другим названием: [Аникин 1993б].

¹¹⁶ Ср. в «Петербурге» А.: *Да пустыни немых площадей, / Где казнили людей до рассвета*. Эти стихи вынесены в эпиграф к «Эпилогу» «Поэмы без героя» Ахматовой. Ср. *передраассветные площади* у Пастернака («Встав из грохочущего ромба...»).

¹¹⁷ У А. можно найти своего рода акустические зарисовки города (фрагмент полифонии мироздания), например: *Гул и краска вокзала* («Тоска вокзала»); *Цвести среди немолчного ада / То грузных, то гулких шагов, / И стонущих блоков, и чада / И стука бильярдных шаров* («Кулачишка»), *блок пивной осатанелый* («Пэон второй — пэон четвертый»), *Камень бел и гулок* («Старая шарманка») и др. (также в переводах), сюда же звуки музыки — шарманки, похоронного оркестра и т. п. *Гулкие шаги* в «Кулачишке» напоминают о мечтателе Достоевского, пробирающемся, по словам А., «по улицам опустевшего Петербурга» и любящем «чьи-то поспешные шаги по рыхлому берегу реки Ждановки» [КО: 124]. *Стук бильярдных шаров* может быть связан с темой бильярда в «Подростке»

Выписанное трехстишие «Воспоминания» могло отразиться в «Слепых» Анненского — его переводе «Les aveugles» Бодлера, «первого поэта *современного города*» ([КО: 358] — выделено Анненским). Последняя формулировка напоминает, кстати, ахматовское отношение к Пушкину как к воспевшему Петербург *первому поэту* («Немного географии»). Тот стих перевода, где можно предположить отзвук «Воспоминания», отличается от пушкинского текста иным распределением семантем шума/немоты и света/тени, но сами эти семантемы инвариантны:

*А мне, когда их та ж сегодня, что вчера,
Молчанья вечно печальная сестра,
Немая ночь ведет по нашим стогам шумным
С их похотливою и наглою суетой,
Мне крикнуть хочется — безумному безумным:
«Что может дать, слепцы, вам этот свод пустой?»*

(Ср. *cité* в «Les aveugles» и *град* в «Воспоминании»).

Тревожащая сердце загадка, Сомнение,¹¹⁸ «le grand Peut Être» [КО: 481], «проблема» и т. п. составляли тот синонимический ряд, в котором, по Анненскому, следовало искать ответа на вопрос, ставший заглавием одной из его статей: «Что такое поэзия?» Сама жизнь великого поэта есть загадка: Эсхил, согласно А., был «одною из тех редких, исключительных натур, которым суждено стоять в жизни одиноко, рождаться и умирать волнующей мир загадкой» [А. 1902: 36].¹¹⁹ Входя в самые основания поэтического мира А., сфера «вопросительного» находила разнообразное и подчас вполне эксплицитное выражение в поверхностных структурах его текстов [Подольская 1979: 539; Федоров 1979: 550]. Таково, на-

и особенно в «Преступлении и наказании»: «биллиард в одном трактире», «... при звуках отчаянного хора песенников, пили чай купцы (...) откуда-то долетал стук шаров на биллиарде»; соседи Прохарчина играют «на биксе» (об акустических образах Петербурга у Достоевского в связи с темой толпы см. [Топоров 2009: 438]).

Такие зарисовки получили развитие у Ахматовой (о теме звука, музыки в ее творчестве см. [Цивьян 1975; Кац, Тименчик 1989]). Из отдельных примет можно отметить занимавшие ее «описания ситуаций исключительно с помощью звуковых средств», например: «Звуки в петербургских дворах (...) звук бросаемых в окно подвала дров. Шарманщики (...) Гулко во дворах колодцах» (цит. по [Цивьян 1975: 180]). В стихах: *Но хриплой шарманки / Не слушаю стон* [СП: 348]; *У каменных гулких крылец* [СП: 116]; *Как гулки и круты мосты* [СП: 126]; *И на гулких дугах мостов* [СП: 442]. Сюда примыкает мотив тишины как отсутствия шагов (в более широком смысле — «тишины-смерти, оцепенения, траурного фона» [Цивьян 1975: 177]): *И замертво спят сотни тысяч шагов / Друзей и врагов, друзей и врагов* [СП: 252] и др.

¹¹⁸ Ср. «Сомнение» А. — перевод «Le doute» Сюлли Прюдома. Показателен тезис «Сомнение и есть превращение *вещи* в слово...» ([КО: 487] — выделено Анненским).

¹¹⁹ Сходная мысль завершает статью «Белый экстаз»: «И только избранные умирают молча, в одиноком изумлении» [КО: 146].

пример, стихотворение «?», где вынесенный в заглавие вопросительный знак, эквивалент некоего мирового Вопроса, олицетворяется *старым мудрецом с бороздой Вековой Мечты* на лице (что напоминает о *морщинах древнего лица* моря в «Солнечном сонете» А.). *Старый мудрец*, несомненно, аналог *товарищей* Фамеры в драме А. «Фамира-кифарэд» — «погруженных в абсолютную неподвижность созерцательного экстаза» [Иванов 1910: 24] белых/седых камней с *вековыми морщинами*.¹²⁰

В статье «Что такое поэзия?» Анненский писал о недосказанности всякого великого произведения поэзии и о том, что создания античности, на которые «тревожная душа человека XX столетия» смотрит не иначе «как сквозь призму Гете или Леконта де Лиля»,¹²¹ вызывают в ней «уже совсем другие эстетические эмоции» [КО: 205].

Одну из вековых «проблем» поэзии (ср.: «Поэт не создает образов, но он бросает векам *проблемы*» [Там же]¹²² — выделено Анненским) переводчик «Слепых» мог усмотреть в финальной строке этого сонета:

*Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?
Что может дать, слепцы, вам этот с в о д п у с т о й? —*

которая подготавливается стихами, передающими подмеченный «тоскующей душой» Бодлера [КО: 204] парадокс «ужаса жизни»: ¹²³

*Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,
Comme s'ils regardaient au loin, restent levés
Au ciel; on ne les voit jamais vers les pavés
Pencher rêveusement leur tête appesantie.*

*И странно: в п а д и н ы, где искры жизни нет,
Всегда гля д я т н а в е р х, и будто не проронит
Луча небесного внимательный лорнет,
Иль и раздумие слепцу чела не клонит?*

¹²⁰ «Аполлиническая» тема камней (известная также лирике Анненского) нашла отклик в стихах Ахматовой, где *белый камень* может выступать как своего рода субстрат непрерывности памяти: *Как белый камень в глубине колодца / Лежит во мне одно в о с п о м и н а н ь е* [Топоров 1981a: 66, 207].

¹²¹ Ср. собственное Ахматовой (и, в той или иной мере, всем акмеистам) «зеркальное» восприятие «мирового поэтического текста»: «Гомер через Шиллера, Вергилий через Данте, Еврипид через Расина (но и через переводы Анненского...)» [Цивьян 1989: 30].

¹²² В КО «веками». Ср. суждения Анненского о воплощенной в роденовском Бальзаке «властной загадке гения» [КО: 177—178].

¹²³ В переводе «Слепых» *ужас жизни* (ср. ... *ils sont vraiment affreux* оригинала) имплицитно целый мировоззренческий комплекс Анненского (восходящий к Аристотелю): ужас и сострадание как два главных элемента драмы/поэзии — «сгущенной действительности», «жизни по преимуществу» [КО: 58].

Перевод подчеркивает пустоту не только в глазах *слепцов*, но и в небе, что видно по соответствию *Ciel — с в о д п у с т о й* в заключительном стихе, а также по стиху

Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.

И целят в п у с т о т у померкшими ш а р а м и.

Тема пустоты, «деспиритуализации» [Черный 1973а] неба является в творчестве Анненского весьма заметной, выражаясь в его лирике, в частности, в упоминаниях *пустыни выжженного неба* («Спутнице»), небесного *мертвого простора* («Серебряный полдень»), *синей пустыни небес* («Закатный звон в поле»), *обманувшей отчизны*¹²⁴ («Зимнее небо»).

Лаодамия, пытающаяся сохранить надежду на то, что муж жив, не находит поддержки в небе: *Эфир... пустой эфир, и так тяжел...* [СТ: 440].

Тема пустоты неба была известна и стихам Ахматовой (например: *Ива на небе пустом...* [СП: 28], *Низко, низко небо пустое* [СП: 107]), где усматривается отражение нервалианского представления о пустоте неба, возврате Хаоса после падения, разрушения мира в образе башни: *Кто знает, как пусто небо / На месте упавшей башни* [СП: 195]; и более отдаленно: *И упало каменное слово...* [Топоров, Цивьян 1984: 38]. Отсылку к Нервалю допустимо предположить также для стиха из трагедии Анненского «Меланиппа-философ»: *О, туча, камнем павшая на землю!*¹²⁵ Поэзия Нерваля была весьма значимой для Анненского. В статье «Что такое поэзия?» описывается «идеальный поэт» (неким аналогом которого является Фамира-кифарэд), о нем говорится, что этот «пасынок человечества» «вместе с Жераром де Нерваль (...) находил о чем по целым часам беседовать с луною» [КО: 201—202].¹²⁶

У А. есть вместе с тем тексты, которые, возвращая прежде всего именно к переводу «Слепых», рисуют картину, где слепые/пустые глаза человека или окна

¹²⁴ Возможная реминисценция легенды об Анаксагоре, высказавшемся о небе как о своей «родине» [РА 1972: 222]. Ср. у Ахматовой *встречу в небесной отчизне* («Мы сжигаем несбыточной жизни...») и *равнодушную отчизну* у Мандельштама («Воздух пасмурный влажен и гулок...»). «Музыкальную» трактовку *обманувшей отчизны* (неслиянность «музыки» мира и «музыки» человека) см. [Червяков 1986: 106].

¹²⁵ Восклицание корифея, относящееся к признанию Меланиппы: она — мать детей, которых должны были казнить. Два цитированных «нервалианских» текста Ахматовой имеют биографическую подоплеку: арест сына.

¹²⁶ Возможная параллель в лирике: *Квадратными окошками / Беседую с луной* [СТ: 112] — при ахматовском *Я только голосом лебединым / Говорю с неправедной луной* [СП: 168]. О. Ронен видит в стихе Ахматовой *Вековой собеседник луны* из «Поэмы» указание на Анненского [Ронен 2001]. Кроме того, Ронен [Там же] проанализировал отзвук *квадратных окошек* у Мандельштама, см. «Вы, с квадратными окошками...». В этом же его стихотворении Т. В. Цивьян отмечает: *в прихожих слепеньких*.

«незрячего» строения (ср. известное уподобление окон дома глазам) оказываются устремленными в пустоту неба, в свою очередь, «смотрящего» в эти глаза:

«...чистое и пустынное, смотрит на нас небо, и взгляд ⟨у⟩ него белесоватый, как у слепого»¹²⁷ («Andante», ср. у Ахматовой — с нервалианским подтекстом [Топоров, Цивьян 1984: 38]: *Пустых небес прозрачное стекло, / Большой тюрьмы белесое строенье*);

«...la moisissure de ce mur qui me barre la vue et qui m'enlève les yeux enrhumés de ce vieil ivrogne que les grecs ont si délicatement surnommé Ouranos (Ciel) ⟨...⟩ Et encore ce tas de bâtiments — palais, masures, églises, et prisons ⟨...⟩ cachots fraîchement blanchis à la chaux, mornes et aveugles et dardant leurs prunelles étrangement dilatées vers le ciel mourant — spectre effrayé par un autre...» [КО: 469—470].

Заслуживают внимания также *незрячие* и *тоскливо-белые* стены и *безнадежность распахнутых окон* в «Тоске мимолетности». *Белесый* — цвет «нечистой белизны», «грязно- или мутно-белый» [Даль I: 153], также и цвет слепых глаз. У старика Геллена в «Меланиппе» «мутные» глаза [СТ: 313].

Уместно отметить возможную реминисценцию «Черной весны» Анненского в насыщенном интонациями его поэзии стихотворении Ахматовой «Не в лесу мы, довольно аукать...»: ¹²⁸

*Да тупо черная весна*¹²⁹
*Глядела в студень глаз*¹³⁰

И глядит мне в глаза сухие
Петербургская весна

(ср. у Пастернака в «Начальной поре»: *Пока грохочущая слякоть / Весною черною горит*).¹³¹

¹²⁷ Весьма вероятно, что «слепота» подразумевается и в стихе *Одни белесые отсветы* посвященного Вяч. Иванову цикла А. «Мифотворцу — на башню».

¹²⁸ В тексте Ахматовой присутствуют мотивы «уязвленной совести», весны и безнадежной болезни, смерти. На счет традиций петербургского текста русской литературы можно отнести восприятие губительного воздействия весны как «наград» (*Трудным кашлем, вечерним жаром / Наградит по заслугам, убьет*). Ср. «дары петербургского ноября» в «Двойнике» (они упоминаются в [КО: 21, 24]) и «великодушное всепомоществованье петербургского климата» в «Шинели».

¹²⁹ По свидетельству М. Волошина, «с весной у Иннокентия Федоровича были какие-то старые счеты ⟨...⟩ главным образом с ней была связана идея смерти» [Волошин 1988: 527]. «Черная весна» отчетливо проявляет характерное для А. соответствие человеческой смерти смерти в природе [Черный 1973б: 11].

¹³⁰ Ср. кровавый *студень* выжженных глаз героини в трагедии «Меланиппа-философ» [Setchkarev 1963: 171].

¹³¹ В цитированном стихотворении Ахматовой об Анненском напоминает также невиский *млеющий пар* (ср. и *Пар валит из-под царских конюшен* или, иначе, *желтых конюшен* в «Годовщину последнюю праздную...») — *Желтый пар петербургской зимы* («Петербург»). *Пар* соответствует образу аморфного, миражно-зыбкого Петербурга [Савельева 2002]. О *желтом паре* как одном из предшественников темы *черно-желтого* у Мандельштама («Дворцовая площадь» и др.) см. [Tarasovsky 1974: 146—148; 1976: 57—58].

Весьма характерно, что составляющее кульминацию «вакхической драмы» самоослепление Фамиры происходит в сцене под названием «Белесоватая». Название предвещает слепоту (не случайно, что *белесоватый*, *белесый* родственны слову *бельмо*). В сцене «Голубой эмали» Нимфа рассказывает кифарэду, в котором жаждет вновь обрести сына, о том, как она родила ребенка и бросила его по воле Зевса (ср. отношение «Аполлон — Креуса — Ксуф — Ион [Аполлонид]» в «Ионе» Еврипида и «Аполлониде» Леконта де Лиль), чья улыбка перейдет людям *в века*.¹³² Нимфа провидит времена, когда небо опустеет, а боги, оставшись лишь в «серых камнях» изваяний, будут *спать* «на гробницах» людей

⟨...⟩ с прижатыми руками
И устремив в п у с т ы е н е б е с а
Свои г л а з а, п у с т ы е т о ж е...

В pendant к провидениям Нимфы, но более оптимистично (предрекая оживание статуи в поэтическом слове [Венцлова 1996: 64]) Гермес говорит в «Лаодамии» о том, что *Когда веков минует тьма*, он станет *мраморным и позабытым богом*, но сможет иногда *отряхнуть сон со своих померкших глаз* и вдохновить *поэта красотой задумчивой забвенья* (ср. [Pollak 1993: 184]). Сюда примыкает мотив античных статуй в лирике Анненского: *белеющая Психея* («Трактир жизни»), *Эрот бескрылый* («Там»)¹³³ и, особенно, «Расе» — царскосельское *изваянье*, которое, как и посвященное ему стихотворение Учителя, сыграло заметную роль в судьбе Ахматовой [ЛТ: 144].¹³⁴ В соответствующих стихах А. можно усмотреть отклик на верленовское *Son regard est pareil au regard des statues* — что у А. передано как *Взоры — глубокие взоры немых изваяний* («Le rêve familier»). К соответствию пустоты в глазах пустоте в небе ср. у Бодлера: *... des yeux ⟨...⟩ Plus v i d e s, plus profonds que vous-mêmes, ô C i e u x!* («L'amour du mensonge»).

Изваяния на гробницах символизируют уход человека из светлого, видимого мира в мир тьмы-смерти¹³⁵ и связывают оба этих мира [Vernant 1971: 75]; «серость» могильных камней, соотнесенная с мертвенностью-непрозрачностью, имплицитно противопоставление сверканию-прозрачности камней «живых», т. е. драгоценных [Там же].¹³⁶ Статуя (статуи) занимает одно из центральных мест в

¹³² Улыбка Зевса в «Фамире» и «Царе Иксионе» соотносится с размышлениями Анненского об *улыбке* Аполлона в «Ионе» и «Аполлониде» (ср. также *улыбку бога/богов* в «Ифигении в Авлиде», «Андромахе», «Елене»).

¹³³ Ср. в «Там» бесспорные ассоциации с «Призраками» Анненского — переводом «Les spectres» Леконта де Лиль: *унылый жизни сон, тени, оскал застылого смеха* и др.

¹³⁴ Из возможных ахматовских реминисценций «Трилистника в парке» отметим стих *И как ужасен взор безносых статуй* («Опять проходит полонез Шопена...»), ср. *ужасный нос* «Расе» у А. (об отклике у Комаровского см. [наст. изд.: 324]).

¹³⁵ Греческое ἄιδης скорее всего из **η-υιδ-* «невидимый».

¹³⁶ В творчестве Анненского весьма заметное место занимает мотив аметистов, кристаллов, хрусталя, а также глаз, слез и других предметов, вызывающих дробление, мерца-

личной мифологии А. — как иногда думают, более важное, нежели ее коррелят, тень (у А. «театр статуй» в отличие от сологубовского «театра теней» [Венцлова 1996: 64]). Существенный момент преломления античных (в том числе еврипидовских) воззрений на статую у А. состоит именно в том, что *пустые* или *померкшие*, или невидящие (отсутствующие) глаза изваяний¹³⁷ наподобие статуи Елены в «Агамемноне» Эсхила (ст. 416—419):

<i>Изваяний прекрасных</i>	εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν	ЛдЛ: «La grâce des plus
<i>Ненавистно прельщение:</i>	ἔχθεται χάρις ἀνδρί:	belles statues (...) est odieuse.
<i>Алчут очи живой красоты!</i>	ὀμμάτων δ' ἐν ἀηγνίαῖς	Leur beauté n'est plus, car
<i>Где ты, где, Афродита?</i> ¹³⁸	ἔρρει πᾶσ' Ἀφροδίτα.	elles n'ont pas d'yeux»

устремлены в *пустые* же небеса, вверх, как и *померкшие шары* слепцов, сопровождаемых *немой* ночью — *сестрой молчанья вечного*. Анненский, несомненно, ориентировался на античные представления о связи мрака и безмолвия со смертью, но также на представления о сходстве слепца со статуей. У Каллимаха в гимне «На омовение Паллады» говорится об ослепленном Афиной и получившем от нее за это дар прорицания Тиресии, который в момент ослепления уподобился «колоссу, образу смерти среди живых» будучи «без взгляда, без голоса, без движения...»; но зато в царстве мертвых он, согласно «Одиссее» (X, ст. 493), сохранил φρένες и νόος — ... в аде / Он лишь с умом; все другие безумными тенями веют [Vernant 1971: 74—75]. В этом смысле трактовка «Les aveugles» у А. допускает вычленение мотива «ходячей статуи», что напоминает Пушкина. «Бродячему певцу у всякого народа полагается быть слепцом, и притом по весьма прозаической причине: зрячие годятся на другое дело. Но только грекам при-

ние, дрожание света («Аметисты», «Тринадцать строк», «Когда б не смерть, а забытьё...», «Август», «Светлый нимб» и др.), что связано с идеей продолжения, непрерывности духовной традиции: «(...) поэт дал нам свет, а мы дробим (...) и оживляем эти дивные огни...» ([КО: 216—217]; о Гоголе). Ср. у Ахматовой в «Поэме»: *В хрустале утонуло пламя* (не говоря о перекликающихся стихах Учителя и «Ученицы» о *мерцании* свечей, цветах в *хрустале*, *бокале* и т. п.).

¹³⁷ Намечаемая стихами о спящих на *гробницах* изваяниях культурно-историческая перспектива включает и тютчевский перевод четверостишия Микельанджело, посвященного его «Ночи» (скульптуре на саркофаге Джулиано Медичи). Она появляется в «Идеале» Бодлера (...*toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange, / Qui tors paisiblement dans une pose étrange*). С этой «аллегорической фигурой» связан рисунок А. Модильяни, изображающий Ахматову [Харджиев 1989: 347—348].

¹³⁸ Перевод Вяч. Иванова [Эсхил 1989: 87], в котором мотив пустоты глаз не выражен. По поводу этого фрагмента «Агамемнона» А. говорил в своих лекциях на Высших женских курсах: «Тень Елены будет отныне царить в Спартанском чертоге, а мужу ненавистна даже прелесть статуй, потому что из их *пустых глаз* ушла Афродита». Ср. у Бодлера: *Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes* («La Muse malade»); *Ses yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres* («Danse macabre»); «Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre» («Le fou et la Vénus»).

шло в голову истолковать слепоту как еще один символ внутренней отрешенности» [Аверинцев 2004: 90].

Пытавшийся состязаться с Евтерпой Фамира был наказан лишением музыкального дара, как и Фамирид Фракийский, миф о котором был положен в основу не дошедшего «Фамирида» Софокла [КО: 468; Топоров 1977а: 42, 44; 1977б: 217]) и отразился в «Илиаде» (II, ст. 595—600): музы *в гневе* ослепили бросившего им вызов певца и *отняли чудесный / Песенный дар*.¹³⁹ *И забыл он искусство играть на кифаре* (αὐτὰρ ἀοιδὴν / θεσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκλέλαθον κίθαριστόν). Наказанный Фамира у Анненского осознает: *Я ничего не помню, что играл* [СТ: 526]. Муки творческого бессилия кифарэда¹⁴⁰ передаются стихами, которые перекликаются с одним из переводов А. из Бодлера:

*Иль музыка под пальцами твоими?
Нет, это мышшь летучая в полночь
Под своды залетела и крылами,
Незрячая, по мшистым стенам бьется.*
[СТ: 526]

<i>И целый мир для нас одна темница, Где лишь мечта надломленным крылом¹⁴¹</i>	<i>Quand la terre est changée en un cachot humide, Où l'Espérance, comme une chauve-souris S'en va battant les murs de son aile timide Et se cognant la tête à des plafonds pourris («Spleen»).</i>
<i>О грязный свод упрямо хочет биться Как нетопырь, в усердии слепом. («Сплин»)</i>	

В том и другом тексте А. оказывается эксплицированной идея «слепоты», в оригинале явно не выраженная, причем *мшистые стены*, как и *грязный свод* (ср. *свод пустой* в «Слепых»), предполагают коррелирующую со *слепотой* «беспросветность».¹⁴²

¹³⁹ Т. В. Цивьян обратила внимание на ахматовское *Дай мне горькие годы недуга, / Задыханья, бессонницу, жар, / От тыми и ребенка, и друга, / И таинственный песенный дар* («Молитва»).

¹⁴⁰ Имеются черты сходства со стихотворением Ахматовой «Как вплелась в мои темные косы...»: *Только ты, соловей безголовый, / Эту муку сумеешь понять*. Ср. однако [Ronen 2003—2005: 261, 265].

¹⁴¹ У Бодлера идет речь о «Надежде» и ее «робком крыле». Сломанное крыло мечты (о материнстве и счастье с мужем) — важный мотив в «Лаодамии» Анненского: *Подломит крылья ветер (...) и птенцов / Не выводит уж никогда голубке...; Крыло мечты / Разбито медною стеною* [Силард 1982: 323]. Филиация в лирике: *Но не умчит к лазурной дали / Грозой разбитое крыло* («Майская гроза»).

¹⁴² Ср.: «... в “Горькую судьбину” свет проникает только сквозь щели. Это пахнувший лесом мшистый сруб, который успели покрыть крышей (...) Из драмы нет просвета» [КО: 57—58]. Возможный отклик этих мыслей звучит в стихотворении А. «Под новой крышей», где фигурируют и *мшистые стены*, ср. [ЛТ: 99, 142].

Близкий к *нетопырю* образ появляется в «Белесоватой» сцене драмы, где Сатир с голубой ленточкой обращается к призраку отца Фамиры: «ночной *недовесок*, бескрылая птица». ¹⁴³ «Бескрылая птица» связана также с образом птенца (см. ниже), но без перспективы развития крыльев. Что касается слова «недовесок» (= ‘привесок’ и ‘вещь, в которой нет должного веса’ [Даль II: 511] ¹⁴⁴), то оно по своей смысловой функции напоминает о легком ночном госте Лаодамии — призраке ее мужа, Иолая (*Твое прикосновенье / Мне так легко... Ты, верно, похудел* [СТ: 448]), а по строению сходно с «недосказом» в критической прозе А. [КО: 102] и *недобором* в «Будильнике» (и наряду с этими словами входит в обширный круг лексики с отрицаниями у А. [Гитин 1996]). *Недобор* — явно как отклик «анненского» слова — встречается у Пастернака, ср. особенно «Двор»: *На недоед, недосып, недобор, / На недопой и на боль в затылке* [Иванов 1998: 62—63; ср. АмМо 2001: 89].

В заключительной, «Заревой» сцене «вакхической драмы» Гермес возвещает ослепившему себя Фамире о том, что тот отправится в

...Афины, в Дельфы, в Аргос
И к славному кремлю...

Славный кремль, оказывающийся одним из пунктов обозначенного Гермесом нищенского странствия, — место, где Посейдон ранее венчал Фамиру победой, и это вызывает ассоциацию со смертью Эдипа в Колоне, на родине создателя «Царя Эдипа», «Эдипа в Колоне» и «Фамирида» (ср. единственную известную роль Софокла-актера — роль ослепленного Аполлоном певца) [Топоров 1977б: 247]. В финале «Финикиянок» Еврипида Эдип возвещает готовой делить с ним невзгоды Антигоне, что умрет в *божественном Колоне*, где *...Посейдону / Алтарь и храм воздвигли в старину* (ст. 1704—1705; ниже ремарка: «Антигона прилаживается вести Эдипа»).

Странствия Фамиры ¹⁴⁵ остаются за рамками драмы, но они видятся «сквозь призму» перевода «Les aveugles»: слепца с превращенной в птицу Нимфой-матерью на плече, ¹⁴⁶ с устремленным вверх взором, ведет вскормившая его ра-

¹⁴³ Ср. в «Лаодамии» о шагах призрака Иолая: *... не шаг, а шорох... / Точно мышь летучая меж веток...* [СТ: 445].

¹⁴⁴ Ср. сологубовскую *недотыкомку*: *Недотыкомка серая / Всё вокруг меня вьется да вертится* (также в «Мелком бесе»). От нее не так уж далеко и до *Незнакомки* (ср. [Лекманов 2000: 247 и далее]). Из слов со сходной структурой ср. также *недоносок* (в том числе как название стихотворения Баратынского, см. [Лярпов 1973]).

¹⁴⁵ Коррелят странствий Эдипа, которые были одной из двух частей его наказания, включавшего также самоослепление [Аверинцев 1972: 100].

¹⁴⁶ *Милый голос* в финале стихотворения Ахматовой «Все мне видится Павловск холмистый...» [наст. изд.: 356], быть может, не случайно напоминает ту строфу «То было на Валлен-Коски» А., где актуализируется тема *седого камня*: *Нам камень седой, ожив, / Стал другом, а голос друга, / Как детская скрипка, фальшив.*

быня.¹⁴⁷ Актуальность бодлеровского подтекста в данном случае подтверждается, в частности, тем, что самоослепление Фамиры включает момент фиксации его обращенного в небо взгляда в «Пыльно-лунной» сцене, когда он, не замечая *горящих глаз* Нимфы (см. ниже), ищет «небесных лучей мелодии» Музы:

«...Фамира смотрит на небо, точно стараясь что-то припомнить».¹⁴⁸

Людам «в века» переходят не только *пустые небеса* и устремленные в них *пустые глаза* изваяний, но и «проблема» таящего в сердце *чуть слышный луч от музыки* соперника муз — Слепца с поднятыми вверх ямами вместо глаз,¹⁴⁹ «нищего скитальца, которого назовут, из жалости и презрения, гением...» [Иванов 1910: 23]. Фамира, как и Эдип, входит в ряд вещей слепцов — Тиресия, Гомера, Демодока. С представлением о слепоте как символе внутренней отрешенности (отрешенной созерцательности [Аверинцев 2004: 46, 90—91]) связан рассказ о Демокрите, который выжиг себе глаза, чтобы яснее видеть невидимое.

Выжигая себе глаза,¹⁵⁰ Фамира на мгновение уподобляет их *горящим глазам* матери, которая через глаза свои и сына *льет* в его сердце *яд* своей кровосмесительной любви (подобный «соку белены», добирающегося «до сердца» отца Гамлета через его

¹⁴⁷ У Бодлера нет речи о том, что ночь *ведет* слепцов: *Ils traversent ainsi le noir illimité, / Ce frère du silence éternel*. В переводе «Les aveugles» Анненского отразилась софокловская пара: Эдип, сопровождаемый Антигоной. Ср. вместе с тем прорицателя Тересия в «Финикиянках»: *О, дочь моя, для старого слепца / Ты око и опора...* (ст. 831—832).

¹⁴⁸ Ср. в «Ярко-лунной» сцене: *Лучей, одних лучей. / Там музыка...*

¹⁴⁹ *Впадины* в «Слепых» напоминают суждения А. о «статуарных» героинях Тургенева: «... каждая из них, пережив лихорадочно-сумбурную ночь экстазов и обид, вернулась со своей цоколь (...) из зеленых *впадин* глины (...) глядело лишь какое-то тревожное воспоминание о неоправданной жизни» [КО: 141]. Ср. уже цитировавшийся стих из Бодлера: *Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes* (относительно возвращения на «цоколь» ср. его же «À une madone»: ... *une niche... Où tu dressera, Statue...*). Мучительное припоминание кифарэдом открывшейся ему в небе «гармонии сфер» находит в творчестве А. ряд аналогов, включающих инвариантные мотивы «пятна» (того, что скрывает, не дает увидеть забытое), тревоги, упрека, см., например, «Тоску припоминания» и ахматовское «Подражание И. Ф. Анненскому».

¹⁵⁰ Самоослепление Фамиры соответствует идеям Анненского-*Никто* (*Ник. Т-о*) о преодолении «отвратительного» «правдивым и тонким самоанализом поэта» [КО: 206] в «пещере» бытия, что отсылает к известному философскому мифу Платона, но также и мифу об Одиссее-*Никто* в пещере Полифема, который реминисцируется в «вакхической драме» мотивами «страшного глаза чудовища», «молока» и др. Имя *Никто* релевантно в связи с Фамирой и вследствие «тенеподобной» природы кифарэда (его «ускользание» от матери на манер тени напоминает ряд других текстов Анненского, содержащих автоописательный мотив, подытоженный в ахматовском «Учителе»: *Как тень прошел и тени не оставил*). См. [наст. изд.: 38].

ухо [КО: 168, 170]¹⁵¹) — антипод соединяющих *жадные глаза*¹⁵² золотых нитей в «мусическом» монологе Фамиры («Пыльно-лунная» сцена). *Но ты ведь яд / Через глаза мне льешь...*¹⁵³ — говорит матери Фамира в «Ярко-лунной» сцене. Он обращает свое зрение себе вовнутрь (королева говорит Гамлету, что он обратил ей глаза в душу: *Thou turn'st mine eyes into my very soul*; см. «Hamlet» III. 4. 99). «Горение» у кифарэда переходит в новую стадию, одновременно и разрушительную и очистительную, после которой уже нет места инцесту «через глаза». Уместно напомнить о разного рода запретах, предотвращающих возможность инцеста, например, о запрете брагу и сестре смотреть в глаза друг другу у нивхов (см. в трудах Е. А. Крейновича).

Ослепляя себя, Фамира стремится сохранить «хотя бы бледный отсвет» мелодии Музы [Иванов 1910: 24]. Подобно Гамлету, он символизирует «тревожное искание» «музыки» красоты [КО: 170]. Самоослепление — ответ Фамиры на вопрос *to be or not to be* («Hamlet» III. 1) и отрицание самоубийственного решения этой вечной «проблемы», к которому прибегнул его отец, Филаммон — «самонаказанный», «отвратительный» и «опозоренный» призрак [КО: 70].

Драматический диалог между матерью и сыном в «Пыльно-лунной» сцене идет под саркастические комментарии [Setchkarev 1963: 202] прячущегося в траве и кустах хора сатиров:

*Еще такая речь — и от прелестной дамы
Останутся глаза — горящие две ямы —
И двадцать бесполезных хризантем (...)
[СТ: 523]¹⁵⁴*

Горящие глаза Нимфы, внимающей Фамире, явно навеяны мыслями А. о трагедии Ипполита и Федры, воспринятой сквозь призму Шекспира:

«Нимфа смотрит на Фамиру *горящими глазами*, обмахиваясь (...) каким-то большим бледным листом (...) Нимфа (...) вся ушла *в глаза*» [СТ: 523];

«Как Макбет, когда на него двинулся и Бирнамский лес, Федра пережила за четверть часа Ипполитовых сарказмов свой пятый акт; только она пережила его не с мечом в руке, как Кавдорский тан, а молча, со скрещенными на груди руками и с целой бурей в сердце, для выхода которой оставались только одни *горящие глаза*» («Трагедия Ипполита и Федры» [КО: 393]).¹⁵⁵

¹⁵¹ «Сок» напоминает о двух значениях греч. *ἰός* — ‘яд’ (например, в «Ионе», ст. 1016 — *Яд из змей Горгоны*) и ‘сок’. Ср. у Пиндара *ἰός μελισσῶν* ‘мед’, букв. ‘сок пчел’ и не раз встречающееся у А. *сладкий яд*.

¹⁵² ... *des yeux où longtemps burent nos yeux avides* (Бодлер. «Réversibilité»). Ср. в творчестве А. тему *лучей глаз* (часто и в переводах Еврипида), *лучезарного слиянья*, оказавшуюся биографически значимой [ЛТ 1983: 119], см. [наст. изд.: 138—140].

¹⁵³ Ср.: ... *le poison qui découle / De tes yeux...* (Бодлер. «Le poison»).

¹⁵⁴ Двадцать хризантем соответствуют двадцати годам разлуки с сыном.

¹⁵⁵ Ср. преломление трагедии Ипполита и Федры у Ахматовой [Цивьян 1989а], для которой значимой была и «драма» Фамиры и Нимфы. Связь с героями Еврипида прослеживается у А. также в следующей параллели:

Горящие две ямы глаз Нимфы — предвестие «кровавых», а затем «глубоких, уже чернеющих ям» на лице ослепленного кифарэда в финале драмы. Вяч. Иванов увидел в этих ямах как бы «два провала в потусторонний мир» [Иванов 1910: 24]. Кульминационный для драмы момент перехода «горения» в слепоту был запечатлен в посвященном памяти А. стихотворении Гумилева (1911 г.), проецируясь на «профиль Еврипида» в царскосельском кабинете Учителя, но и на его Музу:

*А там, над шкафом, профиль Еврипида
Слепил горящие глаза (...)
То муза отошедшего поэта,¹⁵⁶
Увы! безумная сейчас,
Беги ея: в ней нет отныне света,
И раны, раны вместо глаз.*

Муза с ранами вместо глаз (напоминающая также ослепленную и отлученную от детей Меланиппу в трагедии А. «Меланиппа-философ») пытается опознать в случайном прохожем *отошедшего поэта*. Не находя *Последнего из Царскосельских лебедей*,¹⁵⁷ она произносит то же восклицание (*не тот!*), которое звучит и при поисках стихов «креола с лебединой душой» (Леконта де Лиль) в адресованном Ахматовой стихотворении Гумилева «В узких вазах томленьем умирающих лилий...» [Тименчик 1981а: 180; Schertt 1993: 253]:

*Мы не раз открывали шелковистые томы
И читали спокойно и шептали: «Не тот!»*

Согласно Анненскому, «сильнейшие из психологических символов бросались Достоевским мимоходом», так что их приходится разыскивать «в складках» рассказа [КО: 28]. Подобные «символы», по-видимому, не редкость у А. Так, теряющуюся в «складках» заключительной, «Заревой» сцены драмы предпоследнюю авторскую ремарку — «Заря слилась с небом» — следует читать, соотнося с аналогичным «символом» в сцене «Голубой эмали».¹⁵⁸ Выросший *оставленным*

*И храм ее тоскующей любви
Так и прослыл «святыней Ипполита».*
(«Ипп.», ст. 33—34)

*Мечту моей тоскующей любви
Мои глаза с твоими делают нем...*
(«Мелодия для арфы»)

¹⁵⁶ В окончательной редакции стихотворения («Колчан», 1916) Гумилев как будто дает возможность видеть в последней строфе указание на Ахматову: *Журчит вода, протачивая шлюзы, / Сырой травой пахнет мгла, / И жалок голос одинокой музы, / Последней — Царского Села* [Арьев 2000: 46]. Есть предположение, что *прохожий* в стихотворении Гумилева — это он сам, а *последняя муза* — Ахматова [Лекманов 2000: 110].

¹⁵⁷ Ср. мотив лебедя как сквозной для царскосельской поэтической традиции. Сюда относятся и посвященные Гумилеву стихи Ахматовой: *Только, ставши лебедем надменным, / Изменился серый лебеденок* («В ремешках пенал и книги были...»).

¹⁵⁸ Ср. наблюдения А. о «розоперстой» Эос в девятой песне «Одиссеи» [ТЕ: 613—614] и *розовые пальцы зари* в «Заревой» сцене «вакхической драмы».

ребенком Фамира¹⁵⁹ слушает сказку¹⁶⁰ Нимфы о тайне своего рождения. Говоря о заре, Фамира встает (как прежде него — испугавшаяся ящерицы Нимфа), и когда он слышит от Нимфы, что *слился* для нее со своим отцом, Филаммоном,¹⁶¹ возникает «первый абрис» слепца с устремленным вверх взором:¹⁶²

Я звуки

*Из струн твоих люблю. Их на зарю
Похоже нарастанье, — на зарю
Туманного рассвета. Дальше — сон! (...)
Заря сравнялась с небом. Вижу солнце,
И золото слепит меня.*

«Заревую» сцену важно сопоставить с исходом «Аполлониды», где А. усмотрел тот эстетический идеал, который так высоко ценил: «дивное сочетание импрессионизма с чисто эллинской красотой изображения» [ТЕ: 553]; Леконт де Лиль развивает здесь соответствующие картины «Иона» (ст. 1571 и далее).

На фоне нарастающего света («La lumière s'accroît») и волн аромата в блестящем облаке появляются девять облаченных в белое, увенчанных золотого цвета митрами и лавровыми венками Муз. Стена Дельфийского храма исчезает, и в глубине сцены, на горизонте возникают сверкающие символы грядущей славы Афин — Акрополь, Парфенон, колосс Паллады с копьем в руке («Acropole, Parthénon et statue géante de Pallas, la lance en main»):

<i>Dans l'aurore et l'azur, Emplissant l'horizon de sa splendeur soudaine, Monte aux cieux élargis la Cité surhumaine, Et la grande Pallas, le front ceint d'un éclair, Dresse sa lance d'or sur les monts et la mer!</i>	Заполняя горизонт внезапным сиянием, в утренней лазури навстречу расширившимся небесам встает божественный Город. И великая Паллада, чело которой озаряется сверканием, воздвигает свое золотое копьё над горами и морем!
---	---

Это будет, как пророчит одна из Муз,

¹⁵⁹ Идущие от «Иона» темы *холодного детства*, а также *садов нетленных, светлых вод, лебедей* и др. отразились в «анненской» концепции Пушкина («Пушкин и Царское Село», «Л. И. Микулич»). Особую роль здесь играет женщина, заменяющая обделенному лаской ребенку мать (*пророчица* в «Ионе», *няня* в «Фамире», ср. образ Арины Родионовны как «первой музы Пушкина» [КО: 321]).

¹⁶⁰ Это нередкое у А. слово встречается в переводе «Иона» (ст. 994): *Не эту ли я сказку и слышал?* (у Еврипида в этом месте *ῥῆθος*, ср. рус. *миф*).

¹⁶¹ О Креусе в «Аполлониде» А. пишет: «Вся красота ее жизни — в любви к Аполлону. Самая любовь к сыну есть только продолжение этой любви к богу» [ТЕ: 549]. Аполлон — подлинный отец Иона.

¹⁶² Ср. возникающий при некоей ослепительной вспышке и «бессчетном» дроблении Я героя «первый абрис пророка в поэзии Достоевского» [КО: 238] — в «не любимой» и «обделенной счастьем» повести «Господин Прохарчин» [КО: 27], «где ужас жизни исходит из ее реальных воздействий и вопиет о своих жертвах...» [КО: 35].

*La Ville des héros, des chanteurs et des sages.*¹⁶³

Ион, еще вчера безымянный и безродный (*sans nom, sans patrie*), превращается в предка будущих царей (*des Rois futurs*).¹⁶⁴ Его прославят в грядущих веках бессмертные уста Муз (*Apollonide Iôn! nos lèvres immortelles / Diront ta jeune gloire aux siècles à venir*), он даст свое имя народам (*Tu donneras ton nom à ces races nouvelles*).¹⁶⁵ Ион уподобляется молодому орлу, улетающему вдаль от Пифийской скалы [DP: 158]:

*Et, délaissant ton nid, loin du Rocher Pythique,
Jeune Aigle, envole-toi vers des plus larges cieux!*

Согласно А., «Jeune Aigle это не Ион, а будущая поэзия; Пифийская скала обращается в неоклассическую филологию, которая одна достойна воспитать эту поэзию, а ширь новых небес, куда летит молодой орел, кажется (...) широкой областью философского и поэтического созерцания, где он будет летать и парить, покинув родимую скалу. Но какие земли он будет оттуда видеть, и какое солнце будет ему светить, этого не предвещает эпод французского поэта» [TE: 554].

Счастливое продолжение эллинского Слова во французской поэзии (у того же Леконта де Лиль) дает самую собой разумеющуюся подсказку относительно направления полета «орла» (*la Cité surhumaine*, вероятно, не только Афины); ср. у ЛдЛ «Le sacre de Paris»: *Astre des nations* и др.). Возможно, что представления А. о судьбе эллинского слова на русско-славянской почве отразились в «Фамире», в связи с чем уместно обратиться к следующим мыслям А.

«Где нам до французов? — В нас еще слишком много степи, скифской любви к простору. Только на скифскую душу наслонилась тоже давняя византийская буколика с ее вертоградом, пастырями, богородицыными слезками и золочеными заставками. И это, вероятно, самый глубокий культурный слой нашей души» [КО: 358];¹⁶⁶ «французы ценят *стильность*», а «литературная русская речь как бы висит в воздухе¹⁶⁷ между журнальным волапуком и говореньем, т. е. зыбкой беспредельностью великорусских наречий и поднаречий» ([КО: 96] — выделено Анненским).¹⁶⁸

¹⁶³ Такое же будущее открывается для потомков ослепленной Меланиппы, эолидов в трагедии А. «Меланиппа-философ»: *O, сколько городов / И островов, героев и поэтов / Под сению Эола процветет...* [СТ: 342]. Явный отзвук «Аполлонида».

¹⁶⁴ Он в буквальном смысле был *никем*, а стал *всем*.

¹⁶⁵ Ср. Ἴων — имя мифического царя Афин и родоначальника ионийцев (Ἴωνες), одного из четырех эллинских племен, населявших Аттику («Ион», ст. 1587—1588 [Лосев 1957: 372]). В «Меланиппе» отражен миф об Эоле и эолийцах.

¹⁶⁶ Ср. мысли Н. К. Леонтьева об эстетической значимости созданий византизма на Руси — икон, мозаик, церквей.

¹⁶⁷ Вольно или невольно А. придает «литературной русской речи» черты мифологического героя, Тантала (ср. [Топоров 1989а: 86 и далее]). Ср. кроме прочего «Сомнение», «анненский» перевод из Сюлли-Прюдома.

¹⁶⁸ Суждения, возвращающие к бесконечной теме контрастов между «западным» и «своим». Один из примеров: «Грустно сознавать, но русское понятие уюта зародилось не

Леконтовский орел контрастирует с *чуждой*-матерью слепца Фамиры, воплощением трепещущего *птенеца* как образа сердца поэта. Фамира чувствует близость птицы — превращенной матери:

Но голоса здесь были.
Никого
Я более не слышу. Только чье-то
Так быстро бьется сердце... Возле... Точно
Ребенок или птица... Вот теплом
Мне на лицо повеяло... За ночью
Белеет день, и уголь будто выжжет
Еще не все. О, нежный, кто же ты?
Со мною?.. На плече?

В стихотворении Анненского «Утро» изображено «борение слабого и беззащитного сердца с ужасом небытия», с кошмарами ночи, при этом сердце уподоблено птенцу, а само слово *сердце* отсутствует: *Трепетал, замирая, птенец* [Ашимбаева 2005: 228]. Этот образ развивается в «Лаодамии» (см. [наст. изд.: 196]). Существенно, что *бескрылый птенец* относится к леконтовскому подкидышу, Аполлониду-Иону в младенчестве [ТЕ: 552].¹⁶⁹ Трепещущее сердце-птенец у А., возможно, от Бодлера, см. «Bénédictio» — жена Поэта, чтобы насытить зверя (*bête*) в себе, хочет вырвать, как птенца, сердце из груди мужа:¹⁷⁰

Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
*J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein.*¹⁷¹

в семантике комфорта, а в понятийной сфере тесноты (*в тесноте, да не в обиде...*)» [О. Н. Трубаев в ЭССЯ 8: 199]. Ср. рус. *ютиться, уют* при англ. *comfort* и т. п. У Анненского: *И наг и тесен угол мой* («Бессонные ночи»); у Ахматовой: *Как хорошо в моем затворе тесном!* [СП: 104]; *И тесен мой земной приют* [СП: 282]; *Входила Муза в тесный мой приют* [СП: 181]. И у Пушкина: *Наша ветхая лачужка / И печальна и темна...* «Преступление и наказание» А. определяет как роман «безобразных, давящих комнат» [КО: 182]. Ср. [Топоров 2009: 400—401].

¹⁶⁹ Фамира обнаруживает черты лебедя (*Как лебедь, прям он...*), но и «лебеденка», уклоняющегося от ставшей ему чуждой матери: *Он рос один — печален, прям и тонок, / И звал меня, а я была в бреду, / И сердце спрятал он, — я сердца не найду* [СП: 497]. Мотив «прятания» сердца не чужд Ахматовой: *От тебя я сердце скрыла, / Словно бросила в Неву...* [СП: 187]. Ей известен и *птеник* как обозначение собственного сына [СП: 176]. В обоих случаях литературное (в том числе «анненское») происхождение образов необязательно.

¹⁷⁰ Переводя «Андромаху», А. вводит в ст. 314 отсутствующий в оригинале образ *птенеца* — обрекаемого на смерть сына героини.

¹⁷¹ Ср. *сердце на куски* в «Последнем воспоминании» А. — переводе *Quelqu'un m'a dévoré le cœur* (букв. 'кто-то сожрал мое сердце') в «Dernier souvenir» ЛдЛ. Среди первоначальных вариантов перевода был *Мне сердце грызли там...* [Островская 2005].

Образ бьющегося, трепещущего сердца, обозначаемый оборотами типа греч. καρδία πάλλει,¹⁷² лат. *cor palpitat*, — очень древний (с ним нередко связывается мыслительное начало [Топоров 1973а: 144—145; Топоров 2009: 382]¹⁷³).

Слепец Фамира, которому суждено состариться в скитаниях (мать-птица будет питать его *До старости, до смерти, много лет* [СП: 540]), мог отразить мысли его шедшего *ощутью* создателя¹⁷⁴ о «нашей Музе», имплицитно противопоставляемой великолепным Музам и молодому орлу у Леконта де Лиль.

«... русскому сердцу как-то трогательно близко все гонимое, злополучное и страдающее, а таков именно Гейне.

Далее, мы инстинктивно уклоняемся от всего законченного, застывшего, общепризнанного, официального: истинно наша муза это — ищущая дороги, слепая муза Тютчева, если не кликуша¹⁷⁵ Достоевского» [КО: 398]. К этому ряду Анненский относит и поэзию Гейне — «эти частые июльские зарницы», которые «своеобразно» восприняты «нашей больной славянской душой» [Там же]. Касаясь черт личности и творческого мировоззрения Гейне, он указывает, что для Гейне «религия оправдывается красотой пафоса или иллюзией, для русской души — самоограничением и подвигом»; «но что более всего делает Гейне русским, так это, конечно, его отношение к родине»; «нападки на Гейне нам, русским, или тяжелы или непонятны; к тому же в них часто чувствуется пессимистическое веяние антисемитизма» [КО: 400, 401].

Еще один важный для А. «гонимый» — некий мудрец из трагедии «Меланиппа-философ», о котором упоминает Эол, собираясь сжечь найденышей (будто ослепленный, он не может разглядеть в них своих внуков — детей Меланиппы, подзревая игру демонов):

*И даже глаз
Изгнаннику покрыть не даст померкших
Отечество комка родной земли?*
[СТ: 326]

¹⁷² Согласно мифу, Афина Паллада произошла из сердца Зевса; само ее имя, Παλλάς, вероятно, от упомянутого πάλλειν ‘сотрясать (сердце)’.

¹⁷³ Для понимания темы сердца у А. полезно иметь в виду ее возможные связи с аналогичной темой у Достоевского в более широком контексте русской литературы [Топоров 2009].

¹⁷⁴ *Я ощутью иду тогда своей дорогой* («Прелюдия»). Ср. также *шаги слепого* в «Октябрьском мифе» — дождя, из чьих мутных глаз бегут слезы *И в глухой полночный час / Растекаются по стеклам*. Здесь очевидны ассоциации с Тютчевым: *Слезы людские, о слезы людские* (...) *Льетесь, как льются струи дождевые / В осень глухую, порою ночной* [Setchkarev 1963: 90].

¹⁷⁵ На эту «кликлушу» походит Муза Ахматовой, которая *протяжно поет и уныло* [СП: 105]. М. Кралин видит в ней женщину, оплакивающую погибшего на германской войне кормильца [Кралин 2000].

Это намек на Анаксагора (ср. [А. 1894: XX]): имеются известия о его преследовании и изгнании из Афин [РА: 219—220]. Человек, постигший идею мирового Разума, предстает у А. как неимуций изнанник с *померкшими* глазами (слабыми, слепыми, если это не о глазах умершего); судя по по «Алькесте» (ст. 903—910), он может быть стар и одинок (на склоне лет потерял сына). Его облик воплощается в словах: *босой ваш Разум*. Эол с насмешкой отзывается о способности последнего *казнить* (*Пусть там меня казнят босой ваш Разум* [СТ: 326]), имея в виду «казнь» моральную, — но затем, не прислушавшись к голосу этого Разума, т. е. к доводам Меланиппы, горько сожалеет об этом. К разряду «гонимых» следует отнести также Шевченко, — «донятого Орской и иными крепостями» [КО: 366].

Отклик А. на исход «Аполлониды» с его могучим образом молодого орла¹⁷⁶ мог скрытым образом отразиться в «вакхической драме», воплотившись в образе слепца — музыканта и/или провидца. Под этот образ подходят и *сліпі лірники* Шевченко (см. [наст. изд.: 158, 312]).¹⁷⁷

«Слепая муза Тютчева» выглядит как сумма обращенных к деятелю чешского (славянского) национального возрождения Вацлаву Ганке тютчевских строк *Веки мы слепцами были, / И, как жалкие слепцы, / Мы блуждали...* и строк из стихотворения «Эти бедные селенья...»

*Всю тебя, земля родная,
В рабском виде
Царь Небесный
Исходил, благословляя.*

Подобный облик Царя Небесного (*в рабском виде*) вызывает представление о нищем страннике и естественным образом ассоциируется и со стареющим Фамирой, и с *дедом* из стихотворения Анненского «В дороге», где явившаяся ему в воображении картина [Петрова 2002: 29]:

*Дед идет с сумой и бос,
Нищета заводит повесть, —*

отзывается *мучительным* вопросом [Bazzarelli 1965: 17]:

*Наша совесть... Наша совесть...*¹⁷⁸

¹⁷⁶ Который может быть и ипостасью самого Леконта де Лиль (в нем русская поэтическая традиция обычно видит «лебединое» начало): «Что за мощь!.. Что за высокомерие! И какой классик!» [КО: 490]. В «Аполлониде» (1.11) Ион-Аполлонид вступает в диалог и с орлом и с лебедем (хотя и не только с ними).

¹⁷⁷ Трудно исключить связь (хотя бы опосредованную) с Фамирой и *слепых лирников* Мандельштама («На каменных отрогах Пиэрии...» [Террас 1995: 23—24]). «Лирниками» часто называл эпических певцов Вяч. Иванов [Михайлов, Нерлер 1990, II: 485]. При этом рус. *лирник* из украинского. Ср. [Булнина. Укр.].

¹⁷⁸ Как и во многих других стихах А., здесь подспудно действует фактор большого сердца поэта. «Каждый кардиологический больной испытывает страх умереть во сне (...) но у

Нищий, босой *дед* — живое воплощение Совести и напоминание о Царе Небесном.¹⁷⁹ В стихотворении А. «Бессонные ночи» униженная совесть (ср. образ мужиков-странников в «Размышлениях у парадного подъезда» Некрасова и отсылающее к прошлому *опять* в тексте А.) бессильна перед миром беззакония и зла,¹⁸⁰ который заставляет вспомнить о мучителях Христа:

*Какой кошмар! Все та же повесть...
И кто, злодей, ее снизил?
О п я т ь там не пускали совесть
На зеркала воцеленных зал...*

*О п я т ь там улыбались язве
И гоготали, славя злость...
Христа не распинали разве,
И то затем, что не пришлось...*

*О п я т ь там каверзный вопросик
Спускали с плеч, не вороша.
И все там было — злобность мосек
И пустодушье чинуша.*

Создание А., слепой странник Фамира, покинутый в детстве матерью «пасынок человечества» [КО: 201], поднимает свое страдание один за всех людей, подобно подъявшему *грехи мира* Сыну человеческому («Дочь Иаира»).

Босой Разум и *босой дед с сумой* подводят к еще одной очень значимой для А. фигуре — это отлученный от церкви, а значит, также «гонимый» Лев Толстой, неслучайно изображенный на одном из его портретов кисти Репина босым.¹⁸¹ С Толстым связывается представление о высшем нравственном законе, представляющем как свет и нечто лучезарное (возможно, по еврипидовскому образцу, ср. «Вакх.», ст. 370—372: *О, богиня из богинь, / Правда, весь ты мир крылом / Об-*

Анненского этот страх сопряжен с муками совести, с обнаружением (...) подсознательного чувства вины, ощущения поврежденной и болезнетворной совести» [Кривулин 1996: 109].

¹⁷⁹ Ср. независимо возникшие есенинские образы, также сопрягающие Господа, *деда* и нищету: *Шел Господь пытать людей в любви, / Выходил он нищим на кулижку. / Старый дед на пне сухом, в дуброве, / Жамкал деснами зачерствелую пышку.* Здесь сказывается «вечный русский соблазн самоумаления, страдальчества, кротости, бедности, манивший Тютчева, Толстого, Достоевского» и не миновавший Ахматову [Чуковский 1988: 182—183].

¹⁸⁰ Ср. также «Из стихов кошмарной совести» — «Старые эстонки», где отразились переживания поэта по поводу карательных действий русских войск в Эстонии во время революции 1904—1905 гг. [Бунатян 1987: 144]. О возможных связях этих стихов и «Бессонных ночей» А. с поэзией А. К. Толстого см. [Кушнер 1996: 132].

¹⁸¹ Будто бы граф написал Репину: «Благодарю вас, Илья Ефимович, что, разув меня, вы оставили на мне хотя бы панталоны». Стереотипный образ босого графа вырастает из его нравственных исканий, отразившихся в его произведениях. Ср. характеристику: «До этого графа подлинного мужика в литературе не было» (Ленин в передаче Горького, очерк «В. И. Ленин»).

веваешь золотым! — у Еврипида Ὀσία λότνα θεῶν): «Свет — это наша совесть» [КО: 66]; «... кто-то светлый, кто-то большой и лучезарно-белый» [КО: 182].¹⁸² От этих суждений о «лучезарной совести» в произведениях Толстого Анненский естественно переходит к «лучезарному поэту нашей совести» [КО: 147] — Достоевскому. Согласно толкованию А., в «Преступлении и наказании» «совесть является в виде мещанишки в рваном халате и похожего на бабу, который первый раз приходит к Раскольникову с удивительно тихим и глубоким звукосочетанием *убивец...*» [КО: 182].

Возможно, это и есть то, что по мысли А., могло «мерещиться» Пушкину в его «Воспоминании» [КО: 101] и в «Русалке» [Фридман 1991: 344] и наливало ядом сердце царя Бориса: *... едина разве совесть. / Так, здоровая, она восторжествует / Над злобою, над темной клеветою. / Но если в ней единое пятно, / Единое, случайно завелось, / Тогда — беда! как язвой моровой / Душа сгорит, нальется сердце ядом, / Как молотком стучит в ушах упрек, / И все тошнит, и голова кружится, / И мальчики кровавые в глазах... / И рад бежать, да некуда... ужасно! / Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.*

Можно предполагать, что в «Фамире», по крайней мере, опосредованно, отразилось одно из воплощений «нашей Музы»: слепой, нищий и бесприютный *дед* (дед-шарманщик¹⁸³) в котором заключено и «наше» спасение в безнадежном мире беззакония и зла — Совесть; он сам как бы ходячая Совесть и напоминание о ней (пусть бессильное¹⁸⁴) тем, кто не знает ничего кроме *желанья жить*, см. в

¹⁸² В «вакхической драме» А. сатир сравнивает музыканта с бабочкой, летящей на огонь: *А бабочка нелепа, и сгорит* [СТ: 506]. Помимо других литературных ассоциаций (Эсхил), весьма вероятной представляется связь с «Казаками» Толстого (XV) — с эпизодом, где Ерошка пытается спасти бабочек: «Сторишь, дурочка, вот сюда лети, места много, — приговаривал он нежным голосом, стараясь своими толстыми пальцами учтиво поймать ее за крылышки и выпустить. — Сама себя губишь, а я тебя жалею». Ерошка у Толстого воплощает взгляд на мир, близкий «анненскому»: это его жалость к бабочке, убитым джигиту и ребенку, к раненому зверю.

¹⁸³ *В дальнем закоулке / Дед стоит седой / И шарманку вертит / Дряхлою рукой. // По снегу да босый / Еле бродит дед — / На его тарелке / Ни копейки нет. // Мимо идут люди, / Слушать не хотят — / Только псы лихие / Деда теребят (...)* — перевод А. из Вильгельма Мюллера, «Der Leiermann» в цикле «Die Winterreise» (прославленном, как и другой цикл Мюллера, «Die schöne Müllerin», музыкой Шуберта; ср. комментарий А. В. Федорова в [СТ: 587]). Ср. в «Мертвых душах» из уст Чичикова и Ноздрева: «Да зачем же мне шарманка? Ведь я не немец, чтобы, тащась с ней по дорогам, выпрашивать деньги» — «Да ведь это не такая шарманка, как носят немцы. Это орган...» [Топоров 2009: 201]. Немецкое *Leier* 'шарманка' также (и исходно) 'лира', средневерхненемецкое *līre* < лат. *lyra* < греч. *λύρα*. Ср. мотивы лиры и шарманки у А. — «Лира часов», «Старая шарманка» [Верхейл 1996]. *Der Leiermann* — тот же «лирник».

¹⁸⁴ «Но нам назойливо представляется и тот трагичнейший из поэтов мира, который с болью сознавал все бессилие философского ума над несчастьями и язвами жизни» [КО: 386]. Это Еврипид.

переводе «Ипполита» (ст. 425—427) вложенное в уста Федре суждение (см. о нем [Ярхо 1969, I: 605, 613—614]):

*И если что-нибудь поспорить может
С желаньем жить, так совесть, у кого
Она еще осталась.*¹⁸⁵

Слово *совесть* вложено Анненским в уста матереубийцы Ореста («Ор.», ст. 396), хотя и здесь можно говорить, вероятно, самое большее о «предсовести» (еще не осуществившемся переходе от умственного «осознания» результатов своих поступков к морально-эмоциональной «совести-раскаянию»),¹⁸⁶ у нашего поэта Орест переживает свое преступление в категориях позднейшей культуры («поэзии совести»): его недуг

...зовут и у злодеев — совесть,

у Еврипида ἡ σύνεσις, ὅτι σύννοια δεινὴ εἰργασμένος ‘совесть, ибо я понимаю ужас совершенного’ (см. комментарий В. Н. Ярхо в [Еврипид 1999, II]; но скорее не ‘совесть’, а ‘осознание, понимание’ [Ярхо 1972: 254—256]. Ср. у Леконта де Лиль: «La conscience, par laquelle je sens que j’ai fait une action horrible» [ELL 1: 80].¹⁸⁷

При отождествлении ἡ σύνεσις с *совестью* имплицитно представляется представление о ее угрызениях (см. критический анализ В. Н. Ярхо [1972: 256—257]). Для понимания ситуации в духе «поэзии совести» важен диалог Ореста, который, по ремаркам А., своим внушающим ужас воспаленным обликом (прототип страшного на вид преступника Иксиона в трагедии А.) контрастирует с «сияющим, нарядным» Менелаем (Иксион дается на контрасте с «блистательными» нимфами). Правда, предмет их цитируемого ниже разговора (ст. 408—410) — нечто иное:

Менелай («помолчав»)
Что ж видишь ты в своих недужных снах?
Орест («тихо»)
Я вижу трех богинь, подобных ночи.

¹⁸⁵ Адмет в «Алькесте» упрекает отца словами: *В тебе желание жизни — это все* (ближе к оригиналу ЛдЛ: «J’ai compris que tu aimes à vivre longtemps» [ELL 1: 395]). Ср. в лирике А.: *И во всем безнадежность желанья: / «Только б жить, дольше жить, вечно жить»* («Желание жить»); *Желанье жить все жарче будит* («На пороге»). Это явные отголоски Достоевского: «Только бы жить, жить, жить, и жить! Как бы ни жить, только бы жить!..» («Преступление и наказание», см. комментарий в [КО: 183]). Ср. у Блока (Т. В. Цивьян): «О, я хочу безумно жить...». См. [наст. изд.: 87].

¹⁸⁶ Отрицательный ответ на вопрос «Была ли у древних греков совесть?» и мотивировку см. [Ярхо 1972].

¹⁸⁷ В Тавриде Ифигения плачет о *О брате, которого так давно / Юнцом, птенцом, цветком, сосунком / Оставила...* («ИфТ», ст. 231—233, перевод см. [Гаспаров 1972: 276]). У А. в этом месте *младенчик*, который фактически заменяет и *юнца*, и *птенца*, и *сосунка*.

Менелай

Их называть излишнее, Орест.

Вселяющие ужас и потому табуируемые, не подлежащие называнию Эринии (Ερινύες, которых у Еврипида три), богини мщения, сродни совести — так можно думать, опираясь на перевод А (иное понимание цитированного диалога см. [Ярхо 1972: 256—257]).

Меньше чем через полтора десятка лет после кончины Анненского было сказано об «орле его поэзии, «когтившем Еврипида, Малларме, Леконта де Лиля», но ничего не приносившем «в своих лапах кроме горсти сухих трав» [Манд. Соч. 2: 251]. В этом сравнении позволительно видеть не только «сжатый пересказ» стихов Фета о поэте, чей *крылатый слова звук / Хватает на лету¹⁸⁸ и закрепляет вдруг / И темный бред души, и трав неясный запах; / Так, для безбрежного покинув скудный дол, / Летит за облака Юпитера орел, / Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах* (Ronen 2003—2005: 264, 270), но и продолжение мыслей А. о «молодом орле» в «Аполлониде» ЛдЛ (поэзия в облике орла).

В суждении же Мандельштама «У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен» (Мандельштам. «О природе слова» [Манд. Соч. 2: 251]) можно увидеть скрытый отклик на картину Афин в цитированном выше «мусическом» отрывке из исхода «Аполлониды» и на соответствующие комментарии А.¹⁸⁹

За этими в целом пессимистическими суждениями у Мандельштама следует указание на спасительный ресурс — русский язык, который оказывается компенсацией за отсутствие Акрополя и безуспешное блуждание (об эволюции взглядов Мандельштама на язык см. [Террас 1973: 459]).

Характеристики, которые дает Мандельштам русскому языку, сопоставимы с тем, что по этому поводу говорил А: «зыбкая беспредельность ⟨...⟩ наречий и поднаречий», литературная речь, которая как бы «висит в воздухе» (что, как уже сказано, напоминает вечно страдающего Тантала¹⁹⁰) «между журнальным волапюком¹⁹¹ и говореньем» [КО: 96] — пространственной «беспредельностью» речи

¹⁸⁸ Ср. известное развитие франц. *voler* 'летать, лететь' > *voler* 'красть, похищать' (сначала в языке охотников).

¹⁸⁹ Возможен и отклик на фетовское: *В сыртах не встретишь Геликона, / На льдинах лавр не расцветет, / У чукчей нет Анакреона, / К зырянам Тютчев не придет* («На книжке стихотворений Тютчева»). Эти стихи можно упрекнуть в игнорировании народного творчества. И потом, не придут Анакреон и Тютчев — придет кто-то другой! Сравным успехом можно было бы сказать и: **У русских нет Анакреона* (как нет Акрополя). Нужно помнить, что *Акрополь* у Мандельштама — устойчивый образ культуры.

¹⁹⁰ *Там в воздухе парит недвижно Тантал* («Ор.», ст. 5), у ЛдЛ «pend dans l'air» [ELL 1: 62]. Ср. [Топоров 1989а: 67].

¹⁹¹ В другом месте А. пишет о «крайней небрежности и принципиальной бесцветности журнальной речи» и «гибридности» и малой поучительности «для русских лингвистов» «нашей литературной речи» [КО: 96].

диалектной. Однако у Мандельштама русский язык выглядит иначе — это нечто грозно-стихийное, подобное бурному океану («...русская культура и история со всех сторон омыты и опоясаны грозной и безбрежной стихией русской речи...»), «не вмещающееся ни в какие государственные и церковные каноны» и обладающее — благодаря усвоенной от эллинской культуры «тайне свободного воплощения» — полнотой и свободой бытия, и одновременно это «столь высоко организованный, столь органический язык», который «не только — дверь в историю, но и сама история»;¹⁹² русский язык рассматривается как важнейший фактор русской истории [Манд. Соч. 2: 245—246].

Из комментариев к этим мыслям Мандельштама: «... слово — последний и главный ресурс нашей истории, нашего исторического бытия, и оно — *свободно*» ([Топоров 1990а: 284, 286], курсив Топорова); русский язык, возможно, «единственное сокровище русской культуры» [Террас 1995: 14].

Это ресурс обороны, но активный: нет Акрополя, «зато каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя, маленький кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории» (Мандельштам. «О природе слова»). Анненский, по мысли Мандельштама, — герой этой борьбы, «представитель эллинизма героического, филологии воинствующей»; его стихи и трагедии «можно сравнить с деревянными укреплениями, городищами, которые выносились далеко в степь удельными князьями для защиты от печенегов, навстречу хозарской ночи» [Манд. Соч. 2: 251—252].

Созданный Анненским миф о певце, поражающем в себе — через глаза (подобно Одиссею, выжигающему глаз Полифема) — «бесформенную стихию», хаос небытия, вполне в духе «героического» эллинизма, духовного сопротивления «стихийно-бесцельным, роковым силам бытия» ([Петрова 2002: 101] — в связи с «Кипарисовым ларцом»).

Сопернику муз с птицей-матерью на плече предстоит, покинув своего *товарища* (*Белый камень, / Товарищ одинокий!*) пройти путь к лишениям, унижению и смерти, но это одновременно и путь в бессмертие гения (ср. «Смерть Софокла» Ахматовой:

А в этот час уже в бессмертье гений шел),

мучительно постигающего своим «внутренним зрением» божественную музыку красоты, угасшую в *пустом* небе, и путь преодолевшего зло праведника, воплощения Совести, подобию слепого Эдипа.

Изображаемая в финале «вакхической драмы» *туманная* и затем *сливающаяся* с небом заря — заря будущей поэзии (см. «анненское» прочтение «Аполло-

¹⁹² Речь идет о сочетании свойств (полнота бытия & высокая организованность, упорядоченность), которое, похоже, принципиально не реализуемо в русской жизни (истории) как таковой.

нида»), быть может, всей мировой поэзии. Тот же символ Анненский использовал в адресованном Гумилеву четверостишии «Меж нами сумрак жизни длинной...» (и, по крайней мере косвенно, в трагедии «Меланиппа-философ», где говорится о *заре* будущей славы *эолидов* [см. наст. изд.: 251, 341]) — в этом тексте имеется в виду именно та «будущая» поэзия, которая идет на смену поэту, назвавшемуся *Никто*.

Заря в финале «вакхической драмы» это и заря учения о мировом Духе-Разуме, при свете которого тают призраки¹⁹³ и бессильно *мерцает и тлеет* ложная мудрость. Гегель сравнил идеи Анаксагора о Разуме (Нусе) с едва забрезжившим светом: «Hier fängt erst an, ein Licht aufzugehen (es ist zwar noch schwach): Der Verstand wird als das Prinzip anerkannt» [РА: 71].¹⁹⁴

Обращенные к Петербургу стихи Ахматовой

*Солеею молений моих
Был ты, строгий, спокойный, туманный.
Там впервые предстал мне жених,
Указавший мой путь осиянный,
И печальная Муза моя,
Как слепую, водила меня*¹⁹⁵

можно рассматривать как одно из ее указаний на свое предназначение продолжателя и в конечном счете завершителя традиции Учителя, с которой она связывала и многих других поэтов своего поколения. Памяти одного из них — Пастернака — она посвятила стихи

*Словно дочка слепого Эдипа
Муза к смерти провидца вела.*¹⁹⁶

¹⁹³ Призрак отца Фамиры *холоден и бессилен / Меж розовых пальцев Зари* и, «наконец, исчезает». Жанровое обозначение «вакхическая драма» ориентирует кроме прочего на «Вакхическую песню» Пушкина, воспевающую *ясный восход зари и бессмертное солнце ума*, перед которым бессильна *ложная мудрость*. Реминисценции Пушкина звучат у А. в переводе «Геракла»: *Ведь призраки ночные перед солнцем / Бегут...* («Гер.», ст. 814—815) — герой, которого считали умершим, неожиданно является обреченным на смерть жене и детям.

¹⁹⁴ «Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Erster Teil: Griechische Philosophie». Сам Анненский говорит о «*младенческих* попытках рационализма» [СТ: 290].

¹⁹⁵ В двустишии *А я один на свете город знаю, / И оцупью его во сне найду* («Северные элегии». «Третья») имплицитно присутствует незрячесть. Ср. также: *И неверно брела, как слепая, Незнакомой узкой тропой* («Я пришла тебя сменить, сестра...»).

¹⁹⁶ В диптихе «Памяти поэта» говорится, что поэт *превратился... в тончайший, им воспетый дождь*, и это напоминает мысль Ахматовой [Соч. II: 203]: «... щедрые пастернаковские ливни уже хлещут на страницах “Кипарисового ларца”». О мотиве дождя у Пастернака в связи с А. см. [Иванов 1998]. В обращенных к Ахматовой стихах Пастернака

Они напоминают «анненское» преломление софокловских Эдипа и Фаирида, но также отсылающую к «Эдипу в Колоне» мысль Ахматовой о «высоком веровании античности», которое разделял Пушкин: «...могила праведника — сокровище страны и благословение богов».¹⁹⁷

(«Мне кажется, я подберу слова...») этот мотив также присутствует: *Я слышу м о к р ы х
к р о в е л ь г о в о р о к.*

¹⁹⁷ Анна Ахматова. «Узнают голос мой...» Стихотворения. Поэмы. Проза. Образ поэта. М., 1989. С. 429.

III. 4. ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ПОЭТИКОЙ АННЕНСКОГО: БОДЛЕРОВСКИЙ И «ДОСТОЕВСКИЙ» ПОДТЕКСТЫ В ДРАМЕ «ФАМИРА-КИФАРЭД»*

В статье «Что такое поэзия?» Анненский размышлял о недосказанности всякого великого произведения поэзии и о том, что создания античности, на которые «тревожная душа человека XX столетия» смотрит не иначе «как сквозь призму Гете или Леконта де Лиля», вызывают в ней «уже совсем другие эстетические эмоции» [КО: 205]. Одну из вековых «проблем» поэзии [Там же] он мог усмотреть в финале переведенного им сонета Бодлера «Les aveugles». В соответствующем месте перевода о слепых говорится, что

*⟨...⟩ когда их та ж сегодня, что вчера,
Молчанья вечногo печальная сестра,
Немая ночь ведет по нашим стогнам шумным
С их похотливою и наглою суетой,
Мне крикнуть хочется — безумному безумным
«Что может дать, слепцы, вам этот свод пустой?»*

Формулируемая в заключительной строке сонета «проблема» (*Je dis: «Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?»*) подготавливается второй строфой, передающей подмеченный «тоскующей душой» Бодлера [КО: 204] парадокс «ужаса жизни»:

*И странно: в п а д и н ы, где искры жизни нет,
В с е г д а г л я д я т н а в е р х, и будто не проронит
Луча небесного внимательный лорнет,
Иль и раздумие слепцу чела не клонит?*

Перевод подчеркивает пустоту не только в глазах слепцов, но и в небе, что видно по соответствию *Ciel* — *свод пустой* в заключительном стихе, а также по стиху:

И целят в пустоту померкшими шарами.

Тема пустоты неба является в творчестве Анненского весьма заметной, выражаясь в его лирике, в частности, в упоминаниях *пустыни выжженного неба* («Спутнице»), *небесного мертвого простора* («Серебряный полдень»), *синей пустыни небес* («Закатный звон в поле»). *Обманувшая отчизна*¹⁹⁸ в «Зимнем небе»:

* Первая публикация под другим названием: [Аникин 1993а].

¹⁹⁸ Возможный отголосок легенды об Анаксагоре, будто бы назвавшем небо «родиной» [РА: 222].

*Я люблюсь на дымы лучей
Там, в моей обманувшей отчизне, —*

напоминает о себе, быть может, в строках Мандельштама

*И опять к равнодушной отчизне
Дикой уткой взовьется упрек
(«Воздух пасмурный влажен и гулок...»),¹⁹⁹*

а также в ахматовском

*И о встрече в небесной отчизне
Нам ночные не шепчут огни.²⁰⁰*

«Анненский» подтекст допустимо усматривать в целом ряде характерных для поэтики раннего Мандельштама образов «враждебного неба». ²⁰¹ Особенно существенны те случаи, когда небо предстает пустым или слепым: «Хорошая стрела готической колокольни — злая, — потому что весь ее смысл уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто» («Утро акмеизма», ср. [Tarasovsky 1976: 56]); *Кружесом, камень, будь, / И паутиной стань: / Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань* («Я ненавижу свет...»); *О небо, небо, ты мне будешь сниться! / Не может быть, чтоб ты совсем ослепло* («О небо, небо, ты мне будешь сниться!...» ²⁰²); *Но жертвы не хотят слепые небеса* («Декабрист»). Сходные образы были известны и стихам Ахматовой, например: *Ива на небе пусто м...* («Память о солнце в сердце слабеет...»); *Низко, низко небо пустое* («Июль 1914»). Особенно следует выделить связанное с творчеством Нервала представление о пустоте неба, наступлении Хаоса после падения, разрушения мира в образе башни [Топоров, Цивьян 1984: 38]: *Кто знает, как пусто небо / На месте упавшей башни* («Из цикла “Юность”»); и более отдаленно: *И упало каменное слово...*, где звучит трагическая тема опустевшего

¹⁹⁹ Анненского напоминает и мотив упрека, ср., у него, например: «... сквозь широко распахнутые окна ⟨...⟩ укоризненно смотрит небо ⟨...⟩» [КО: 187]. Т. В. Цивьян обращает внимание на возможный отклик стиха Мандельштама у Бродского: *И увижу две жизни / далеко за рекой, / к равнодушной отчизне / прижимаясь щекой* («Ни страны, ни погоста...»).

²⁰⁰ Стихотворение «Ты стихи мои требуешь прямо...». Наряду с самим образом *небесной отчизны* к А. возвращают, возможно, «апофатичность» (*не шепчут*) и строки *Мы с жигаем несбыточной жизни / Золотые и пышные дни*. Ср. в прозе и стихах А.: *С тех пор, Незримая, года / Мои с жигая без следа, / Желание жить все жарче будит...* («На пороге»); «цвет бесполезно сожженной жизни ⟨...⟩» [КО: 19] и др.

²⁰¹ См. [Tarasovsky 1976: 14—15], в частности о стихотворениях «Воздух пасмурный влажен и гулок...» и «Я вижу каменное небо...»; в них усматривают «пример коллажа цитат из Анненского» [Левинтон, Тименчик 1978: 200]. О негативном семантическом ореоле неба у А. и акмеистов см. [Кихней 2009: 40].

²⁰² См. также [Тименчик 1981а: 184].

дома — *Я давно предчувствовала этот / Светлый день и опустелый дом* («И упало каменное слово...»).²⁰³

В ряде текстов А., возвращающих прежде всего именно к переводу «Слепых», слепые/пустые глаза человека или «незрячего» строения (ср. известное уподобление окон дома глазам) оказываются устремленными в пустоту неба, в свою очередь «смотрящего» в эти глаза. Приведем примеры: *⟨...⟩ чистое и пустынное, смотрит на нас небо, и взгляд ⟨у⟩ него белесоватый, как у слепого* («Andante»); *⟨...⟩ плесень стены ⟨...⟩ заслоняющей воспаленные глаза старого пьяницы, которого греки так деликатно назвали Ураном (Небом) ⟨...⟩ груды строений — дворцы, лачуги, церкви и тюрьмы ⟨...⟩ темницы, свежесыбеленные известью, мрачные и слепые, вперившие свои странно расширенные зрачки в умирающее небо — призраки, испуганные другим призраком ⟨...⟩* [КО: 469—470].²⁰⁴ Заслуживают внимания также *незрячие* и *тоскливо-белые стены* и *безнадежность распахнутых окон* в «Тоске мимолетности». Составляющее кульминацию «вакхической драмы» самоослепление Фамиры происходит в сцене под названием «Белесоватая».

В сцене «Голубой эмали» Нимфа рассказывает кифарэду о том, как она родила его и бросила — по воле Зевса (ср. отношение «Аполлон: Креуса: Ион/Аполлонид» в «Ионе» Еврипида и «Аполлониде» Леконта де Лиль), чья улыбка перейдет людям «в века». Нимфа провидит времена, когда небо опустеет, а боги, оставшись лишь в «серых камнях» изваяний, будут «спать» на гробницах людей

*⟨...⟩ с прижатыми руками
И устремив в пустые небеса
Свои глаза, пустые тоже...*

В изображении А. *пустые* или *померкшие* глаза изваяний устремлены в *пустые* же небеса — вверх, как и *померкшие шары* слепцов. «Черные откровения бодлеризма» [КО: 103] связывались в поэтике А. и с античными представлениями о сходстве слепца со статуей.

Основой «вакхической драмы» стал миф о фракийском певце Фамириде, дерзнувшем состязаться с Музами, но наказанном лишением музыкального дара, ослепленным и погибшем. Софокл написал на сюжет этого мифа не дошедшую до нас трагедию, в котором сам играл роль ослепленного певца [Топоров 1977б: 217]. Известным стимулом к созданию «вакхической драмы» был и рассказ «Фамирид», сочиненный учеником Анненского А. А. Кондратьевым, глубоко усво-

²⁰³ Ср. также: *Кто знает, как тихо в доме, / Куда не вернулся сын*. Очень похоже (сходство обусловлено, скорее всего, ситуативно) звучат строки из перевода «Иона», передающие страдания Креусы: *Радость... радость ребенка... где ж она? / Пусто, как вымерло, / В доме теперь навек* [ТЕ: 487]. Ср. у Еврипида: ἡρημία δ' ὀρφανοῦς / δόμουσ οἰκίησθω («Ион», ст. 790—791). *Пусто* совпадает с переводом ЛдЛ: «Et moi, privée d'enfants, j'habiterai une demeure vide et solitaire!» [ELL 2: 442].

²⁰⁴ Здесь приведен взятый в [КО] текст русского перевода французского текста А.

ившим и спустя много лет своеобразно — через мир славянской мифологии — преломившим «неомифологизм» Учителя.²⁰⁵ Тема ослепления оказалась значимой не только для творчества А., но и для самой судьбы поэта, в предсмертном стихотворении которого «Моя тоска»²⁰⁶ есть строфа, во многом объясняющая (это мнение разделяла Ахматова), причину его безвременной кончины [Лавров, Тименчик 1979: 668]:

*В венке из тронутых, из вянущих азалий
Собралась петь она... Не смолк и первый стих,
Как маленьких детей у ней перевязали,
Сломали руки им и ослепили их.*

Анненский воплотил здесь свое представление о стихах как «детях» поэта, исполненного материнским «томленьем» по ним, см. «Третий мучительный сонет»:

*Они — минуты праздного томленья,
Перегоревшие на медленном огне (...)
Но я люблю стихи — и чувства нет святей:
Так любит только мать, и лишь больных детей, —*

ср. о Достоевском: «... он не мог не размыкать сведавшей его болезни творчества по *больным детям своей фантазии* (...) не мог не заразить их своею мукой» [КО: 128].²⁰⁷

«Томленьем» по несчастным детям-стихам напоминает о еврипидовском «пафосе материнства» ([ТЕ: 541] — о Креусе в «Ионе»), но и о «подъятии» муки, тяжелого бремени как жребии и предназначении поэта. В «вакхической драме» А. ввел мотив добровольного «подъятия» лишенным музыкального дара Фамирой муки самоослепления. Лишая себя зрения в миг «огненной свободы» [КО: 465], Фамира надеется сохранить в своем сердце «хотя бы бледный отсвет» мелодии Музы — в духе лермонтовского «Ангела» —

*И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли*

[Иванов 1910: 23—24], сменив гармоничную красоту веющего на его кифару «дивного мира» на возможность слышать «хотя бы (...) один намек на мелодию». ²⁰⁸

²⁰⁵ См. [Топоров 1990б: 11—12, 140—142 и др.]. Эротическая образность романа Кондратьева напоминает соответствующий аспект «вакхической драмы».

²⁰⁶ Трактовку этого стихотворения как своего рода «антипамятника» см. [Черный 1973б: 20].

²⁰⁷ У А. курсивом выделено *болезни творчества*.

²⁰⁸ [ЛТ 1983: 144; Червяков 1986: 99—110]. Ср. роль музыки в творчестве и биографии поэтов, которых Ахматова считала продолжателями А.: ее самой, Мандельштама, Пастернака [Цивьян 1975].

Мучительное припоминание кифарэдом открывшейся ему в небе «гармонии сфер» равнозначно постижению философом, мудрецом неявной первоосновы сущего, которая по характерной для греческой культуры логике могла открыться только слепцу. Фамира уподобляется обретшему после самоослепления способность «созерцания сущности» [Аверинцев 1972: 100] Эдипу и другим вещим слепцам — Тиресию, Гомеру и Демодоксу. Он близок *Одиссею-Никто* (с той разницей, что кифарэд ослепляет — вдохновляясь «бесстрашием и правдой самоанализа» [КО: 111] — не Циклопа, а самого себя) и Гамлету, символизировавшему «чуткое и тревожное искание» «музыки» красоты («Проблема Гамлета» [КО: 170]). Показательно, что Анненский, чье понимание шекспировского героя предвосхитило образ «мыслившего пугливыми шагами» Гамлета у Мандельштама [Tarasovsky 1976: 2, 35, 38], «гамлетизировал» [КО: 172] «Романтические цветы» Гумилева: «⟨...⟩ книжка отразила не только *искание красоты*, но и *красоту исканий*» [А. 1908].

Через свои *горящие глаза* и глаза Фамиры Нимфа *льет* в его сердце *яд* своей любви.²⁰⁹ В монологе Нимфы («Лунно-голубая» сцена), предшествующем ее свиданию с возвращающимся с *турнира* Фамирой, *горящие глаза* фигурируют наряду со змеями и *желтыми ядами* колдуний Гекаты (помогавшей Медее добиться любви Ясона). Следует иметь в виду и монолог еврипидовского Иона у алтаря Дельфийского храма, когда Креуса пытается спастись после неудачной попытки отравить сына (не говоря здесь о важном для «вакхической драмы» антагонизме «сливаемых» Нимфой *молока кормилицы* и *отравы лозы*, также восходящем к «Иону»):

Нимфа	Ион
<i>Те — Гекаты</i>	<i>Кефис-отец с лицом быка! Какую</i>
<i>Бескровные колдуньи в волоса</i>	<i>Ех и д н у возрастил ты иль з мею</i>
<i>И черные и душиные своей</i>	<i>Какую, что глазами пламя мечет</i>
<i>Владычицы старались ли упрятать</i>	<i>Смертельное²¹⁰ ⟨...⟩ она страшной отравы</i>
<i>Поспешнее и глубже змей своих</i>	<i>Из жил Горгоны, поднесенной мне.</i>
<i>И желтые яды... чем это сердце</i>	(ст. 2161—1266)
<i>Через глаза горящие глядеть</i>	
<i>В невидные глаза, и на свободе</i>	
<i>С другим сливаться сердцем, и его</i>	
<i>Тревогою безвольной заражать?</i>	

²⁰⁹ А. пишет о героине Толстого, что она «*глазами напрасно пытается склонить* облюбванного ею человека к привычному для нее самой акту» [КО: 135].

²¹⁰ *Смертельное* и *мечет*, возможно, от перевода ЛдЛ: «O Kèphisos à la face de taureau! Quelle Ekhidna as-tu engendrée, quel dragon *jetant* par les yeux une flamme *meurtrière?*» (ELL 2: 465). Ср. у Еврипида: ὦ ταυρόμορφον ὄμμα Κηφισοῦ πατρός, / οἷαν ἐχιδναν τήνδ' ἔφουσας ἢ πυρός / δράκοντ' ἀναβλέποντα φοινίαν φλόγα.

Невидные глаза в монологе Нимфы — едва ли ‘те, что не видно, невидимые’ (и тем более не ‘неказистые’). Анненский, возможно, придал этому слову значение типа ‘непроницаемые, непроглядные’ (Т. В. Цивьян допускает и ‘невидящие’), превращая его в предвестие слепоты Фаиры (см. ниже). Возможно, ему было известно украинское *невидний* ‘темный, непроглядный’ или его южнорусская параллель типа (курское) *невідний* ‘непроглядный, непроницаемый’ (эти данные см. [ЭССЯ 25: 79]). Так или иначе, *невидные глаза* имплицитно тему ущербных (как у статуи) глаз, подобно тому как они изображены, например, у Эсхила в «Агамемноне» (ст. 418): ὀμμάτων ἐν ἀχρῆσις ‘в невидящих (или пустых) глазах (статуи)’. Кроме того, налицо близость восточнославянских слов к древненовгородскому имени собственному *Невидь* [Там же],²¹¹ которое в контексте архаичных представлений о взаимной невидимости друг другу мира мертвых и мира живых толкуется как генетическая параллель греческого Ἄιδης ‘Аид’ < **n-uid* ‘невидимый’ [Зализняк 2004: 400], ‘без-видный’.

Выжигая себе глаза, Фаиры на мгновение уподобляет их глазам матери, но «горение» у кифарэда переходит в новую стадию, одновременно разрушительную и очистительную, прекращающую вливание *яда* инцестуозной любви *через глаза*. *Горящие две ямы* глаз Нимфы — предвестие *ям* на лице ее сына — сначала кровавых, а затем *глубоких, уже чернеющих*.

Теряющийся в «складках» предпоследней авторской ремарки драмы «психологический символ» [КО: 28] — «Заря слилась с небом» — следует читать, соотнося с аналогичным «символом» в сцене «Голубой эмали». Выросший сиротой, покинутым и лишенным материнской ласки ребенком, Фаиры слушает *сказку* Нимфы о тайне своего рождения. Слова матери, охваченной кровосмесительной страстью к сыну,²¹² *ярко* напомнившего ей о ее браке с отцом Фаиры, побуждают кифарэда к движению, предваряющему образ слепца (эвентуально — с направленным в небо взором) в финале драмы. Вставший Фаиры — «первый абрис» слепца (см. ниже):

Нимфа

*С Филаммом спознались мы. Его
Забыла я лицо. Но ты так ярко
Напомнил мне мой брак <...>*

²¹¹ Сюда же, видимо, топоним *Невижи* [Васильев 2005: 90].

²¹² Кажется не случайным, что облик Фаиры, впервые увиденного Нимфой после двадцатилетней разлуки, вызывает в ней признания, отсылающие к сцене встречи Иокасты и Полиника в «Финикиянках» Еврипида:

Нимфа
*Дитя мое! Любимое дитя...
Что значит муки вытерпеть!*
[СТ: 486]

Иокаста
Мое дитя любимое! <...> (ст. 302)
Корифей
Что значит муки вытерпеть, рождая...
(ст. 356)

*Предо мною
И ты, и он слились... <...>
Фамира
(«встает»)
Заря сравнилась с небом. Вижу солнце,
И золото слепит меня.*

Восклицания Фамиры, вводящие мифологический образ солнечного «золота»,²¹³ напоминают также об «анненском» переводе Корбьера («Два Парижа. Днем»):

<i>Не думаешь ли, брат, что,</i>	<i>Tu crois que le soleil frit donc pour</i>
<i>растопив червонцы,</i>	<i>tout le monde</i>
<i>Журчаще-жаркий жир для всех</i>	<i>Les gras graillons grouillants</i>
<i>готовит солнце?</i> ²¹⁴	<i>qu'un torrent d'or inonde?</i>

Эти восклицания — «аполлинический» ответ на полупризнания Нимфы в кровосмесительной любви к нему: она ищет в вакхическом экстазе соединения не с Вакхом, а с сыном (ср. [Тимофеева 2009: 243]). Солнце как свидетель человеческих страстей напоминает об отклике хора на полупризнания Федры в «Ипполите»: *ты открыла солнцу свою беду* [КО: 388].

Анненский писал, что в момент бунта Прохарчина «с самого дна» его души поднимается «взбудораженная тайна», которая «безудержно сияет и даже слепит», рождая «первый абрис пророка в поэзии Достоевского»; «в горячем сне он делается на миг обладателем целого удивительного мира обездоленных, вопиющих и надорванно-грозящих ему созданий» [КО: 34, 238]. Это рождение происходит в «не любимой и обделенной счастьем» повести,²¹⁵ «<...> где ужас жизни исходит из ее реальных воздействий и вопиет о своих жертвах <...>» [КО: 27, 35].²¹⁶ Прохарчин, истаявающий в «дробных и бессильных слезах» [КО: 34], «на миг <...> видит свое же я <...> бесцельно дробимое в мучительных кристаллах осевших паров безумия...» [КО: 238]. Бодлеровский подтекст «Фамиры»

²¹³ Собирая данные по «петербургскому тексту», В. Н. Топоров зафиксировал несколько «солнечных эффектов» в Петербурге. Один из них связан с временным ослеплением от «золота солнца» («червонного золота»): памятник Петру в этом золоте «мгновенно как бы расплавился, и нужно было <...> ждать прежде чем <...> “ослепленное” зрение аккомодировалось...» [Цивьян 1999].

²¹⁴ Ср. в лирике Анненского: *И цвета старого червонца / Пары сгоняющее солнце* [СТ: 60]; *Я дождусь другого солнца / Цвета мальвы золотистой / Или розы и червонца* [СТ: 153].

²¹⁵ «Приговор Белинского способствовал тому, что <...> читательская аудитория с самого начала не придала рассказу особого значения... Но и литературоведы и критики не жаловали “Господина Прохарчина”» [Топоров 2009: 209].

²¹⁶ О «Господине Прохарчине» как «гениальном эксперименте, давшем начало нескольким линиям и в последующем творчестве <...> Достоевского, и в развитии русской прозы вообще», см. [Топоров 1982б: 80]. О триаде Достоевский — Анненский — Топоров в связи с Прохарчиным и петербургским текстом русской литературы см. [Бочаров 2009: 7—8].

(слепцы, воплощающие ужас жизни и похожие на кукол²¹⁷ — *pareils aux mannequins* — с их «проблемой» в пустом небе) соединяется с ее же «прохарчинским» подтекстом (взбунтовавшийся против «ужаса жизни» безумец с «горящей» головой²¹⁸ уподобляется «пульчинелю», которого «артист-шарманщик» укладывает в ящик [Топоров 2009: 219]).

В поэтической мифологии Анненского, где постоянно соединяются античное и библейское начала, «дробление» сопряжено с *молнией мучения* (ср. в стихотворении «∞»: *Там бесконечность — только миг, / Дробимый молнией мучения*²¹⁹) как мигом трансформации *ужаса* ветхозаветных молний над Синаем в рассеянный (возникший вследствие бесчисленного дробления) голубой эфир христианского страдания над Генисаретским озером, что соответствует «рассеиванию человеческой души по тем мукам, из которых составляется жизнь окружающих людей» [КО: 58—59].²²⁰ Во вступительном слове к трагедии «Меланиппа-философ» утверждает, что «только <...> жизнь, кристаллизовавшаяся в ярких героических явлениях и славных муках, и может быть предметом трагедии» [СТ: 290].

Озаряемый лучами солнца слепец вступает на путь, ведущий к лишениям, унижению и смерти. Но это и проходящий через века путь гения, постигающего своим «внутренним зрением» божественную «музыку» красоты, угасшую в пустом небе.

Сопернику муз предстоит покинуть своего товарища:

*Встает туман. Я чувствую: мои
Одежды стали влажны. Белый камень,
Товарищ одинокий!*

²¹⁷ ... *весь ужас жизни тут / Разыгран куклами, но в настоящей драме*. Ср. «кукольный» вариант трагедии Фамиры — в стихотворении А. «Но для меня свершился выдел...».

²¹⁸ О мотиве горения в «Прохарчине» см. [Топоров 2009: 245, 256].

²¹⁹ В финале лермонтовского «Демона» о Тамаре говорится, что она одна из тех, *Которых жизнь — одно мгновенье / Невыносимого мученья...* «Дробление» как важная эстетическо-этическая категория связана у А. также с Бальмонтом, из которого он цитирует, в частности, стих *Беспредельную цельность дробить* [КО: 109]. Ср. примеры из стихов самого А.: *Дробя налеты обмерзанья* («Зимний поезд»), *Я завожусь на тридцать лет, / Чтоб жить, мучительно дробя / Лучи от призрачных планет / На «да» и «нет», на «ах» и «бя»* («Человек»; ср. идущую от Шарля Кро установку на «упрощенность» и «недоумелость» стиха [Тименчик 1977: 287], но и растерявшего «все свои слова» Прохарчина [КО: 239]). Творчески-оптимистический аспект «дробления» составляет характерный для А. мотив отражения огней/света в аметистах, кристаллах, хрустале, а также глазах, слезах и под. («Аметисты», «Тринадцать строк», «Когда б не смерть, а забытьё...», «Август», «Светлый нимб» и др.), с чем связана и идея непрерывности духовной традиции: «<...> поэт дал нам свет, а мы *дробим* <...> и *оживляем* эти дивные *огни*...» [КО: 216—217; о Гоголе].

²²⁰ См. программную «Поэзию», открывающую «Тихие песни». К отраженному в ней (отталкиваясь от «Поэзии» Тютчева [Черный 1973а: 13] эпизоду получения Моисеем скрижалей завета возвращают, видимо, и стихи *Сегодня грудь моя желания полна, / Как туча, полная и грома и сверканий* («Последние сирени»).

Мотив белого или седого камня, который может быть соотнесен с аполлиническим культом священных камней [Топоров 1977а: 40]), является сквозным не только для «Фамиры-кифарэда», но и для целого ряда других произведений А., где этот мотив выступает как материализованное воспоминание / припоминание,²²¹ мечта, раздумье, место приобщения к вечности, «миру», отрешения от забот, страданий и суеты и т. п. «Друзья» Фамиры, камни, «в немом покое» вкушают «блаженство высочайшего ведения» и воплощают «мертвую точку аполлинического искусства — погружение в последнюю, абсолютную неподвижность созерцательного экстаза...» [Иванов 1910]. Первое же появление Фамиры в драме отмечено обращением к камням: «Фамира кладет на камень свой посох и ветку» со словами

*Сердца людей мятежны. Но люблю
В горах седые камни.
Вот и пристань.*

Нимфа отыскивает похожий на птичье гнездо дом Фамиры по приметам:

*А вот и камень —
На голову быка похожий [СТ: 475];*

Пребывание возле этого камня в конце драмы символизирует прощание Фамиры с тем миром, в котором он жил до принесшей ему несчастья встречи с матерью: «Он достиг последнего белого камня, похожего на голову быка и, склонившись, молча его обнимает» [СТ: 537]. По всей видимости, А. внес в свою драму топографическую деталь из «Иона» — похожий на бычью голову камень отсылает к уже цитировавшемуся *Кефис-отец с лицом быка!* и напоминает о том, что Кефис, бог одноименной реки в Средней Греции, считавшийся предком Креусы по материнской линии, представлялся в образе быка или человека с бычьей головой (см. комментарий В. Н. Ярхо к ст. 1261 «Иона»).

В стихотворении А. «То было на Валлен-Коски» седой камень *оживает* (*Нам камень седой, ожив / Стал другом...*), что напоминает «орфический» монолог Фамиры в «вакхической драме», где оживление камня приравнивается к муке для него: *Когда б имел я дар / Великого Орфея, я своих / Товарищей седых не стал бы мучить (...). Движенье белым камням? А зачем / Движенье им? Иная, лучше нашей, / У камней жизнь. Они живут, Силен, / Глубоким созерцаньем. Только месяц / Скользящими тенями иногда / До вековых морщин их прикос-*

²²¹ Ср. отношение названий двух стихотворений «Трилистника тоски»: «Тоска припоминания» и «Тоска белого камня» [Топоров 1981а: 66, 207]. В статье А. «О современном лиризме» упоминаются две «забытые» в камень или даже «рожденные» камнем души, одна из которых — «душа поэта» [КО: 359], что напоминает «Тоску белого камня»: *Сбита в белые камни / Ницетой бледнолицей, / Эта одурь была мне / Колыбелью-темницей*. Суждение А. о том, что проникший в «тоску города» Брюсов, «новый Орфей», «заставлял плакать булыжники» [Там же], соотносится с «орфическим» монологом Фамиры [СТ: 505].

нется... [СТ: 505]. Эти стихи явно связаны со стихотворением «?» («Тихие песни»), где отчетливо проведена оппозиция *светлой феи с упоительной лирой Орфея и старого мудреца*. В последнем легко различить облик *седого товарища* Фамиры (*По лицу его тяжело проходит / Бороздой Вековая Мечта*).²²²

В стихотворении «Ноша жизни светла и легка мне...» говорится о пагубности для разных вещей (камень, фиалка, туман, ива) контакта с миром людей, описываемым через признаки *раздумье, слезы, безумие, горе* и др. Особо нужно отметить строки, маркирующие камень как место расположения того или иного образа-персонажа:

*Ноша жизни светла и легка мне,
И тебя я смущаю невольно;
Не за бога в раздумье на камне,
Мне за камень, им найденный, больно*

(ср. в «орфическом» монологе Фамиры: *И никого смущать не ходят камни*). Следует заметить, что О. Ронен связывает эту «трагическую сцену» с картиной Крамского «Христос в пустыне», бронзовым Гермесом из Геркуланума (тоже сидящим на камне), а также с легендой Гейне «о грядущем искупителе камней и всех неодушевленных вещей, который, подобно Орфею, освободит их от неподвижности» [Ронен 2009: 36].

На камне может находиться Фамира (уже слепой, «Он достиг последнего *белого камня* (...) молча его обнимает»), Нимфа («Она сидит так недвижно, что ее можно принять за изваяние (...) контраст (...) экстаза (...) с неподвижной, точно уснувшей Нимфой на *белом камне*²²³) или — в лирике — кукла («То было на Валлен-Коски»).²²⁴ Согласно авторской ремарке (см. «Гер.», перед ст. 1203), на камне сидит совершивший по воле рока (Геры) убийство собственной семьи Геракл.

²²² Смерть *белого старца* Геллена в трагедии «Меланиппа-философ» можно понять как событие, обратное оживлению камня: ...в *морщинах лицевых / Последнее прошло усилье жизни, / И сделалось как мраморным лицо* ([СТ: 334]; согласно [Венцлова 1996: 62], для А. важен не момент оживания мертвого, как у Пушкина, а момент застывания живого). Ср. *Морщины древнего лица моря* в «Солнечном сонете».

²²³ Ср. рассмотренный Анненским мотив «белого экстаза» в его связи со «статуарными» тургеневскими героинями [КО: 141; Ашимбаева 1984: 56—57]. Сходство Нимфы с изваянием заставляет вспомнить одну из подмеченных Анненским у Лермонтова «вещей-мыслей», а именно «тихо сидящую на берегу белую женскую фигуру» [КО: 138]. Сходный мотив представлен в статье Анненского «Гейне и его “Романцero”», где дается прозаический перевод из Гейне: «... на (...) одиноком берегу сидит никса; смертельно бледная и немая, точно *каменное изваяние*, она кажется погруженною в глубокую печаль» [КО: 153].

²²⁴ О возможных истоках образа страдающей куклы у А. в поэзии Случевского (*Куклу бросил ребенок (...) Руки раскинула, ясные очи закрыла...*) см. [Bazzarelli 1965: 75]. Образчик современного развития темы (правда, в жизни, а не в литературе): на оз. Таватуй неподалеку от Екатеринбурга летом 2010 года автору этих строк довелось увидеть ватагу парней (в майках с надписями «Уральский [какой-то] университет»), один из них нес

Камень как *товарищ* стремящегося к избавлению от суеты или страдания существа находит у Анненского «заместителей» в иных предметах, например, в иве: <...> *И той меж ив седой и чахлой иве — / Товарищам непоправимых мук* («На северном берегу»; ср. ахматовскую «Иву»).

В. Н. Топоровым [1981: 66, 207] отмечена реминисценция указанных образов А. в стихах Ахматовой, где *белый камень* выступает как своего рода субстрат непрерывности памяти / воспоминания.²²⁵ Наиболее отчетливо это выражено в стихах

*Как белый камень*²²⁶ *в глубине колодца,*
Лежит во мне одно воспоминанье <...>
Я ведаю, что боги превращали
Людей в предметы, не убив сознанья,
Чтоб вечно жили дивные печали,
Ты превращен в мое воспоминанье [СП: 124].

Обращает на себя внимание уже упоминавшийся мотив метаморфозы по воле богов, как в «вакхической драме»: *...боги сделают тебя птицей с красной шейкой* <...> *Эта птица, / Она превращенная Нимфа.*

Белым камнем увековечивается особый День: *Белым камнем тот день отмечу, / Когда я о Победе пела.* Предикаты, описывающие поведение героини стихотворения — *пела, летела*, — имплицитно подразумевают нередкую для Ахматовой метаморфозу «человек → птица». Цитированные строки входят в цикл «С самолета», актуализирующий характерное для поэтики акмеизма стремление к отражению в тексте той ситуации, в которой этот текст сочинен [Тименчик 1981б: 66].

Стих «Северной элегии» («О десятых годах»), повествующий о том, что у героини в детстве не было *Прятелей среди камушков речных*, особенно с учетом варианта этого стиха — *Ни даже товарищей из камушков речных*, напоминает *седых товарищей* Фамиры.

Белый камень как воплощение некоего неразрешимого вопроса сродни соравшемуся с горы камню в «Problème» Тютчева:

Как он упал? <...>
Столетье за столетьем пронеслося:
Никто еще не разрешил вопроса.

длинный шест с насаженной на него пластиковой девицей в человеческий рост (как и кукла в стихотворении А.).

²²⁵ На иной аспект этого мотива (реальное и «непосредственное выражение эмоционального тона души») указывает К. Мочульский [1989: 50], который цитирует в этой связи стихи из «Четок»: *Пусть камнем надгробным ляжет / На жизни моей любовь.*

²²⁶ Этот *белый камень* связан (и еще более очевидным образом) с поэзией Кузмина, см. «Лето господнее — благоприятно...»: *Белым камнем отмечен этот день. / Все пройдет, что окажется наносным* [Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: 257]. Существенно наличие в «Белой стае» ряда *белый дом, белая яхта* и под., ср. и название цикла [Мочульский 1989: 47].

В том, что белый камень становится отправной точкой странствий Фамиры, можно усмотреть предвосхищение программного положения Мандельштама в статье «Утро акмеизма»: «Владимир Соловьев испытывал особый пророческий ужас перед седыми финскими валунами. Немое красноречие гранитной глыбы волновало его, как злое колдовство. Но камень Тютчева, что “с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой”, — есть слово. Голос материи в этом неожиданном паденье звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания» [Манд. Соч. 2: 322].

Мандельштам (см. особенно «О природе слова») заявляет лингво-филологическую основу акмеистического мировоззрения. И на практике для Мандельштама и Ахматовой оказываются характерными понимание языка, с л о в а не только как средства, но и как ц е л и, ориентация на филологию, лингвистику [Топоров 1979: 249—251 и др.]. Акмеистический «камень» (ср. и «Камень» Мандельштама [Савельева 2002]) толкуют по-разному [Мусатов 1998: 267]. Но, во всяком случае, «камень с его энергическими изломами, грузностью и и силой» — символ поэтики Мандельштама и Ахматовой; для нее характерно «влечение к пластике камня, любовь к зданию-дворцу, церкви, дому, к его стенам, окнам, ступеням» [Мочульский 1989: 50].

III. 5. «МИФОТВОРЦУ — НА БАШНЮ»: ОПЫТ СОПОСТАВЛЕНИЯ ЦИКЛА С ДРУГИМИ ТЕКСТАМИ АННЕНСКОГО *

Адресованный Вяч. Иванову цикл «Мифотворцу — на башню (Два мифотворения)» содержит два выдержанных в несколько шутовском тоне текста (первый относится к июню, второй — к июлю 1909 года):

*Где розовела полоса,
Одни белесые отсветы...
Бегут на башню голоса,
Но, ослабев, чуть шепчут: «Где ты?»
А там другой Жилец уж — сед²²⁷
И слеп с побрызгов белой краски,
И смотрят только губы маски
Из распахнувшихся газет.*

*Седой!.. Пора... Седому — мат...
Июль угляй насыпал в яме,
И ночью, черен и лохмат,
Вздувает голубое пламя...
Где розовела полоса,
Там знойный день в асфальте пытан.
Бегут на башню голоса...
А сверху шепот: «Тише — спит Он».*

Описание персонафицированного июля во втором «мифотворении» явно переключается с рассказом героя трагедии А. «Царь Иксион» о сожжении им своего алчного тестя Деионея:

*Царю
Велел я яму вырыть за порогом
Глубокую, и тлеющих углей
Туда рабы костер ввалили целый,
Золою их засыпав [...] [СТ: 361]*

* Первая публикация: [Аникин 1990].

²²⁷ Относительно темы «Анненский и Вяч. Иванов» см. [УКР III: 132—134]. Стих *А там другой Жилец уж — сед* имеет варианты, где Вяч. Иванов обозначен как *Другой*, с прописной буквы (*А там Другой ютится, сед*). Это подтверждает соображения о том, что адресатом стихотворения А. «Другому» является именно Вяч. Иванов [Лавров 1996: 111]. См. также [Кушнер 1994: 242].

Эпитеты *черен и лохмат* напоминают облик Иксиона до прихода на Олимп, как он описан в ремарке: «Волосы его полны игл и пыли, лицо исцарапано, ноги избиты. Лохмотья его и вся фигура кажутся еще ужаснее от соседства блистательных нимф (...) Глаза воспаленные, взгляд мутный, — у него вид пьяного» [СТ: 356].

Указание А. В. Федорова на то, что заглавие двух «мифотворений» цикла мотивировалось свойственным и хозяину «Башни», и самому А. интересом к античным темам и мифологическим образам, допустимо конкретизировать указанием на принадлежность Иксиона к кругу «первогрешников», одному из которых была посвящена «магической силы» (А. Белый) трагедия Вяч. Иванова «Тантал» [Топоров 1986; Топоров 1989]. Тантал прямо упоминается в «Царе Иксионе» (*Сын Кронида блаженный, / Тántал ту чаю пил* [СТ: 370]), а приход Иксиона на пир богов представляет развернутый вариант сходного мифологического эпизода с этим «сверхчеловеком», как о последнем говорится в прологе «Ореста» Еврипида. Глубинный для образа Тантала и объясняющий само это имя мотив простира-ния, протягивания (рук) оказывается весьма актуальным в творчестве Анненского [Топоров 1989а: 86—89] и отражается в переводе «Ореста».

Наиболее важные взаимосвязи «Царя Иксиона» и «Ореста» относятся не к Танталу, а к его потомку — Оресту. Ужасный облик пробудившегося среди нимф Иксиона очень близок к изображению матереубийцы, каким его видит Менелай («Ор», ст. 387—389): *Твоих волос косматых страшен вид (...) И воспаленный твой ужасен взгляд!*..

Терзаемый Эриниями Орест находит опору в своей сестре, Электре. В трагедии Анненского Иксион оказывается во власти богини безумия Лиссы, на которую из «Ореста» переносятся черты и Эриний, и Электры. Лисса покоит сон Иксиона; осторожное приближение к ним нимф явно соотнесено с диалогом хора и Электры, пытающейся продлить сон брата. Показательно, что второе «мифотворение» А. также содержит упоминание сна, точнее, оберегающего сон «мифотворца» шепота (с явной звукописью, задаваемой повторами глухого согласного *ш*):²²⁸

<i>Так спутника печального мне жаль</i>	<i>О, т и ш е, т и ш е, женичины, шуметь</i>
<i>Тревожить с о н безумный (...)</i>	<i>Не надо здесь. Ни звука, ради бога! (...)</i>
<i>Т и ш е... о нимфы... о с е с т р ы,</i>	<i>Т и ш е ... т и ш е ... Легче</i>
<i>Мы не одни здесь.</i>	<i>ступай, сестра!</i>
(«Царь Иксион» [СТ: 351, 354])	<i>Ш е л е с т о м... ш о р о х о м...</i>
<i>Бегут на башню голоса,</i>	<i>Дальше... Дальше... от ложа, вы... (...)</i>
<i>Но, ослабев, чуть ш е п ч у т: «Где ты?»</i>	<i>Ш е п о т о м, с е с т р ы, легче теней</i>

²²⁸ Из примеров сходной звукописи у Ахматовой: *И столетие мы лелеем / Еле слыш-ный шелест шагов* («В Царском Селе») — что соотносится с пианиссимо по шкале динамических оттенков звука в музыке [Кац, Тименчик 1989: 92]. Анненский особенно интересовался аллитерацией, которую определил в одной из своих работ как «начальное звукоподобие» [УКР I: 44].

⟨...⟩	<i>К уху приблизьтесь</i> ⟨...⟩
<i>Бегут на башню голоса...</i>	<i>Еле уснул он — долго томился...</i>
<i>А сверху шепот: «Тише —</i>	(«Ор.», ст. 136—151)
<i>спит Он».</i>	
(«Мифотворцу — на башню»)	

В «Оресте» происходит диалог шепотом между хором и Электрой; диалогу предшествует, согласно ремарке А., мимическая сцена, в которой сестра Ореста, обращаясь к приближающимся женщинам, «протягивает к ним руки ладонями вперед» (жест, напоминающий о Тантале).

Оберегаемый сон спящего занимает значительное место и среди многочисленных ассоциаций «Царя Иксиона» с «Гераклом». Речь идет, в частности, об эксоде этой трагедии, где повествуется о сне и пробуждении залитого кровью близких героя («Гер.», ст. 1054—1058):

Тише, вы, тише, вы, старцы-соратники! ⟨...⟩
Будет нам всем беда,
Если проснется сын...

Еврипидовский Геракл — жертва «роковых» гонений Геры и Ириды, велению которых подчиняется Лисса, разжигающая в нем «преступную мечту», доводящую его до убийства своих детей [ТЕ: 440]. У Анненского Ирида — *нежная подруга* Геры, дерзновенную любовь к которой Иксиона Эрот возбуждает с помощью роз, сорванных в саду супруги Громовержца.

Ответ на вопрос, почему сон «мифотворца» надо оберегать так же, как сон внушающих страх Иксиона, Ореста или Геракла, дает, возможно, одно из писем Анненского к М. Волошину: «Что сделал с русской публикой один Вячеслав Иванович?.. *Насмерть перепугал* все Замоскворечье...» [КО: 486]. За этими словами — стоявшее между А. и Ивановым «разномыслие» литературно-художественных идеалов и пристрастий [Лавров 1996].

Горящее на Иксионе кровавое *клеймо* убийцы [СТ: 376]²²⁹ и его страсть к недостижимой Гере превращают его в поэта, способного своими страстными речами *тревожить сердце* богини. Иксион несет в собственном сердце *камень черный* (*Горит / У Иксиона в сердце камень черный* [СТ: 356]), своего рода знак поэта-пророка, аналог пылающего угля-сердца в «Пророке» Пушкина. Для творчества Анненского очень важно восприятие Достоевского как поэта, сознающего, что «уголь в сердце прежде всего мучительная вещь» [КО: 238]. Один из источников образа Иксиона можно усмотреть в Раскольникове, который хотя и «не был поэтом», но не мог не быть не «заражен» мукой его создателя [КО: 128].

Мучающие сопровождаемого богиней безумия Иксиона призраки — порождения «больной» совести; среди них является и *старик* — призрак Деионея:

²²⁹ Ср. мотив клейма в переводном (из Малларме) стихотворении А. «Дар поэмы» и его мандельштамовские импликации, разобранные К. Ф. Тарановским [наст. изд.: 233—234].

*И дальше или мы с ней из дома в дом,
А по пятам за нами голод бледный,
Как брошенный ребенок, шел и плакал (...)
И мрак печальных
Мне высылал детей... тогда... (...)
В серебряных сединах
Я старика запомнил: телом был
Как уголь он...*

Образ июля в «Мифотворениях» отсылал, видимо, и к творчеству Достоевского. Этот месяц ассоциировался для А. с «Преступлением и наказанием» как романом, «где все действие артистически сжато в несколько страшных *июльских* суток» [КО: 198]. *Знойный день* второго «мифотворения» напоминает, в свою очередь, относящееся к тому же произведению высказывание о «романе *знойного* запаха известки и олифы» [КО: 182]. Но особенно существенен мотив пытки (*Знойный день в асфальте пытан*), от которого протягиваются нити к мыслям Анненского о «грубо-пыточном» объективировании совести у Достоевского [КО: 198] и о «пыточном» слое в предыстории порожденного городом «символизма в поэзии» [КО: 358]:

«Пушкин написал не только «Медного всадника», но и «Пиковую даму». Но теперь в Петербурге, наверное, около двух миллионов жителей. И пушкинский Петербург требует уже восполнения, в виде картины Александра Бенуа. “Петра творение” стало уже легендой, прекрасной легендой, и этот дивный “град” уже где-то над нами, с колоритом нежного и прекрасного воспоминания. Теперь нам уже греются новые символы, нас осаждают еще не оформленные, но уже другие волнения, потому что мы прошли сквозь Гоголя и нас *пытали* Достоевским» [Там же].

Образ *града* «где-то над нами» заложен уже у Пушкина:

*Прошло сто лет, и юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво.*

Этот образ у А. включает, возможно, и отсылку к Баратынскому:

*Чудный град порой сольется
Из летучих облаков (...)*

Развитием его у А. может быть описание заоблачного дворца в «Царе Иксионе», которое появляется уже в первой сцене трагедии: «дикая горная местность» на «склонах Олимпа», а вверху —

«Сквозь брезжащий рассвет вдали, еще гораздо выше, среди слабо розовеющих облаков, еле вырисовывается силуэт Зевсова дворца» [СТ: 350].²³⁰

²³⁰ «Первый поэт *современного* города, отца символов, был Бодлер...» [КО: 358]). Ср. один из «символов» Бодлера: *Vers le Ciel, où son œil voit un trône splendide, / Le*

Сопровождающая преступного царя богиня безумия Лисса (с чертами Эринии: «длинные черные жгуты волос напоминают змей»²³¹), рассказывая о нем и о себе, не забывает отметить, что

*Дворец вдали на выси недоступной
Чернеет... Золотою нитью солнца
Обведены колонны... [СТ: 352]²³²*

Корифей направляет Иксиона к олимпийцам, «указывая на облачный чертог Зевса»:

*Видишь там
Дворец его... —*

и к Зевсу же обращается ночью, когда разразился гнев Кронида, «молитвенно поднимая руки».

Картина заоблачного дворца Зевса возвращает к суждениям Анненского о «мистически окрашенных облаках, которые проносятся в нашей душе (...) В этих облаках есть, пожалуй, и слезы наших воспоминаний, и лучи наших грез...» [КО: 203]; ср. «Облака»:

*Только под вечер, в облаке розовом
Будто девичье сердце забрезжится.*

Образ пушкинского Петербурга «над нами», возможно, отразился в четверостишии Ахматовой

*И было сердцу ничего не надо,
Когда пила я этот жгучий зной...
«Онегина» воздушная громада,
Как облако, стояла надо мной,*

где пушкинский Петербург (*Громады стройные теснятся / Дворцов и башен...*) совмещается с пушкинской же *летучей грядой* облаков. Указывалось также, что в стихах Ахматовой содержится отсылка к гумилевскому «Священные плывут и та-

Poète serein lève ses bras pieux («Bénédiction»). Другое «танталообразное» обращение к небу в «Благословении» — обращение матери Поэта: *Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes / Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié*. Ср. обращение к Зевсу «забывшей, как молятся» Нимфы в сцене «Сухой грозы» драмы А. «Фамира-кифарэд»: она сначала «закрывает лицо руками», потом пытается произнести ужасное *заклятье* — «поднимая руки» — и перед окончательным решением «руки падают». Когда *заклятье* произнесено, бог *la prend en pitié* — показывается «абрис улыбающегося Зевсова лица» [СТ: 512].

²³¹ Предраассветная сцена в начале «Царя Иксиона» во многих чертах сходна с тем описанием начала первой части «Les Érinnyes» ЛдЛ, которое А. дает в своей статье об этой трагедии [КО: 418].

²³² Земной аналог Зевсова дворца — сгоревший дворец Иксиона: *Над сумрачным дворцом / Уж облако пожара розовело* [СТ: 351].

ют ночи»: *Я думаю: Карсавина однажды / Как облако плясала предо мной* [Тименчик 1975а: 218].

Приуроченность пытки к *асфальту* заставляет вспомнить датированное 29 июня 1909 года стихотворение «Дождик» с мотивами *асфальтового города* и *мокрого асфальта*. В «Дождике» отразились, по-видимому, размышления его автора над творчеством Гумилева (среди усмотренных Анненским в «Романтических цветах» парижских «декораций» фигурирует «кусочек еще влажного от дождя асфальта» [Тименчик 1987б: 274, 278]).²³³ *Асфальт* выступает как знак Анненского в ахматовском «Ночном посещении» (*Не на листопадном асфальте...*), которое своим напряженно-страстным настроением и образом *смычка* перекликается со «Смычком и струнами» из «Трилистника соблазна» А. [Тименчик 2005: 194—195, 611—612].

Передаваемая начальными строками адресованного Вяч. Иванову цикла (*Где розовела полоса, / Одни белесые отцветы*) световая динамика соответствует наступлению момента, когда закат полностью угас. Сходная зарисовка есть в «Анданте»: «Уже давно вечер. Там, наверху, не осталось ни облачка, ни полоски, ни точки даже... Теперь оттуда, чистое и пустынное, смотрит на нас небо, и взгляд (у) него *белесоватый*, как у слепого».²³⁴ Во втором «мифотворении» розовевшая *полоса* сменяется *знойным днем*. Обращает на себя внимание разная степень звучности бегущих «на башню» *голосов* (в первой части они ослабевают, а во второй, очевидно, звучат в полную силу, отчего и наталкиваются на шепот: *Тише — спит он*). Вся ситуация возвращает к теме «смен (...) петербургских освещений и шумов», затронутой Анненским при разборе блоковского «Петра» в статье о «Современном лиризме» [КО: 340].

Литературный источник (или один из них) картины гигантского пожара, охватившего *чертог* Иксиона через мгновение после *огненной смерти* Деионея (*Но, пламенем охваченный и дымом, / Он вмиг исчез* [СТ: 362]), по-видимому, заключен в стихотворении «Преступление любви» («анненский» перевод «*Crimen amoris*» Верлена), герой которого — один из «сошедшихся» в Экбатанском дворце демонов. Он разжигает *бездонный костер* (внушающий представление о вселенских масштабах,²³⁵ о конце света), в котором сгорают и его собратья, и дво-

²³³ В статье «О современном лиризме» А. выделяет в цитате из сборника «Цветотравы» В. Кривича (своего сына и отчасти ученика в поэзии) стихи *Велся скучно и невнятно / Скучный спор дождя и крыши* [КО: 370], — которые Вяч. Вс. Иванов [1989б: 413; Иванов 1998: 65] сравнивает со стихами Пастернака *У плетня / Меж мокрых веток с ветром бледным / Шел спор*.

²³⁴ Ср. нередкий в творчестве А., идущий от его перевода «*Les aveugles*» Бодлера образ слепых (пустых) глаз, устремленных в пустоту неба, в свою очередь, «смотрящего» в эти глаза [наст. изд.: 254—258, 276—278].

²³⁵ Инициированный демоном *костер* в «Преступлении любви» выглядит как предвестие *пожара*, описываемого в стихах *Мы на горе всем буржуям / Мировой пожар раздуем, / Мировой пожар в крови — / Господи, благослови!* (Блок. «Двенадцать»).

рец. Особенно показателен мотив *воя*, являющийся сквозным для описания пожара в «Преступлении любви» и перекликающийся с *пожарным боем* в «Царе Иксионе»: ²³⁶ *Пожарный в о й / Да крики я одни вдогонку слышал* [СТ: 362], ср.: *Миг — и пожар за вы л среди полнощной мглы <...> Костра бездонного там в о й, и жар, и блеск <...> И, в пламени костра бесстрашно умирая, / Веселым пеннием там величают смерть / Те, чуждые Христа, не знающие рая, / И, в о я, пепел их с земли уходит в твердь* («Преступление любви», см. ниже).

Заслуживает внимания возможное обращение А. к «Преступлению любви» при уже упомянутом разборе блоковского «Петра» в контексте «петербургского мифа», «эпицентром толков и прений» о котором была «Башня» [Осват, Тименчик 1985: 158, 164—170]. Иначе говоря, А., по-видимому, рассматривал «Петра» сквозь призму «*Stimen amoris*» и «Преступления любви». Далее следуют выдержки из сравниваемых произведений:

*Он спит, пока закат румян,
И сонно розовеют латы,
И с тихим свистом сквозь туман
Глядится з м е й, к о п ы т о м с ж а т ы й.* ²³⁷

*Сойдут глухие вечера.
З м е й расклубится над домами.
В р у к е протянутой Петра
Запляшет факельное п л а м я <...>*

*Он будет город свой беречь.
И заалев перед д е н н и ц е й,
В руке простертой в с п ы х н е т м е ч
Над затихающей столицей.*

(Блок. «Петр»)

<i>И вот уж он один над замком, на столпе, И с неба ф а к е л о м, п ы л а ю щ и м в д е с н и ц е, Грозит оставленной пирующей толпе,</i>	<i>«Змей и царь не кончили исконной борьбы. И в розовом заволакивающем вечере тем неизбежнее чувствуется измена и высматри-</i>
--	---

²³⁶ В «Преступлении любви» пожар сменяется *гробовым* холодом и тишиной, чему в «Царе Иксионе» соответствует приход Иксиона к Лиссе, уподобляемой *черной могиле*. Лисса фиксирует динамику мук царя: *пламя бредя — холодная ложь, тихий гроб — неугасимая пытка* [СТ: 392]. Лисса у А. в общем близка еврипидовской Лиссе в «Геракле», пытающейся отказаться от выполнения жестоких решений богов.

²³⁷ *И предок царственно-чугунный / Все так же бредит на змее, / И голос черни многострунный / Еще не властен на Неве <...> И если лик свободы явлен, / То прежде явлен лик змеи, / И ни один сустав не сдавлен / Сверкнувших колец чешуи* (Блок. «Вися над городом всемирным...») — в день объявления царского манифеста, 17 октября 1905 г. [Осват, Тименчик 1985: 168]).

*А людям кажется
мерцанием денницы <...>*

«Между Добром и Злом

исконная борьба

Людей и нас давно измучила — довольно!

И если властвовать вся эта чернь слаба,

Пусть жертвой падает она

сегодня вольной <...>

Нет, змёю Иисус главы еще не стер:

Не лавры праведным, он тернии дарует,

А я — смотрите — ад, здесь

целый ад пирует,

И я кладу его, Любовь, на Твой костер».

Сказал — и факел свой пылающий роняет ...

Миг — и пожар завыл среди

полночной мглы:

Задрались бешено багровые орлы,

И стаи черных мух, играя, бес гоняет.

(Анненский. «Преступление любви»)

вание. Но вот змей вырастает.

<...> Вспыхнувшее пламя между

тем открывает одну руку Петра. А

змей снизу, из под копыта, где оста-

ется часть его раздавленности,

все еще продолжает творить <...>

Но появившаяся луна наполнила

улицы и площади улицы и площа-

ди Петербурга новой жизнью, и

кажется, что весь город стал еще

более призрачным <...> Зато все

заправдашнее, все бытное²³⁸ ушло

в одного мощного хранителя гра-

нитов, что самая заря, когда она

сменит, наконец, ночь, покажет-

ся поэту лишь вспыхнувшим ме-

чом во все той же неизменно при-

ковавшей к себе утомленные глаза

его,²³⁹ руке медного всадника».

[КО: 339—340]

Ср. «Петербург» Анненского:²⁴⁰

Царь змеи раздавить не сумел,

И прижатая стала наш идол.²⁴¹

Отмечается, что закрепляемое в предпоследней строфе «Петербурга» развенчание мифа об этом городе (см. по этому поводу [Бочаров 2007: 349]) в виде серии отрицаний

Ни кремлей, ни чудес, ни святынь.

Ни миражей, ни слез, ни улыбки...

²³⁸ Ср.: *Все небытное стало так вятно* («Тоска припоминания»).

²³⁹ Сходный (хотя сходство и случайно) образ Блока возникает в стихах *Солдату / упал / огонь / на глаза, / на клочок / волос / лег* (Маяковский. «Хорошо»). Глаза поэта как бы выхватываются из темноты вспышкой (меча, огня).

²⁴⁰ Стих «Петербурга» *Сочинил ли нас царский указ* напоминает о Достоевском: «А тут еще город. Т. е. как это он *сочинился* у нас, скажите, пожалуйста!» (цитируется в [КО: 183] как характерный «образчик стиля» в «Преступлении и наказании»). Ср. основополагающую для «петербургского текста» русской литературы тему «надуманного, вымышленного» Петербурга, противопоставляемого «естественной, разросшейся» Москве [Топоров 1984а: 11; см. теперь Топоров 2009: 656, 712 и др.]. *Царский указ* у А. сопоставляется с *ханским указом* у Пастернака в стихотворении «Двор» [Иванов 1998: 63].

²⁴¹ Подробно анализируя «Петербург», Г. Т. Савельева [2002], сравнивает змея в нем с ветхозаветным Медным змеем.

оборачивается утверждением мифа о Царском Селе в другом тексте А. («Л. И. Микулич»), и к этому городу приурочены улыбка, слезы и чудеса [Савельева 2002].

Попытка демона сравниться с богом (*Отныне с богом я, — он говорил, — сравнялся*) *mutatis mutandis* сопоставима с *мечтами* Иксиона, *дерзко погубившего* все врученное ему *небесными*, не пожелавшего быть в кругу олимпийцев *игрушечным божком* и *умерить* свою любовь, «обращенную к недостижимому» [Иванов 1910]. Целью преступлений Иксиона было не столько убийство *царька ничтожного*, и даже не нарушение установленного богами закона, но нечто большее: *Уж не царька ничтожного в мечтах / Толкал в огонь я, не закон, богами / Придуманый, чтоб человек дрожал / Пред волей их, — я рушил дерзновенно... / Нет, сон души... был ярче* [СТ: 377].

Соотнесение «Преступления любви» и стихотворения Блока о памятнике Петру на Сенатской площади могло обуславливаться моментами существенной содержательной близости обоих произведений. В переводе из Верлена следует отметить, в частности, мотив факела, находящегося в руке вознесенного над дворцом и принимаемого за денницу демона (*D'en bas, on croit que c'est une aube qui point*, собственно, 'Снизу кажется, что начинается рассвет'). Сатана готов принести вселенской Любви *адскую* жертву — своих братьев и сестер, пирующих в Экбатанской палате (в стихотворении Блока император «руководит ночным разворотом» [Осповат, Тименчик 1985: 165]). Очень важен отсутствующий в верленовском оригинале, но введенный в перевод мотив не побежденного Иисусом змея, связанный с представлением о положенной Богом вражде между «семенем» библейского змея-искусителя Евы и ее собственным «семенем» (ср. у Верлена: *... Jésus qui crut bien faire / En maintenant l'équilibre de ce duel...*) — *исконной борьбе* между Добром и Злом (*... ce conflit entre le Pire et le Mieux*).

Заявляя в своем этюде, посвященном стихотворению Блока, что Медный всадник и змей не кончили «исконной борьбы», Анненский со свойственной ему «сверхпроницательностью» [Иванов 1998: 65] уловил глубинный смысл блоковского текста. В рукописи ему «предшествовал эпитафия из Книги Бытия (3.15), где змей, искусивший Еву, выслушивает слова: “И вражду положу между тобой, и между женою, и между семенем твоим, и между семенем ее: оно будет поражать тебя в голову, а ты будешь жалить его в пятую”» [Осповат, Тименчик 1985: 164—170]. Уместно напомнить о характерном для символизма наложении на восприятие Петербурга «целой сетки географических и исторических уподоблений» [Тименчик 1984а: 117].

Развитием темы памятника стал осуществленный В. Н. Топоровым анализ его зрительного восприятия: степень «опасности», которая исходит от змея, кажется зависящей от позиции наблюдателя по отношению к памятнику. Так, если вид сзади являет змею прочно прижатой копытами и хвостом *resp.* обезвреженной, а спереди она вообще не видна, то боковой ракурс позволяет понять, что змея

«не поражена окончательно, и случится ли это вообще, сказать трудно — слишком влечет к себе всадника иное, и сейчас ему уже не до змеи, а борьба, тем не менее, продолжается; об этом свидетельствуют и вздымающиеся над поверхностью скалы витки ее тела и то, что нога коня, прижавшая змею к скале, в свою очередь прочно обвита ею, и она готова умереть, но не отказаться от борьбы» [Топоров 2009: 798].

III. 6. «НЕЗНАКОМКА» БЛОКА И «БАЛЛАДА» АННЕНСКОГО *

О своих впечатлениях от книги стихов А. «Кипарисовый ларец» Александр Блок писал в апреле 1910 года сыну поэта В. И. Анненскому-Кривичу: «⟨...⟩ она проникает глубоко в сердце. Невероятная близость переживаний, объясняющая мне многое о самом себе» [Блок 1963: 309]. Анненский был знаком с поэзией Блока и встречался с ним [Федоров 1984: 51]. Но он не успел в полной мере оценить внутреннюю близость творчества Блока и своего: создатель «Кипарисового ларца» скоропостижно скончался 30 ноября 1909 года.

В написанной летом того же года и вскоре опубликованной в журнале «Аполлон» первой части статьи А. «О современном лиризме» Блок занимает почетное место. Критик видел в молодом поэте «настоящего, природного символиста», а его творчество определял как «красу подрастающей поэзии», «ее очарование» [КО: 361]. Поэтический голос Блока в описании А. представал «кокотливо, намеренно бесстрастным, белым», хотя и таившим «самые нежные и самые чуткие модуляции» [Там же]. А в небольшой стихотворной зарисовке «К портрету А. А. Блока» говорилось об ослепительной, но холодной красоте стихов молодого поэта:

*Под беломраморным обличем андрогина
Он стал бы радостью, но чьих-то давних грез.
Стихи его горят — на солнце георгина,
Горят, но холодом невыстраданных слез.*²⁴²

Высокий отзыв о блоковской поэзии сочетался с указанием на ее холодную²⁴³ «невыстраданность», которая не могла быть близка Анненскому. Страдание было для него одной из высших ценностей жизни и искусства.

Обращаясь в статье «О современном лиризме» к блоковскому стихотворению «Незнакомка», критик не обошел вниманием ее локальные приметы, чутко ощу-

* Первая публикация: [Аникин 1991в].

²⁴² Связь между цветами и слезами у А. устойчива: «И Софи, и мать ее, и бабка ⟨...⟩ молились все на одну и ту же потемневшую икону с медным лицом и длинными глазами на лице богородицы, которое склонялось к предвечному младенцу, как слишком тяжелая от небесных слез георгина» [КО: 144]. «Я видал днем розу, уже полную тяжелых слез, но еще махровую и обещающую... Но едва я коснулся до ее ветки, как вместе со слезами посыпались и лепестки... Так и с моей невысказанной поэзией, с моими все еще золотыми снами...» [КО: 466].

²⁴³ Ср. посвященные Блоку стихи Ахматовой: *И сохраним мы тайный холод / Тебе отсчитанных минут* [СП: 281]. «Андрогинизм» Блока коррелирует с его «демонизмом»: *Демон сам с улыбкой Тамары* в «Поэме без героя» Ахматовой [Топоров 1981а: 22, 101—102].

тив «неповторимо петербургскую атмосферу, которую овеяна бессмертная баллада» [Орлов 1980: 123]. Анненский писал: «(...) если вы сколько-нибудь петербуржец, у вас не может не занять всякий раз сладко сердце, когда Прекрасная Дама рассеет и ответит от вас, наконец, весь этот (...) тлетворный дух (...) На минуту, но город — хуже, дача — становится для всех единственно ценным и прекрасным, из-за чего стоит жить» [КО: 362]. Незнакомка предстала Блоку в окрестностях Петербурга, в Озерках — дачном поселке, где многое напоминало Ф. М. Достоевского (в романе «Подросток» Версиков рассказывает о «клоаках», посещавшихся им «от ужасной душевной скуки»). В лирической драме Блока «Незнакомка», развивающей тему стихотворения с таким же названием, героиня является поэту (точнее, падает с неба в виде звезды) на окраине столицы, — на Петербургской стороне,²⁴⁴ неподалеку от тех мест, где перед смертью бродил другой персонаж Достоевского — Свидригайлов.

Иллюстрируя в статье «Господин Прохарчин» умение Достоевского дать почувствовать, «что такое настроение» (в контексте размышлений о «непосильной для наивной души борьбы со страхом жизни»), А. вспомнил эпизод из «Преступления и наказания»:

«... *раннее утро*, когда Свидригайлов ощупывал в кармане револьвер, а на него глядели закрытыми ставнями *желтые домишки Петербургской стороны*, еще *скользкие от ночного тумана*» [КО: 28].

Реминисценция этого эпизода обнаруживается и в другой статье А. о Достоевском:

«... слепые *желтые домишки Петербургской стороны* в *мокрое* осеннее утро...» [КО: 240].

В «Преступлении и наказании» (6. VI): «*Молочный, густой туман* лежал над городом. Свидригайлов пошел по *скользкой, грязной* деревянной мостовой (...) Уныло и грязно смотрели *ярко-желтые* деревянные домики с закрытыми ставнями». ²⁴⁵

В «анненской» трактовке творчества Достоевского исходной была идея о свойственном этому художнику стремлении показать безмерность человеческого страдания, обнаруживающего «нам всю силу и все величие нашей души», «совесть, не как подсчет, а как исканье бога» [КО: 28]. Ср. письмо Анненского к Т. А. Богданович от 6 февраля 1909 года: «Срывать аплодисменты на боге... на совести. Искать бога по пятницам... Какой цинизм!» Направляя эти резкие слова против обсуждавших Достоевского посетителей «Литературного общества» — и в их числе Блока, Анненский не мог знать, что тот крайне отрицательно относился к затее «соборно сплетничать о боге» [КО: 485, 661]. Сюда примыкает мысль о

²⁴⁴ Драма Блока была наиболее влиятельным для Ахматовой текстом, в котором «разыграна фабула “падучей девы-звезды” как демонической угрозы встреченным ею земным партнерам» ([Тименчик 2005: 726], с литературой). Ср. ахматовское *Я с неба ночного упала / На эти сухие поля* [СП: 283], о котором см. также [наст. изд.: 108].

²⁴⁵ О желтом цвете в «Преступлении и наказании» см. [Топоров 2009: 439] (в широком историко-литературном контексте; см. также [Савельева 2002] — в связи с «Петербургом» А.).

«второстепенности вопроса о смерти», с которой связан «страх жизни» в «Господине Прохарчине». По Анненскому, Достоевский рисует смерть как «нечто подчиненное, необходимое уже не само по себе, а в качестве перехода к другой форме бытия — и даже не в смысле богословском, не где-то там, а здесь же, среди оставленных или даже в самом умирающем...» [КО: 30].

Свойственное А. понимание темы смерти у Достоевского отразилось в его стихах, например в «Трилистнике траурном» «Кипарисового ларца». В первом, уже посмертном издании книги, в этот «Трилистник» входили сонеты «Перед панихидой» и «Светлый нимб», а также стихотворение «Баллада». Мысль о смерти как «другой форме бытия» — «среди оставленных» — отчетливо звучит в строках сонета «Перед панихидой»:

*Гляжу и мыслю: мир ему,
Но нам-то, нам-то всем,
Иль люк в ту смрадную тюрьму
Захлопнулся совсем?*

«Баллада», датированная 31 мая 1909 года и посвященная поэту Н. С. Гумилеву, рядом особенностей напоминает анализ «Незнакомки» в статье «О современном лиризме», но и саму «Незнакомку» (не только стихотворение, но и драму). Особенно показателен местный колорит «Баллады», который первоначально был отражен в самом названии стихотворения [Федоров 1959: 597], позднее измененном: «Ballade. Д а ч н а я баллада». У А. описывается похоронная процессия, которая «трогается от порога какой-то загородной дачи» [Федоров 1984: 104].²⁴⁶ Несколько характерных «достоевских» деталей, возвращающих к эпизоду «Преступления и наказания», предшествующему самоубийству Свидригайлова, воссоздают «ужас того, кто остался жить» [КО: 30]:

*День был ранний и молочно-парный,
Скоро в путь, поклажу прикрутили...
На шоссе перед запряжкой парной
Фонари, мигая, закоптили.*

*Позади лишь вымершая дача...
Желтая и скользкая... С балкона
Холст повис, ненужный там... но спешно,
Оборвав, сломали георгины.²⁴⁷*

²⁴⁶ Agiev [1993: 65] связывает «Балладу» с Царским Селом в его мещанско-бытовой (не дворцово-парковой) ипостаси. См. также [Арьев 2000: 39]. Воспоминание А. о похоронах Тургенева, сцепленное с его последней повестью [КО: 36—37], откликнулось у Мандельштама как тема получения в театральной кассе «билета в последний путь» вместо «билета на спасение» [АмМо 2001: 81—85]. См. анализ «Квадратных окошек» А. у О. Ронена [2001].

²⁴⁷ К сопряжению цветов и похорон ср. «Хризантему» А. (... нежной / Хризантема головой / Припадает безнадежно / К яркой крышке гробовой) и ее возможный отклик в

Случай, когда смерть у Достоевского выступает как «дьявольская насмешка над сердцем, которое ждет чуда» ([КО: 30]; см. здесь же о смерти старца Зосимы в «Братьях Карамазовых»), А. связывал со свойственным этому писателю умением «свести смелый романтический полет к безнадежно-осязательной реальности» [КО: 28]. Такова «бездна вечности», которую Достоевский устами Свидригайлова сводит к «деревенской бане с пауками по углам» (образ, используемый в трагедии А. «Лаодамия», в описании царства мертвых — *серого дома*, вечной обители сравниваемых с пауками *теней*). Аналогичный смысловой «ход» (смерть вместо ожидаемого чуда) с большой вероятностью может быть усмотрен в предпоследней строфе «Баллады». В появляющейся здесь проклинаемой поэтом «Даме» допустимо видеть персонифицированную Смерть, понимая ее, однако, не как абсолют, но как часть жизни или «ужаса жизни». Вместе с тем Дама, как представляется, — «подмена» воплощенного петербургского чуда — блоковской Незнакомки, «Прекрасной Дамы» [КО: 362]. Ее черты проступают в «Даме» достаточно отчетливо, что видно прежде всего по звуковой фактуре, выявленной Анненским [Там же] в стихотворении Блока: «Грудь расширяется, хочется дышать свободно, говорить А: ²⁴⁸

*И медленно пройдЯ меж пЪЯными,
Всегда без спутников, одна,
ДышА духАми и тумАнами...»*

Ср. у Блока:

*По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пЪЯными
Весенний и тлетворный дух <...>*

*И медленно пройдя меж пЪЯными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.*

В отличие от блоковской героини, Дама Анненского не рассеивает, а источает *тлетворный дух*:

«Поэме»: *Но была для меня та тема / Как раздавленная хризантема / На полу, когда гроб несут* [Цивьян 1971: 271].

²⁴⁸ Ср.: «... уходит от людей Красота <...> Но когда она уходит, то после нее остается в воздухе тонкий аромат, грудь расширяется и хочется сказать: да, стоит жить и страдать...» [КО: 43]. «Грудь расширяется» — возможно, от Фета: *И грудь вздыхает радостней и шире, / И вновь кого-то хочется обнять* («Еще весна, — как будто неземной...»). О пристрастии Блока-поэта к гласной *а*, в том числе в «Незнакомке», см. [Tarapovsky 1965: 117—120]. Ср. главную тему его ранних стихов: *Прекрасная ДАма*.

*Будь ты проклята, левкоем и фенолом
 Равнодушно дышащая Дама!
 Захочу — так сам тобой я буду...
 — «Захоти, попробуй!» — шепчет Дама.*

(Вариант:

*О проклятая, суконная, фенолом
 И карболкой надушившаяся Дама!)²⁴⁹*

Звучащая в стихотворении А. полифония «чужих голосов», возможно, скрывает и голос Случевского — поэта, которого часто с ним сравнивают.

Описанная в «Балладе» процессия вполне укладывается в «новейший чин» похорон, о котором говорится у Случевского в «Забыв обычай похоронный!..» И здесь дает о себе знать трагический подтекст Достоевского: строки

*Коптят дешевым керосином
 Глухие стекла фонарей*

(ср. копящие фонари в «Балладе») возвращают к фантазмагорической картине мелькающих в снежной мгле фонарей — похоронных факелов в «Записках из подполья» [Топорков 1985: 108].

В свою очередь «Баллада», а также соотнесенные с ней мысли в критических этюдах Анненского стали вдохновляющими источниками для других поэтов. Так, стих *День был ранний и молочно-парный* стал эпиграфом к проникнутому щемящей болью и мрачными предчувствиями стихотворению Г. Адамовича «Так тихо поезд подошел...» (1916 г.), представляющему собой, по существу, вариации на темы Анненского. У Адамовича звучит, между прочим, и мотив *поломанных георгинов*, который в «Балладе» (ср. *Оборвав, сломали георгины*), возможно, связан со стихотворением «К портрету А. А. Блока».

«Баллада» и следовавшая за ней на манер французской поэзии «Посылка» (если не какой-то французский образец) могли послужить ориентиром для Гумилева, посвятившего Ахматовой в 1910 году свою «Балладу» с венчающей ее «Посылкой».

Произнесенное Дамой Анненского *Захоти, попробуй*, возможно, отозвалось в позднем (1964) стихотворении Ахматовой, посвященном памяти ее подруги В. С. Срезневской (урзанность стиха соответствует идее «отъятия» половины души после смерти подруги [Тименчик 1975а: 215]):

*Но звонкий голос твой зовет меня оттуда
 И просит не грустить и смерти ждать, как чуда.
 Ну что ж! п о п р о б у ю.²⁵⁰*

²⁴⁹ «Дальние руки» А., возможно, скрывают иное направление в осмыслении «Незнакомки» Анненским. Главную роль в нем играет *узкая рука* [Кушнер 1996: 135].

²⁵⁰ Эта концовка напоминает другую у Ахматовой (Т. В. Цивьян): *А ничего, живи!* («Запад клеветал и сам же верил...»).

Но более важен здесь другой, хотя и близкий мотив — *смерти ждать, как чуда*, отталкивающийся, возможно, от «анненской» концепции смерти у Достоевского. Отсюда протягиваются нити к ряду стихотворений Ахматовой, продолживших идущую от Достоевского и преломленную Анненским и Блоком тему мечты и жизни, смерти и чуда, связанную у Ахматовой, как правило, с представлением о чудотворном воздействии искусства, музыки [Цивьян 1975].²⁵¹ Особенно отчетливо оно проявилось в стихотворении «Слушая пение» (1961), финал которого, по существу, выражает идею снятия ужаса ожидаемой, неизбежной смерти чудом музыки:

*И такая могучая сила
Зачарованный голос влечет,
Будто там впереди не могила,
А таинственный лестницы взлет.*²⁵²

Явственно звучащие в «Слушая пение» блоковские интонации, происходящие из драмы «Незнакомка» (возможно, и не только из нее), развивали и в известном смысле реабилитировали образ, сниженный в «Балладе» А.

Ср. у Блока («К Музе»):

*Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть.
Есть проклятье заветов священных,
Поругание счастья есть.*

*И такая влекущая сила,
Что готов я твердить за молвой,
Будто ангелов ты низводила,
Соблазняя своей красотой...*

Прямая наследница *Дамы* Анненского (и одна из ипостасей *красотки* из стихотворения «В Зазеркалье») — это *Государыня-смерть сама* из позднего ахматовского четверостишия «А как музыка зазвучала...» [Тименчик 2005: 604—605; ср. Топоров 1973б: 475].

²⁵¹ Относительно музыки (в разных ее ипостасях) в творчестве А. см. [Червяков 1986]. Она мыслится, в частности, как «духовная первооснова мира», «созидательный дух, наделенный гносеологической энергией», она «едва ли не отождествляется с гармонией мира» [Червяков 1986: 102—103].

²⁵² Подъем по лестнице в мифопоэтическом восприятии — аналог восхождения в религиозно-нравственном смысле [Топоров 2009: 442]. Спуск по лестнице — аналог нисхождения в мир иной [Там же].

III. 7. ШЕВЧЕНКОВСКИЙ ПЛАСТ В ТВОРЧЕСТВЕ АННЕНСКОГО (ЗАМЕЧАНИЯ И ПРЕДПОЛОЖЕНИЯ). I—II

I. *

Ставя вопрос о существовании шевченковского (и, шире, украинского) пласта в творчестве А., приходится считаться с его заведомой латентностью. Директор Царскосельской Николаевской гимназии едва ли мог открыто проявлять свой интерес к творчеству поэта, оскорбившего семейство императора Николая I и подвергнутого за это суровому наказанию. Обращаясь к рассматриваемой теме, поневоле приходится строить догадки, рискуя впасть в домыслы. Однако возможность постановки рассматриваемого вопроса основана на бесспорном и хорошо известном свидетельстве, которое может служить отправной точкой для предположений.

Речь идет о поздней (1909 г.) статье А. «О современном лиризме», где имя Шевченко соседствует с именем Пушкина и другими, составляя некую антитезу «молодым художникам слова», символизирующим собой «инстинкты самосохранения, традиций и медленного культурного преуспевания» [КО: 361]. В той же статье говорится: «А что, кстати, Кузмин, как автор “Праздников Пресвятой Богородицы”, читал ли он Шевченко, старого, донятого Орской и иными крепостями, — соловья, когда из полупомеркших глаз его вдруг полились такие безудержно нежные слезы — стихи о Пресвятой Деве? Нет, не читал. Если бы читал их, так, пожалуй бы, сжег свои “праздники”» [КО: 366].²⁵³

Комментарии к этому высказыванию уместно предварить наблюдениями об украинизмах в текстах А. Примером этого рода является *о це бис* (= *оце бис*) в сонете «Из участковых монологов» и записанное из уст поэта стихотворение-шарж на квазиукраинском или русско-украинском языке [ЛТ: 100]. Образцы этого языка (в нынешнем узусе — «суржика») А. мог слышать в Киеве — и дома от своего слуги Арефы, который был родом из Киева [ЛТ: 81].

В обыгрывающих перезвон звуковых цепочках стихотворения «Колокольчики» участвует слово *дид* = укр. *дід* (*Лиду диду ладили, / Лида Лиде ладили* и др.), представленное также в статье «Художественный идеализм Гоголя», где упоминается чуб седого «дида» [КО: 219]. *Дид* в «Колокольчиках» отсылает, конечно, и к фольклорному припеву *ой, Дид-Ладо*, но *Дид* в этом припеве также отождествляют со словом *дед*, укр. *дід*.

* Первая публикация в виде отдельной статьи: [Аникин 2009]. Суммирует часть соображений, изложенных в [наст. изд.: 153 и далее].

²⁵³ Об интересе А. к Шевченко см. также комментарии И. Подольской к воспоминаниям об А. («Вопросы литературы» 1979. № 8. С. 305).

Далее следуют два примера скрытых или потенциальных украинизмов.

Фигурирующее в статье «Гейне прикованный» слово «безголовье» («... все эти фрейлины и гофмейстерины совсем было приспособились к своему *безголовью*...» [КО: 156—157]²⁵⁴), как представляется, не только указывает на отсутствие голов у придворных дам (в соответствии с разбираемой А. темой отделения головы Гейне от его тела), но и скрывает рус. диал., уст. *безголовье*, укр. *безголов'я* 'несчастье, горе, беда', 'погибель', встречающееся и в произведениях Шевченко: *Поки безголов'я ворон прокричить* («На вічну пам'ять Котляревському»); *На безголов'я Ія учуся* («Варнак»).

В «Автобиографии» А. упоминается период, когда после университета, где «как отрезало со стихами», он стал педагогом, и при этом «стишонки опять прокинулись» [КО: 435]. Необычное «прокинулись»²⁵⁵ идентично рус. диал. (зап., южн.) *прокинутися* 'изредка попадаться, появляться', 'проснуться' и вместе с тем укр. *прокидатися, прокинутися* 'просыпаться, проснуться, пробудиться'. Образ просыпающихся стихов, создаваемый с помощью глагола *прокинутися*, скорее всего отсылает к шевченковскому

Може, ще раз прокинутися
Мої думи-діти. [СТ: 218]

С точки зрения «дум-детей» Шевченко²⁵⁶ стихи А.

Я люблю, когда в доме есть дети
И когда по ночам они плачут

(из «Тоски припоминания» с ее признаками платоновской метафизической образности [Гитин 1996: 11—14]) выглядят так, что плачущие ночью дети — это проснувшиеся ночью «стихи-думы».²⁵⁷ В соответствии с характерным для А. преломлением античной традиции (Еврипид, Анаксагор и др.) и ее продолжения во французской поэзии (особенно у Леконта де Лиль), но и, как можно полагать, не без влияния Шевченко, образы из сферы «детского/материнского» становятся у нашего поэта основой для создания образов, относящихся к творчеству («мыслестраданию»).

²⁵⁴ См. «Romanzero»: *Sie haben alle keinen Kopf, / Der Königin selbst manquieret / Der Kopf, und Ihre Majestät / Ist deshalb nicht frisieret.* «Весь штат Марии Антуанетты налицо, — и ни одной головы. Ее нет и у самой королевы, и только поэтому, конечно, вопреки этикету, она и без завивки» [КО: 156].

²⁵⁵ Независимо от А. то же слово появляется у Мандельштама: *То вдруг прокинется безумной Антигоной* («Ласточка»). См. подробнее [Бунина. Укр.]. Иначе [Михайлов, Нерлер 1990, I: 489].

²⁵⁶ Ср. также: *Думи мої молодії, / Поховані діти <...> прочитаєш / Вилиту сльозами / Мою думу* [Кр: 230]; *Думи мої! <...> Мої злії діти* [Кр: 302] и др.

²⁵⁷ Ср. у Ахматовой *Не любил, когда плачут дети* в «Он любил три вещи на свете...» См. также [АмМо 2001: 261].

Возможные украинизмы у А. заставляют вспомнить о нередком и в стихах, и в прозе Шевченко введении русизмов в украинские тексты, а украинизмов — в русские.

Возвращаясь к цитированной выдержке из статьи «О современном лиризме», следует констатировать, что она, с одной стороны, соотносит Шевченко с константами творчества А., а с другой — суммирует некоторые важные мотивы поэзии Шевченко. Он преподносится как «старый соловей», что, возможно, отсылает к его стихам *Защепече соловейко* (...) *Старий Котляревський отак щепетав* [Кр: 17], но вместе с тем напоминает о мотиве соловья в произведениях самого А., — в частности в посвященной памяти Пушкина кантате «Рождение и смерть поэта»: *Молодой запел душа-соловюшка* (...) *Пословечно соловей да выговаривал*. Отметим последнее важно в связи с соположением у А. имен Шевченко и Пушкина, которое как будто прослеживается скрытым образом в пьесе «Под новой крышей», где в стихах

*Хорошо здесь тихим думам
Литься в капельки чернил*

можно усмотреть отклик на шевченковское стихотворение «Сліпий»:

*І ти случаєм прочитаєш
Вилиту сльозами,
Мою думу і тихими
Тихими речами
Проговориш (...), —*

но одновременно и на пушкинское *Подруга думы праздной — / Чернильница моя* («К моей чернильнице»).

«Полупомеркшие глаза» Шевченко в статье А. предполагают глаза измученного жизнью и стоящего на пороге смерти человека, ослабевшие от старости или, возможно, от слез. Это те же глаза Ганны в «Наймичке» Шевченко (... *покапали сльози / З старих очей замучених*) или старухи-кормилицы в «Лаодамии» А. (*И не глядят мои глаза от слез, / От темноты ль...*). Не менее важно, что «полупомеркшие глаза» проецируются на один из центральных образов индивидуальной творческой мифологии А. — статую с «померкшими» или «пустыми» глазами как двойником ослепленного поэта-певца.

Другой аспект этого образа — помутнение зрения, ослепление и вследствие этого слепота как стадии отчуждения от природы, символы постижения или угадывания поэтом скрывающейся за гармонией красок внешнего мира «иной вечной красоты» [КО: 217], равнозначной гармонии (красоте) мысли [ЛТ: 144], в конечном счете — неявной первооснове сущего. По характерной для греческой культуре логике, она могла открыться только слепцу, кем стал Эдип [Аверинцев 1972: 100]. В трагедии А. «Меланиппа-философ» упоминается некий изгнанник, мудрец, которому отечество не дает *комка родной земли*, чтобы прикрыть по-

меркших глаз: намек на изгнание Анаксагора, чье учение о космическом Разуме, соединившемся у А. с евангельским Духом, вошло (также через Еврипида) в самые основания творческого мировоззрения А.

«Полупомеркшие глаза» Шевченко, по всей вероятности, ориентированы и на бродячего украинского слепца-лирника как характерного персонажа шевченковской поэзии (стоит напомнить в этой связи также о «Полтаве» Пушкина, «Тарасе Бульбе» и «Страшной мести» Гоголя). Шевченко не только создал классические образы народного поэта, но и стал его олицетворением, Кобзарем *par excellence*. В соответствующих текстах Кобзаря особого внимания заслуживает описание слез из слепых и/или старых глаз: *Як кобзар співає, Як серце сміється, сліні очі плачуть...* («Перебендя»).

Шевченковские (украинские) *сліні лірики* органично подходили размышлениям А. об отношении западноевропейской, прежде всего французской, и русской (восточнославянской) поэтических традиций к античности, подарившей миру, согласно творцу «Фамиры-кифарэда», миф о рождении Поэзии и Поэта. «Французский» вариант преемственности, который А. связывал прежде всего с Леконтом де Лиль и Бодлером, виделся ему в счастливом сохранении животворящего начала античной мифологии [А. 1908: 177]. Символ славной судьбы античной поэзии у французов А. видел в «молодом орле», в исходе «Аполлониды» Леконта де Лиль улетающем вдаль от Пифийской скалы [ТЕ: 549].

По свидетельству сына поэта, В. И. Кривича-Анненского, в Киеве, на посту директора Коллегии Павла Галагана Анненский столкнулся с «густым, упорным, квасным украинофильством» и оказался «виноват уже тем, что был великороссом» [ЛТ: 85].²⁵⁸ В новой для себя среде он был чужим и в конце концов был вынужден оставить службу в Коллегии. С точки зрения этого эпизода биографии нашего поэта предполагаемый шевченковский пласт в его творчестве, теснейшим образом связанный с гоголевским, пушкинским и другими, выглядит как своеобразный ответ на «густой» патриотизм, что вполне согласуется с представлениями А. о поэзии как объединяющем людей мировом явлении, анонимной, «ничьей» речи, чуждой национально-языковой ограниченности. Слово, язык были для него подчиненным, хотя и естественно-необходимым средством превращения поэзии в источник интеллектуального наслаждения «красотой мысли», тождественной «иной вечной красоте» творчества космического Духа-Разума, «атомом» которого, согласно А., становилась душа поэта [КО: 216]. Отсюда вытекает мысль о том, что символы «Мертвых душ», «великой русской эпопеи», «слишком хороши и прекрасны для реального мира». «Действительно, где, собственно, происходит действие «Мертвых душ»? (...) Какая среда, украинская или великорусская, выпустила Чичикова?» [КО: 223—224].

²⁵⁸ В остром отклике на [Ан. VIII] Ю. Барабаш [Вопросы литературы. № 6, 2002], к сожалению, не отмечает, что определения вроде «квасное украинофильство» почерпнуты из воспоминаний сына А., но не принадлежат А. Е. Аникину.

Шевченко пришлось подолгу жить в России, особенно в Петербурге, где он, как и А. в Киеве (и Гейне в Париже), был не вполне «своим». ²⁵⁹ Следует напомнить, что Ш. писал не только по-украински, но и по-русски. Написанное по-украински сделало его великим поэтом Украины, Кобзарем и нашло признание также у русского читателя. Написанное же по-русски не имело в русской среде успеха, а среди украинцев вызвало огорчение и недоумение или даже неприятие, как и тесные контакты Шевченко с русскими, в частности с Н. Г. Чернышевским и другими социал-демократами. К поэмам и повестям Ш. на русском языке пристал ярлык несовершенных или довольно слабых в художественном отношении. Для некоторых же украинских читателей эти повести и поэмы оказались плохи уже потому, что написаны не по-украински. С такими оценками иногда сочетаются сходные упреки или обвинения в адрес Гоголя (а в адрес Ахматовой — упреки за забвение своих этнических «горенковских» корней). А. вполне мог испытывать к Шевченко и его «думам-детям» — в особенности написанным на русском языке — сострадание и симпатию, поскольку сам побывал в положении человека, виноватого уже своей «великоросскостью».

«Слабость» созданных по-русски произведений Шевченко усматривается в стилистических и иных погрешностях, к которым при узко пуристическом подходе можно отнести и многочисленные украинизмы. Но как раз язык «русского Шевченко» — не украинский, но и не вполне русский — являет пример поэтического слова, стремящегося освободиться от того, что А. назвал «шлаками национальности» [КО: 466].

В глазах А. слезы Шевченко могли быть коррелятом «жгучего зуда слез» трагизма Еврипида [А. 1902: 32—33], будучи, однако, лишь одним из целого ряда содержательных схождения (возникших совершенно независимым образом), которые можно обнаружить между Еврипидом и Шевченко. Эти схождения или совпадения нетрудно распределить по темам: детство/материнство как высшая ценность жизни и ее идеал, «цвет»; страдания, слезы и гибель детей как предельное проявление трагического в жизни; материнская любовь и материнский долг; долг детей перед родителями; человек и судьба (покорность или сопротивление).

Сюда следует добавить то, что уже было упомянуто выше: слепые певцы-лирники и проливаемые ими слезы; слезы и мысли-думы как удел поэта; творческий аспект материнства/детства.

Анненский мог увидеть в творчестве Шевченко некий «абрис» Еврипида в русско-украинском (восточнославянском) языковом оформлении.

Дерзновенные выпады Ш. против Николая I и императрицы (возобновившиеся после возвращения поэта из ссылки, ср. отклик на смерть Александры Федоровны: *Тебе ж, о Суко!* и т. д.), принявшей деятельное участие в освобождении Ш. из рабства, и последовавшее за ними наказание, как представляется, в сильно трансформированном виде отразились в трагедии Анненского «Царь Иксион».

²⁵⁹ Ср. соображения Анненского по поводу Гейне: «... французы никогда не считали его своим. Он не был для них даже Тургеневым и Мицкевичем» [КО: 397].

II. *

Стихи из сонета «Человек»

*И был бы, верно, я поэт,
Когда бы выдумал себя —*

поэтическое изложение художественного принципа, заявленного Анненским в редакции «Аполлона»: «Первая задача поэта — выдумать себя» [Тименчик 1982а: 28]. Стихотворение «Зимний сон» напоминает еще одну мысль А., весьма близкую цитированным: «Из похорон элегии не выкроишь. Надо еще вообразить и пожалеть себя в гробу» [КО: 129]. В «Зимнем сне» естественно видеть актуализацию этой мысли. Содержание «сна» — «свежий номер» газеты с «объявлением в черной раме», извещающим о смерти поэта, который предвидит тягостные картины отпевания:

*День и ночь пойдут Давиды,
Да священники в енотах,
Да рыданье панихиды
В позументах и камлотах.*

Концепция смерти, реализовавшаяся в «Зимнем сне», в том числе в стихах *Если что-нибудь осталось / От того, что было мною, / Этот ужас, эту жалость / Вы обвейте пеленою* и следующих далее

*В белом поле до рассвета
Свиток белый схороните ...{...}
А куда... удалите
Хоть басов из кабинета, —*

может быть расценена как полемическая по отношению к трактовке той же темы у Сологуба [ССт: 260]:

*Как часто хоронят меня!
Как часты по мне панихиды!*

Характерным для символизма сологубовским образам *вселенского мощного тела, великой зари любви, вечного стремления ладьи к пределу* и т. п. Анненский противопоставляет *ужас тела* (ср. стихотворение «У гроба» из книги «Тихие песни») и совершаемый в поле ночью обряд похорон.

Поэзии А. свойственно «напряженнейшее переживание смерти как абсурда» и «своеобразная боготорческая попытка “одолеть” смерть, снизить ее метафизическую таинственность брутальным балагурством и травестированием» [Черный 1973а: 11]. Сологубовскому *Вселенскому мощному телу* в «Зимнем сне» соответствует написанная «будничным» словом [КО: 486] картина

* Первая публикация в виде отдельной статьи: [Аникин 1999]. Суммирует часть сообщений, изложенных в [наст. изд.: 203—211].

*Я ж могу ли быть доволен,
С тюфяка на стол положен? —*

отсылающая к статье А. «Умиравший Тургенев»: «...Аратов (...) спит на той же самой кровати, откуда отца переложили на стол (...) В Аратове расположился старый больной Тургенев (...) его утомленный ум (...) не может не видеть тела, обреченного разлагающей его животной муке» [КО: 39].²⁶⁰

Тургеневский подтекст в «Зимнем сне» образует фон, на который проецируется проникнутое трагизмом и вместе с тем сниженное изображение умирания-смерти. Сходное использование «чужого слова» прослеживается и в других подтекстах стихотворения. Так, в стихах

*Если что-нибудь осталось
От того, что было мною,*

вероятно, скрывается отклик на *Non omnis moriar...* Горация и стоящую за этим текстом традицию, включая пушкинское *Нет, весь я не умру...* Просматривающиеся в финале «Зимнего сна» литературные двойники авторского Я позволяют считать, что его погребение изображается как некое подобие погребения великого Поэта (ср. в стихотворении «Другому»: *...мы сойдем с дороги: / Ты — в лепестках душистого венца, / Я просто так, задвинутый на дроги*). Это антитеза сологубовского *предела творческих сил* и вместе с тем напоминание о поэтах, с которыми ассоциировались высшие ценности творческого мировоззрения Анненского.

Императивы *обвейте... схороните... удалите* перекликаются с императивами *отпойте... схороните* у Сологуба. Контексты, образуемые этими глагольными формами, у обоих поэтов аналогичны завещанию. Завещаемый в «Зимнем сне» похоронный обряд, точнее, указание на *белое поле* (заснеженное и, возможно, покрытое пеленой тумана или метели, ср. «Дымы» Анненского: *В белом поле был пепельный бал*²⁶¹) как его место и ночь (*до рассвета*) как его время отсылают к посвященной памяти Пушкина кантате А. «Рождение и смерть поэта» (ср. в ней мотивы *снегов и поля — немой тюрьмы*) и к переводу «*Sépulture*» Бодлера, где тело «проклятого поэта» предается земле *в полночном тумане, / Там, где сорные травы растут*.

Свиток (обвитое пеленой тело) ассоциируется со *свитком печальным* (повествованием о предсмертных муках) в упомянутой кантате и косвенно — с образом мерещившегося Пушкину *свитка* «поэзии совести», развернутого Достоевским [КО: 101].

Вместе с тем финал «Зимнего сна», возможно, содержит указание на еще одного поэта — Тараса Шевченко, прежде всего, на его «Заповіт». Сближение

²⁶⁰ Ср. утверждение, что «лирический субъект Анненского является как бы связующим звеном между русским нигилизмом, с его физиолого-материалистическим взглядом на человеческое тело, и декадентским культом разлагающегося, поверженного в муке и боли тела» [Кривулин 1996: 106].

²⁶¹ Ср. у Ахматовой в «Поэме»: *Бал метелей на Марсовом поле* [Цивьян 1971: 271].

Шевченко с Пушкиным не должно удивлять: имена двух этих поэтов ставятся рядом в статье Анненского «О современном лиризме» [КО: 361]. Четырехстопный хорей «Зимнего сна» выглядит, как «сглаженный» вариант характерного чередования 8-сложных и 6-сложных стихов (преобразованный размер «коломыйки») у Шевченко:

*Як умру, то поховайте
Мене на могилі,
Серед степу широкого (...)
Все покину і долину
До самого бога
Молитися... а до того
Я не знаю Бога (...)*

Могила (собственно, курган, насыпь на месте захоронения) в степи или поле представлялась Шевченко (что может быть отражено в «Зимнем сне») не только местом погребения, но и местом рождения его как поэта («Муза»):

*Мене ти в пелену взяла
І геть у поле однесла.
І на могилі серед поля,
Як тую волю на роздоллі,
Туманом сивим сповила.*

Могила — один из важнейших мотивов поэзии Шевченко, связанный с его горькими раздумьями о судьбах родного народа. Ср. из многих примеров: *Вітер віє-повіває, / По полю гуляє. / На могилі кобзар сидить / Та на кобзі грає. / Кругом його степ як море* [Кр: 24]; *...поховали коло гаю / В полі на могилі* [Кр: 418]; *Найду собі чорнобривку / В степу при долині — / Високою могилоньку / На тій Україні* [Кр: 467—468].

Шевченковский подтекст подчеркивает соотнесенность *свитка* с его прямым денотатом — завернутым в пелену телом. *Figura etymologica обвейте (пеленою)* — *свиток* перекликается с содержащими тот же корень формами глагола *с-по-ви(ва)ти* ‘запеленать, завернуть’, который может относиться к младенцу, но также к покойнику, точнее, к покрыванию (по старинному обычаю, соблюденному на похоронах Шевченко) предаваемого земле тела материей — китайкой, ср. примеры из Шевченко: *...осталися / Могили по полю (...)* *Де лягло спочити / Козацьке біле тіло, / В китайку повите* [Кр: 54]; *...удова в Дунаєві / Синів поховала: / «Ой, у полі могила; Там удова ходила (...)* *синів двох привела, / В китайку повила (...)* *Ти, жовтенький пісок! / Нагодуй моїх діток; Іскупай, і сповий, / І собою укрій!»* («Наймичка»); *...на всій Україні / Високі могили (...)* *Оце воля спить! (...)* *Неначе сповита!* [Кр: 500].

Для Анненского периода «Аполлона» был характерен поворот к «мудрой стыдливости» и/или «красоте Тургенева», а также к «упрощенности» и «недо-

умелости» в духе Шарля Кро [Тименчик 1977: 287; 1981а: 181]. С этим рядом, вероятно, может быть соотнесен и Шевченко, который в статье «О современном лиризме» сравнивается с Кузминым. О последнем спрашивается: «... читал ли он Шевченко, старого, донятого и иными крепостями, — соловья, когда из полупомеркших глаз его вдруг полились такие безудержно нежные слезы — стихи о Пресвятой Деве? Нет, не читал. Если бы читал их, так, пожалуй, сжег бы свои “праздники”» [КО: 366; ср. Богомолов, Малмстад 1996: 147]. Искренность и «жизненная трагедия» противопоставляются наигранности и «стилизационным причудам» [Федоров 1979: 569]. «Зимний сон» может быть истолкован как противопоставление вселенских образов «завещания» Сологуба могучему всплеску «Заповіта», финал которого (*Не забудьте пом'янути / Незлим тихим словом*) созвучен негромкости «Тихих песен», отразившейся в самом их названии.

Цитированное высказывание о Шевченко и Кузмине, с одной стороны, соотносит украинского поэта с основополагающими ценностями творческого мира А., а с другой — суммирует некоторые важные мотивы поэзии самого Шевченко. Так, его «полупомеркшие глаза» связаны с одним из центральных образов индивидуальной творческой мифологии А. — статуей с «померкшими» или «пустыми» глазами как двойником ослепленного поэта-певца, скитающегося «в веках» гения [Иванов 1910: 24]. Но «полупомеркшие глаза», несомненно, ориентированы и на представление о бродячем украинском слепце-лирнике как персонаже поэзии Шевченко, который создал классические образы народного поэта (*Як кобзар співає, / Як серце сміється, сліпі очі плачуть* ⟨...⟩ *Старий заховавсь / В степу на могилі, / Щоб ніхто не бачив* [Кр: 25]) и сам стал его олицетворением, Кобзарем.²⁶² Сквозная для драмы А. «Фамира-кифарэд» тема слепоты начинает свое развитие со слов Фамиры *Вижу сонце, / И золото слепит меня*, которые могли быть навеяны и шевченковским *Я золотом розтопленим / Заллю йому очі!..* [Кр: 257].

Сліпі лірники Шевченко должны были занимать не последнее место в размышлениях А. об отношении русской (эвентуально — восточнославянской) поэтической традиции к античности, подарившей миру, согласно создателю «Фамиры-кифареда», миф о Поэзии и Поэте. Воплощение этой традиции — не «молодой орел» французской поэзии (*Jeune Aigle* в «Аполлониде» Леконта де Лиль), но «ищущая дороги, слепая Муза Тютчева, если не кликуша Достоевского» [КО: 398]. Говоря о «слепой Музе» Тютчева, Анненский не мог не опираться на размышления этого поэта о судьбах славянских народов, в том числе на послание Ганке (*Веки мы слепцами были / И, как жалкие слепцы, / Мы блуждали...*). Но он мог помнить и о раздумьях на эту же тему Кобзаря, ср. *Розбойники, кати в тіарах* ⟨...⟩ *нам, сліпим, передали / Свої догмати!..* [Кр: 224].

²⁶² Мандельштамовских *лирников* (*лирники слепые* в «На каменных отрогах Пиэрии...») едва ли стоит сравнивать с шевченковскими (не считая украинского происхождения рус. *лирник*), хотя в отдаленной — античной — перспективе те и другие пересекаются. Но между Мандельштамом и Шевченко в данном случае возможно промежуточное звено — Фамира (Еврипид → Анненский (?) ← Шевченко).

Образ Шевченко — «старого соловья» — заставляет вспомнить мотив соловья в кантате «Рождение и смерть поэта» (и в драматургии А.) и одновременно о шевченковском параллелизме: *Защибече соловейко <...> Старий Котляревський отак щибетав* [Кр: 17]; имплицитно: *То серце щибече господню славу* [Кр: 25].

Уподобление поэтического творчества проливанью слез, отразившееся в образе «слез-стихов», весьма характерно для А. и связано у него с трагическим восприятием жизни, «острым чувством социального неблагополучия» [Подольская 1987: 19], состраданием, а также с искренностью, подлинностью поэзии: *Мне надо, чтоб дума поэта / В стихи безудержно лилась, / Как ливни веселые хлынув, / Иль жаркие слезы из глаз* (перевод «The day is done» Лонгфелло); *И в чистый жемчуг перелил / Поэт свои немые слезы* («Рождение и смерть поэта»).

Стоит напомнить, что А. писал о «может быть, сусальных» слезах сологубовской «Елисаветы» [КО: 355], а в поэзии Блока видел *холод невыстраданных слез* («К портрету А. А. Блока»). Изображение слез у А. (в частности, их уподобление дождю, реке) обнаруживает явную близость к их изображению у Тютчева, Некрасова, Верлена (если не касаться других имен). У Тютчева надо особо выделить стихи о слезах, которые льются как *струи дождевые в осень глухую, порою ночной* («Слезы людские...»). Они отозвались в «Октябрьском мифе» Анненского [Setchkarev 1963: 90], где говорится о слезах, которые *...бегут / У слепого без ответа <...> из мутных глаз / По щекам его поблеклым, / И в глухой полночный час / Растекаются по стеклам*. Эти стихи похожи на описание слез из «полупомеркших глаз» Шевченко, так как дождь здесь — двойник плачущего слепца (эвентуально — слепого певца), но и ипостась «ищущей дороги, слепой Музы Тютчева».

Парадоксальные высказывания А. о том, что «поэзия <...> выше слова» и что «настоящая поэзия не в словах» [КО: 466], предвосхищают его мысли о «недоумелости» Шарля Кро как дезидерате русской поэзии [КО: 486]. Свойственный поэзии Шевченко слезный колорит должен был привлечь А. искренностью и выстраданностью слез, выступающих как порожденный в бессилии универсальный эквивалент слова (стиха), молитвы, сострадания, но и беспощадной мести врагам. В столь высоко оцененной Анненским поэме «Марія» говорится: *А нині плач, і скорбь, і сльози / Душі убогої — убогій / Остатню лепту подаю*. Пророк Шевченко — тот, чьи слова *...лились, текли / И в сердце падали глубоко!* <...> *За ним і сльози, знай, лили / Навчені люди* [Кр: 409]. Ср. другие примеры: *А я... а я / Тільки вмю плакати, / Тільки сльози за Україну... / А слова — немає...* [Кр: 22]; *...хто прочитає ті сльози-слова, / Що так вона щиро колись виливала* [Кр: 61]; *Заридав кобзар, заплакав / Сліпими очима* [Кр: 135]; *Я посию мої сльози <...> Може, зійдуть і виростуть / Ножі обоюдні* [Кр: 192]; *І потечуть з очей старих / Сльози молодії* [Кр: 378]; *Немає слов, немає сльоз <...> Може, ще я поділюся / Словами-сльозами з дібровами зеленими!* [Кр: 486].

Сльози Шевченко — воплощение его творчества, проникнутого болью за слезы страждущей Украины, особенно за материнские и детские слезы. Трагедия обездоленного материнства и детства (ср., в частности, нередкие у Шевченко об-

разы обманутых и обесчещенных девушек, гибнущих матерей и детей — и характерную лексику: *покритка*, *байстря* и др.) смыкается у украинского поэта с трагедией собственного творчества (*А як умру <...> положи / Свого ти сина в домовину <...>* — в обращении к Музе [Кр: 536]), что могло наложить отпечаток и на мировоззрение Анненского.

«Слезные» обертоны поэзии Шевченко можно предположить в стихах из трагедии А. «Меланиппа-философ»: *Сестры, будем молиться <...> Девичий разум наш беден, / Только и в нас состраданье / Жаркой кипит слезою* — молитве за спасение Меланиппы и ее внебрачных сыновей. Пафос материнского самопожертвования героини «Наймички» (*Дитя моє! <...> Не лай мене; молитимусь, / Из самого неба / Долю виплачу сльозам / I пошлю до тебе*), возможно, откликнулся в монологах Меланиппы и Нимфы — матери Фамиды — в драме «Фамидакифарэд» (ср. *Диониса Я умолю сумю <...> возьму / У вишних счастье сына...*). Завершающая «Наймичку» сцена узнавания («*Прости мене, мій синочку! / Я... я твоя мати!*») для А. могла ассоциироваться с сюжетом матери и сына в еврипидовском «Ионе» и «Аполлониде» Леконта де Лиль. Восклицания ослепленной и разлученной с детьми Меланиппы (несчастной матери, но и «философа», субъекта мысли-«думы»): *Мої глаза! <...> О, цветы... <...> О, дети...* — могли быть навеяны и шевченковскими сетованиями *Думи мої, думи мої! Квіти мої, діти!* [Кр: 23]; *А де ж твої думи, рожеві квіти <...> викохані діти* [Кр: 207]; *Україно! Україно! Оце твої діти, / Твої квіти молодії* [Кр: 213]; *Благословив діток <...> Ростуть мої квіти!* [Кр: 317].

Если верно, что орфический стих *Олимп* — *улыбка бога; слезы — род людской* «мог бы служить эпиграфом ко всем драмам Анненского» [Иванов 1910: 22], то эпиграфом к ним могло бы служить и шевченковское *Чи бог бачить із-за хмари / Наші сльози, горе?* ([Кр: 204]; ср. еще *А бог хоч бачить, та мовчить, / Гріхам великим потурає* [Кр: 343]), с чем перекликается ремарка в драме «Фамиракифарэд», изображающая бога, взирающего на земные страдания: «В одном из просветлевших облаков вырисовывается абрис улыбающегося Зевсова лица».

На восприятие Шевченко Анненским, несомненно, повлияли годы, проведенные последним в Киеве. Некоторые события директорства в Коллегии Павла Галагана напомнили о себе в 1909 году, ставшем для Анненского «годом развязок» [Тименчик 1992]. Шевченковский подтекст «Зимнего сна» как бы нашел некую аналогию в реальной — не воображаемой — смерти поэта.

III. 8. АНТИЧНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АННЕНСКОГО: ЦАРСКОСЕЛЬСКИЙ РАКУРС (НЕСКОЛЬКО НАБЛЮДЕНИЙ В СВЯЗИ С ОТКЛИКАМИ У АХМАТОВОЙ) *

Царскосельский период биографии Анненского, завершившийся его смертью, был для него временем высшего творческого расцвета. Редко переступая, по свидетельству Т. А. Богданович, за порог своего кабинета, он пережил «на этой крошечной территории целую, насыщенную поэтическими и философскими идеями жизнь» [ЛТ: 82].

* * *

«Более или менее явная травля» молодого Гумилева, о которой не раз вспоминала Ахматова, ставилась ею в связь с неспособностью «озверелых царскоселов» мириться с тем, «что было выше какого-то уровня» [Ахматова 1989: 8; Тименчик 1987б: 273—274]. «Уровень» же самих царскоселов определялся, по ее словам, тем, что о символизме они знали лишь *О, закрой свои бледные ноги*²⁶³ и *Будем как солнце* [Ахматова 1989: 84; Naiman 1993: 118]. Превращение названия книги Бальмонта в некую эмблему ходячих представлений о поэзии и поэтах коренилось в отразившейся в нем «всемирно-выставочной» природе творчества символистов: «Иногда мне кажется, что Бальмонт, Брюсов, Андрей Белый специально построены для каких-то всемирных выставок, и вот-вот приедут их разбирать (...) От Бальмонта с его горящими зданиями и мировыми поэмами (...) осталось несколько скромных, хороших стихотворений» (Мандельштам. «Письмо о русской поэзии» [Манд. Соч. 3: 31]).

Название «Будем как солнце» тесно связано с эпитафией к книге, преподносившимся как цитата из Анаксагора: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце». Бальмонт имел в виду приписывавшееся Анаксагору высказывание, смысл которого в том, что жизнь оправдывается возможностью «наблюдать небо и на нем звезды, Луну и Солнце» [РА: 221, 244].²⁶⁴ Оно, несомненно, было известно Ан-

* Опубликовано в английском переводе: [Anikin 1993]. На русском языке не публиковалось.

²⁶³ *Бледные ноги* напоминают *deux pieds violets* в «La Muse vénale» Бодлера, но это, видимо, случайное сходство. Иначе (в связи с Малларме) о *бледных ногах* см. [КО: 329].

²⁶⁴ Солнце для Анаксагора было «всего лишь раскаленной каменной глыбой величиной с Пелопоннес. А звезды трактовались как простые камни, которые могли от сотрясения низвергаться вниз. Мы знаем, что именно эта сторона учения Анаксагора вызвала наибольшее негодование консервативных современников философа и едва не стоила ему жизни» [Рожанский 1972: 125].

ненскому, знатоку античности и вместе с тем чуждому «литературной шумихе» поэту, находившему эстетический ориентир в «оппадающей» интонации голоса Достоевского при чтении им пушкинского «Пророка» [КО: 237]. Этот ориентир нашел отражение в программной «Поэзии», открывающей книгу стихов А. «Тихие песни» [Черный 1973а].²⁶⁵ Приписывавшаяся Анаксагору мысль отозвалась в трагедии А. «Меланиппа-философ», но прозвучала там *тихо* — в согласии с «Тихими песнями», гармонизовавшими, в свою очередь, с «тихим и благоуханным» Царским Селом, которое Ахматова в своих воспоминаниях противопоставляла «грохочущему» Петербургу [Ахматова. Соч. II: 248].²⁶⁶ Вот признания Меланиппы:

*И тихие со мною говорят
Бессонными, отец, ночами, звезды...*²⁶⁷
[СТ: 309];

*Истины золотой
Средь дальних звезд и мне лучи мелькали...*
[СТ: 324]

Мать Меланиппы, Гиппа, — это превращенная *дивная звезда* [СТ: 343].

Ср. монолог Фамиры, напоминающий миф о состязании с Музами дочерей Пиэра в изложении Антонина Либерала [Лосев 1957: 399]:

*...и нежная звезда
За нежною звездою загоралась
Над каждым из мечтаний — и кружилась,
И таяла в эфире вместе с ним,
Не изменяя ритму* [СТ: 523];

в лирике («Среди миров»):

²⁶⁵ Ср. в [Корецкая 1975: 63—67] контрастивный анализ «депоэтизированной» поэтики А. и устремленной «в высоту» поэтики Вяч. Иванова. Замкнутому решеткой парка, аллеей сада пейзажу Анненского у Вяч. Иванова противопоставляются «горизонты, открывшиеся с вершин» [Корецкая 1989: 66].

²⁶⁶ См. [Савельева 2002], где на основании анализа «Петербург» и «Л. И. Микулич» А. делаются заключения о том, что развенчанию мифа о Петербурге в первом тексте (*Ни кремлей, ни чудес, ни святынь, / Ни миражей, ни слез, ни улыбки...*) противопоставит во втором «анненский» миф о «Царском Селе» как локусе, наделенном и чудесами, и слезами, и улыбками. Смерть А. толкуется так, что поэт «как бы не успел вырваться из этого петербургского ада в царскосельский мир гармонии и чудес» [Там же]. Не следует, однако, сбрасывать со счета *царскосельскую одурь*, о которой пишет Ахматова в «Царскосельской оде» (см. также «Учитель» и [наст. изд.: 29]).

²⁶⁷ Что напоминает характеристику Федры у Анненского: «... философски рассуждающая и тонко чувствующая женщина, перед которой бессонными ночами вставали проблемы Сократа» [КО: 385]. См. [наст. изд.: 78].

*Среди миров, в мерцании светил
Одной звезды я повторяю имя...*²⁶⁸

В подобных стихах Анненского могли отражаться и «лучи» позднейших поэтов, в частности стихи переводившегося им Сюлли-Прюдона, ср. «La voie lactée»: *У звезд я спрашивал в ночи... (Aux étoiles j'ai dit un soir...)*. Нужно иметь в виду также раннее увлечение нашего поэта лирикой А. Хомякова, сказавшееся, в частности, на стихотворении «Звезды», в которое из хомяковских «Звезд» перешел образ *звезд-мыслей*, сравниваемых у А. с *очами матери* (см. подробнее [УКР I: 110]).

В адресованной Бальмонту шуточной надписи на книге «Тихие песни»²⁶⁹ автор напоминает о своем псевдониме, противопоставляя *гулкой зале новой речи* свою безымянность. Исчезающее, уходящее в беззвучность и в себя *Никто* контрастирует с жреческой позой символистов, их «храмами», «алтарями» и «треножниками» [Черный 1973а: 14].²⁷⁰ Это противопоставление поддерживается скрытой отсылкой к Еврипиду («Ор.», ст. 327—331):

<i>Тому, кто зиждет архитрав</i>	<i>Сколько мук, увы! И каких, Орест,</i>
<i>Над гулкой залой новой речи</i>	<i>Налегло на тебя с тех пор,</i>
<i>Поэту «Придорожных трав»</i>	<i>Как с треножника павшее слово</i>
<i>Никто — взамен банальной встречи.</i>	<i>Гулкий пол воротил тебе</i>
	<i>В тишине срединного храма.</i>

Момент такого же противопоставления представлен и в характерной для А. прозаизации поэтического лексикона, проявлявшейся также в переводах (и даже в выборе переводимых текстов, включавшем социально-полемический аспект [Федоров 1983: 194]).

Намеченная в цитированной надписи оппозиция отражена в программной «Поэзии», открывающей «Тихие песни»:

*Бежать... презрев гордыню храма
И словословие жреца, —*

и получила развитие у Мандельштама («Необходимость или разум...»²⁷¹):

*И необузданным пзнамам
Храм уступают мудрецы,*

²⁶⁸ Ср. у А. К. Толстого: *В стране лучей, незримой нашим взорам, / Вокруг миров вращаются миры...* [Кушнер 1996].

²⁶⁹ Относительно темы «Анненский и Бальмонт» см. [УКР II: 184—185].

²⁷⁰ «Для истинной веры не нужно ни храмов, ни украшений, ни пения, ни многолюдных собраний. Напротив, истинная вера входит в сердце всегда только в тишине и единении» (Лев Толстой. «Путь жизни»).

²⁷¹ В этом стихе можно усмотреть отзвук античной физики (Анаксагор, Гераклит) через А. и Еврипиду. См. [наст. изд.: 244].

*Когда неистовым тимпаном
Играют пьяные жрецы.*²⁷²

Царскосельская «Меланиппа-философ» соответствовала сразу двум из несохранившихся трагедий Еврипида [Setchkarev 1963: 162]. Одна из них носила то же название, что и у Анненского, и, по его формулировке, «славилась в древности изложением в ней рационалистической системы Анаксагора» [СТ: 290]. Еврипид считался его учеником. Во всяком случае, влияние «отца рационализма» проходит «яркой полосой» в творениях «философа на сцене» [А. 1894: XX; А. 1902: 39], в том числе и в дошедшем до нас фрагменте его «Меланиппы-философа» [РА: 277]. Беседуя «через века» с древним трагиком [Иванов 1910: 19], Анненский различал в зеркале его поэзии, отражавшем «чужие, ничьи» лучи [Тименчик 1981б: 72], также «лучи» учения Анаксагора.

Система Анаксагора с большой полнотой и точностью изложена Анненским в большом монологе Меланиппы — несомненно, под влиянием сведений о ее еврипидовском прототипе.²⁷³ И Меланиппой Анненского, и Меланиппой Еврипида движет желание спасти своих детей, «пафос материнства» ([ТЕ: 541 — о Креусе в «Ионе»). Анненский писал о Еврипиде: «Поэт заставил не одну Гекубу проповедовать учение Анаксагора, он вывел на сцену настоящего философа в пеплосе, и его Меланиппа (...) прочитала (...) целую лекцию по физике» [А. 1894: XII].

Живущая в «мире гипотез» [А. 1902: 39] Меланиппа ценой проникнутых разумом страданий искупает разрыв своей «созерцательной жизни» (А. 1894: XX)²⁷⁴ и действительности, преодолевая гнет «косной материи» бытия [Хрусталева 1987: 62; Bazzarelli 1965: 142; Setchkarev 1963: 168]. Но пафос Меланиппы (точнее было бы говорить «патос» — πάθος 'страдание, страсть', основной элемент структуры трагедии [Гаспаров 1979: 129]) допустимо рассматривать как аналог пафоса божественного Духа (соответствия анаксагоровского νοῦς'а — Духа или Разума, но также библейского Духа²⁷⁵), о котором она говорит в упомянутом монологе. Космическое деяние преодолевшего Хаос Духа/Разума состояло в инициировании вращения смешанных *мироначал (семян, зерен)* мироздания (к которым А. иногда приравнивал *атомы*), приведшего к возникновению вечно творимого им *стройного и прекрасного, дивного* — как говорится в трагедии А. —

²⁷² О связи цитированных стихов с идейным противоборством в «Аполлоне» и фигурами А. и Вяч. Иванова см. комментарий в [ММК: 320].

²⁷³ Анненскому, несомненно, были известны и философские идеи продолжателя (в некотором смысле и завершителя) традиции Анаксагора — Гегеля.

²⁷⁴ Определение, восходящее, видимо, к мнению Аристотеля об Анаксагоре [РА: 220] и применявшееся Анненским также к Еврипиду [А.1894: 220].

²⁷⁵ «Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа» (Иоанн 3. 8). Ср. у А.: «...обратимся... к вечности, к бытию того духа, который веет, где хочет. Один из его бессмертных атомов некогда стал душой Гоголя, и от его земного существования нам остались произведения великой творческой силы» [КО: 216].

мира. Предикат Духа/Разума выражается словом *подъять* (... зерна / Из Хаоса подъяв... закружил...), что соответствует и подвигу Спасителя: *Тот, грехи подъявший мира...* («Дочь Иаира»).

Характер соответствий между «анаксагоровским» монологом Меланиппы и его античными источниками (сочинение Анаксагора «О природе», но и не только) можно проследить по двум примерам:

<p style="text-align: center;">...А семя Там каждое начатки всех вещей Незримые таило: и железа В нем был закал, и розы аромат, И радуги цвета [СТ: 324]</p>	<p>«...семена всех вещей, обладающие всевозможными формами, цветами, вкусами и запахами» («О природе») [РА: 147, 294]</p>
--	---

и

<p style="text-align: center;">А смерть?.. О, смерть — разлука, но и только. Коль на гробах мы видим огоньки, Когда темно, а на могилах пышно Трава растет; и если только пыль В могилах от скелетов остается, Так потому, что к расщепленью нет Уж более преграды, чтобы пламя Ушло в эфир и чтоб землей земля И влажною травой соки стали. [СТ: 324]</p>	<p>«...никакая вещь не возникает и не уничтожается, но соединяется из существующих вещей и разделяется...» («О природе», фрагмент № 17); Уходит назад Родившееся из земли — в землю. Происшедшее же из эфирного семени Возвращается опять на небо. Не умирает ничто из возникающего {...} (Еврипид. Фрагмент трагедии «Хрисипп» [РА: 292, 298])</p>
--	---

Цитированные строки А. отразили его мысли о дуализме Еврипида (идушем от Анаксагора): «... для него душа человека после смерти возвращается в эфир, как тело идет в землю» [А. 1894: XXV]. Те же мысли откликнулись в других текстах А.:

Горе, о горе! Зачем
В ней погасило огонь ты,
Чистый и синий огонь
Разумной души?...²⁷⁶
Если умрет человек,
Душа на могиле
В темную ночь
Пламенем синим мерцает {...}
(«Лаодамия» [СТ: 436]);

²⁷⁶ «Анненско-еврипидовский» образ крыльев безумия, бреда (в «Лаодамии»: ... в ней разум / Потух, а бред в ней крылья распустил [СТ: 466]), возможно, отразился в ахматовском *Уже безумие крылом / Души накрыло половину* («Уже безумие крылом...»).

*Для чего на забытой могиле
Зеленой и пышнее трава?
[СТ: 164]²⁷⁷*

С затронутыми воззрениями связан фигурирующий в ряде произведений Анненского мотив жизни, в которую «атом Духа» — человеческая душа — вступает после «расщепленья» с уходящим в землю телом. Переход в эту жизнь нередко сопряжен со стремлением душ унести с собой нечто вроде памятного знака прошлого. Им может быть, например, абстрактный образ лилии, складывающийся из ее цвета, аромата и контура:

*Коль, улыбаясь жизни новой
И из земного жития
Душа, порвавшая оковы,
Уносит атом бытия (...)
Одной лилеи белоснежной
Я в лучший мир перенесу
И аромат и абрис нежный²⁷⁸
[СТ: 174] —*

или образ Родины — воображаемой (но тем не менее узнаваемой):

*Магнесии священные твердыни...
Дворец отца, и силуэты гор
Любимых, и лесов немые сени²⁷⁹
[СТ: 306] —*

или реальной, царскосельской:

*Все глазами взять хочу я
Из темнеющего сада (...)
Чтобы сердце, сны былые
Узнавая, трепетало... [СТ: 65]*

В речи А. «Пушкин и Царское Село» имеется утверждение, согласно которому глаз поэта «воспитался на спокойно и изящно-величавых контурах Царскосельских садов» [КО: 308]. А в финале насыщенного пушкинскими, а также «анненскими» (и другими [Тименчик 19746]) ассоциациями стихотворения Ахматовой «Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли...» используется образ *очертаний*

²⁷⁷ О связи трав, забвения и могильных камней у А. см. [Pollak 1993: 188].

²⁷⁸ Ср. возможный отклик у Ахматовой: *Все возьми, но этой розы алой / Дай мне снова свежесть ощутить* («Последняя роза»). Особо можно говорить об ахматовских аналогах «анненской» темы аромата/запаха: *запах бессмертных роз* («Кого когда-то называли люди...») и др. [наст. изд.: 72].

²⁷⁹ Ср.: *лесов таинственная сень* («Евгений Онегин»).

одной из характерных реалий Царского Села, напоминающий А., кроме прочего, сосредоточением не на самом объекте, а на его форме или «совокупности абстрактных форм» [Лотман 1972: 113]:

*Я туда не вернусь! Но возьму и за Лету с собою
О чертанья живые моих царскосельских садов.*

«Абстрактные формы» возникают в третьей «Северной элегии»:

*И сколько очертаний городов
Из глаз моих могли бы вызвать слезы,
А я один на свете город знаю...*

Об *атомах второго бытия* говорит в «Лаодамии» Гермес, которому это *бытие* видится в пространственно-временной точке, всеми признаками напоминающей поэтический мир «Кипарисового ларца» (белая ночь, запущенная аллея, проницаемая завеса в виде «сети» дождя, ветвей и др.,²⁸⁰ статуя под холодным дождем [Журинский 1972]²⁸¹) и, конкретнее, глухой уголок Екатерининского парка, где стояла воспетая Анненским статуя «Расе» [Голлербах 1927: 45; ЛТ: 105].

Эти признаки схвачены у Кузмина («Что со мною? Я немею...»):

*Что сначала мне воспеть?
Царскосельскую аллею,
Где на западе, алея,
Темных веток встала сеть? —*

но их отклик в «Приморском сонете» Ахматовой (1958), с очередным обращением к Царскому Селу (по направлению юго-западного ветра, он же *товарищ*

²⁸⁰ Например: ... *банальный, за сетью дождя* [СТ: 70]; *И с лязгом асфальтовый город / Хлестнула холодная сеть...* [СТ: 108]; ... *сквозь сеть нагих твоих ветвей* [СТ: 91]; *Только веток еще безнадежнее сеть* [СТ: 188]; в критической прозе А.: «...сквозь частую сетку дождя (...) Тургенев увидел...» [КО: 142]. В переводах: ...*дождь задумал / Нас решеткой окружить* [СТ: 239]; ...*в сетке снежной я (...) завижу...* [СТ: 230]; *Сквозь сети дождя и тумана* [СТ: 231]. Одним из импульсов формирования поэтического пространства А. могли быть стихи Фета, ср.: *Еще аллея не сумрачен приют, / Между ветвей небесный свод синее...* («Еще весна, — как будто неземной...»). См. об отношении поэзии А. и Фета [УКР I: 43—44].

Два примера из Ахматовой: *Сквозь мягко падающий снег / Под синей сеткой мчатся кони* [СП: 178]; *Сквозь инея белую сетку / Малиновый каплет свет* [СП: 117].

²⁸¹ Особенно характерен «Трилистник в парке»: *Белый мрамор, под ним водоем* («Я на дне»), ... *когда холодный дождик сеет, / И нагота ее беспомощно белеет...* («Расе»). У Ахматовой: ... *А там мой мраморный двойник (...) И моют светлые дожди / Его запекиющую рану...* / *Холодный, белый, подожди, / Я тоже мраморною стану* («В Царском Селе»). Помимо других параллелей к стихам Ахматовой (прежде всего к «Царскосельской статуе») ср. «Диану» Фета: ...*чуткая и каменная дева (...) Качнулся на воде богини ясный лик... Но мрамор недвижимый / Белел передо мной...* [Лотман 1981: 192—193].

зюйд-вест [СП: 260]: Царское → Финский залив → Комарово [Naiman 1993: 115—116]):

*Там средь стволов еще светлее,
И все похоже на аллею
У царскосельского пруда*

[Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: 260]²⁸²) ориентирован, видимо, не только на Кузмина (о рассматриваемой тематике в широком контексте см. [Топоров 2009]).

Указание на запущенность аллеи возвращает к воспоминаниям сына поэта, В. И. Анненского-Кривича о том, что его отец любил в Екатерининском парке «некоторые сравнительно глухие и малопопулярные» уголки, в частности — «всегда бессолнечный плоский лабиринт некошенных клумб (...) где стоит воспетая им статуя “Расе”» [ЛТ: 105]. Гермес в «Лаодамии» мыслит о своей грядущей способности — уже в облике *мраморного и позабытого бога* — вдохновить поэта *красотой задумчивой забвенья*. С ней, надо думать, Анненский связывал некое «новое» восприятие античности, преломляющее ее сквозь призму психологии Я, «замученного сознанием своего безысходного одиночества...» [КО: 102]. Стихотворение «Расе» поразило молодую Ахматову, будущую Царскосельскую Музу (Цветаева; см. [Голлербах 1927: 68]), и ее подругу В. В. Срезневскую не меньше, чем сама «Статуя мира» в «заглохшей части парка», где они, подростки, могли наблюдать за прогулками Анненского [ЛТ: 144; Бунатян 1987: 139]. Впечатления от статуи и посвященных ей стихов (и всего «Трилистника в парке») нашли в творчестве Ахматовой отклики; но своего «двойника» она видела не в «Расе» [Кардовская 1984: 329].

Уже в ранних проявлениях ностальгии Ахматовой по Царскому Селу (в его дворцово-парковой ипостаси) значительную роль играет мотив белого цвета на зеленом фоне (мрамор в зелени): *мраморный двойник* (...) *Внимает шорохам зеленым* и под. [Loseff 1993: 42—43] — близкий к аналогичному мотиву у А. (*зеленая вода и мраморный обломок, густые травы вокруг статуи и др.* [Pollak 1993: 177]). Чередование «зелени и мрамора» упоминается (наряду с «лазурью и золотом», «старинной и жизнью» и др.) среди впечатлений, на которых, согласно А., воспитался глаз и вкус Пушкина [КО: 308; Barker 1993: 226].

Возможный отзвук финала «Расе» можно найти в заключительном двустихии стихотворения «Заплаканная осень, как вдова...» Ахматовой:

*О, дайте вечность мне, — и вечность я отдам Забвенью боли и забвенью нег —
За равнодушие к обидам и годам.²⁸³ За это жизнь отдать не мало.*

²⁸² Указанные пространственные характеристики воскресают в стихах Пастернака, обращенных к Ахматовой («Мне кажется, я подберу слова...»): ... *веки / Ветвей и звезд, и фонарей, и вех*. О верленовских реминисценциях (постоянных в стихах Ахматовой о царскосельских парках) см. [Тименчик 2005: 448].

²⁸³ Ср. также отклик у Комаровского: *Со страстью жадною я душу всю отдам / И новым странностям, и новым городам* [Топоров 1979: 267].

Статуя «вырвана из родной почвы и перенесена в чужую ей северную страну туманов и дождей» [Мусатов 1998: 180]. Едва ли случайно то, что в тексте «Расе» находят отзвук жалобы находящихся в плену у Полифема еврипидовских сатиров:

*Не тешит тирс ее, она не бьет в тимпан,
И беломраморный ее не любит Пан.*

*Нет для нас Бромия больше,
С тирсами нет менад,
Гула отрадного бубна <...>*
(«Кикл.», ст. 64—66)

Статуя Мира — беспомощная пленница и наложница царскосельских туманов (от их «ласк» на статуе остаются *раны черные*²⁸⁴) и *холодного дождика*, и полюбивший ее *обиду* и *ужасный нос*²⁸⁵ поэт выражает эту обиду своим голосом.²⁸⁶ При этом она (как и Андромеда с *искаленной белой рукой* в «Я на дне») делит с поэтом «ущербность его бытия» [Венцлова 1996: 62]. *Густые*, некошенные *травы* (символ забвения, ненужности, преходящих волнений²⁸⁷) вокруг Статуи Мира коррелируют с зеленеющей *водой* над лежащим *на дне обломком*, по которому *тоскует* Андромеда [Pollak 1993: 177—178, 188].

Р. Д. Тименчик (изложено в [Pollak 1993: 187—188]) допускает связь «Расе» с пушкинским «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...», где, как и в тексте А., имеется противопоставление вакханке:

*ноги сжатые & холодный (дождь) — стыдливо-холодна;
Люблю обиду в ней — О, как мучительно тобою счастлив я.*

Сама идея «мира» в стихотворении А., согласно Тименчику, коррелирует со «смирением» у Пушкина: *О, как милее ты, смиренница моя!* [Pollak 1993]. Но более очевидное сравнение с Пушкиным предложено для начала «Расе», ср. пушкинскую «Деву» [Фридман 1991: 349]:

*Но дева красотой по-прежнему горда,
И трав возле нее не косят никогда.*

*Но дева гордая их чувства ненавидит
И, очи опустив, не внемлет и не видит.*

²⁸⁴ Соединение тумана, дождя и ран у А. встречается и в других случаях (см. «Призраки», «Серебряный полдень» и др.) и переходит к Ахматовой: *И моют светлые дожди / Его запекиуюся р а н у... / Х о л о д н ы й, б е л ы й, подожди, / Я тоже мраморную стану* («В Царском Селе»). Гермес в «Лаодамии» видит себя через века мраморным под северными дождями у варваров: *Не пощажен дождями <...>* [СТ: 452].

²⁸⁵ Ахматовское *И как ужасен взор безносых статуй* [299] может быть понято как сумма мотивов поэзии А. (статуя, ее слепота и другие изъяны). Тема «обида» статуи возникает у А. при анализе «статуарных» тургеневских героинь [КО: 141]. В варианте «Расе», который приведен в одном из писем А., говорится: *Люблю поруганность и этот жалкий нос* [КО: 463].

²⁸⁶ Ср. в статье А. «О современном лиризме» разбор сологубовского *Мы плененные звери, / Голосим, как умеем* [КО: 348—351].

²⁸⁷ Ср.: *Пусть травы сменяются над капищем волненья, / И восковой в гробу забудется рука* («Моя Тоска»).

Описывающая «Расе» серия отрицаний (*не тешит... не бьет... не любит...*) находит аналогию в «привативной» черте (но без отрицания *не* и, вероятно, без прямой связи с А.) описания статуи в ахматовском «Нох» (статуя «Ночь» в Летнем саду; 1942),²⁸⁸ где, во всяком случае, звучит острая «анненская» жалость к статуе, которая, как ребенок (*доченька*), страдает от ужасов войны. Статую во что бы то ни стало стараются укрыть, спасти:

*Как мы тебя укрывали
Свежей садовой землей.
Пусты теперь Дионисовы чаши,²⁸⁹
Заплаканы взоры любви...*

«Расе» Анненского со звучащими в этом тексте мотивами *ужасного носа* статуи и ее *ран* от *холодных туманов*, разрабатывается в «La cruche cassée» Комаровского, где стихи А. передаются близко к тексту или цитируются:

*Я тоже не пойду по траурным следам,
Где — «равнодушная к обидам и годам»,
Обманутым стихом прославленная Расе
Стоит, довольная придворною удачей {...}
Отремонтирован ее «ужасный нос»²⁹⁰
Ремесленным резцом; и выбелены раны,
Что накопили ей холодные туманы.*

Вместе с тем «Расе» для Комаровского не более чем предлог для обращения к другой статуе, которую он видит *С рукой подпертою сидящую понуро*. Это та же *нимфа с тапцкой водой* — / *Водой, которой не разлиться у А.* («Л. И. Микулич»), предмет восхищения в «Царскосельской статуе» Ахматовой, разбившая урну с водой *дева* у Пушкина: *Чудо! Не сякнет вода, изливаясь из урны печальной...* [Топоров 1979: 266—267; Rosslyn 1993: 152—156; Савельева 1996: 145]; это и предмет отклика А. К. Толстого: *Чуда не вижу я тут. Генерал-лейтенант Захаржевский, / В урне той дно просверлив, воду провел чрез нее* [Loseff 1993: 41].

И это та же гибнущая и с риском для жизни спасаемая «Царскосельская статуя» В. Лифшица (1943 г.; см. [Loseff 1993: 48]):

*«Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила».
Косоприцельным огнем бил из дворца пулемет.*

²⁸⁸ См. о «Нох» [Rosslyn 1993: 157—159, 168] — в рамках анализа статуй в разных текстах Ахматовой, а также Гумилева.

²⁸⁹ Ср. в «Геракле» (ст. 681—682): *Когда ж польется в чаши / Дар Вакха благодарный...*

²⁹⁰ Упомянутое выше *И как ужасен взор безносых статуй* Ахматовой может быть понято и как отсылка к Комаровскому. Поврежденный нос Статуи Мира был отреставрирован в 1913 г.

*Мы, отступая последними, в пушкинском парке
Деву, под звяканье пуль, в землю успели зарыть.*

Еще в древности в еврипидовской «Алькесте» усматривали намек на легенду об Анаксагоре, на склоне лет потерявшем сына («Альк.», ст. 903—910):

<i>Истинно слез достойный</i>	ἐμοί τις ἦν
<i>Случай у нас был: умер</i>	ἐν γένει, ᾧ κόρος ἀξιοθρηνοῦς
<i>Юноша, был у отца он</i>	ᾧλετ' ἐν δόμοισιν
<i>Только один. Но стойко</i>	μονόπαις: ἀλλ' ἔμπας
<i>Нес отец свое горе;</i>	ἔφερε κακὸν ἄλις, ἄτεκνος ὢν,
<i>А сединою волос</i>	πολιὰς ἐπὶ χαίτας ἤδη
<i>Был у него подернут:</i>	προπετής ὢν βιότου τε πόρσω
<i>Жизнь уже шла к закату</i>	

(ЛдЛ: «J'avais un proche parent dont le fils unique, digne d'être pleuré, mourut dans les demeures; cependant, il supporta ce malheur avec modération, bien que privé d'enfants, ayant déjà des cheveux blancs, et courbé par l'âge» [ELL 1: 405]).

Сопоставление двух жизней, одна из которых, близкая к *закату*, продолжается, а другая, молодая, гибнет, вторит центральной теме «Алькесты». «Откровенному, почти циническому жизнелюбию» старика Ферета у его сына Адмета соответствует отсутствие «способности самоотречься или идти на борьбу и страдание»; но в Адмете кроется и «страстотерпец, подавленный игом сурового и безысходного уклада многовековой жизни» [TE: 126]. Против олицетворяемой этим укладом слепой судьбы, Ананки, восстает Алькеста, повинующаяся «тихому», но властному голосу ее сердца [TE: 112, 126, 133—138]. Тема движимого Эротом женского сердца, ценой собственного существования сопротивляющегося судьбе ради спасения близкого человека (мужа — Адмета), явно близка «Меланипе» Анненского. В этой трагедии есть мотив *остатков сил*, связанный с дедом Меланиппы и отцом Эола — Гелленом [CT: 315]:

*Остатки сил берег я, мой Эол,
Чтобы тебя увидеть и зарею
Полюбоваться славы эолидов,
Что некогда мне обещал Кронид... —*

перенесенный в нее, вероятно, из следующих характерных контекстов перевода «Алькесты» (ст. 618—623; 633—639), где два эгоиста, сын и отец, спорят об *остатке дней*:

Ферет	Адмет	<i>Когда</i>
<i>Как же праха</i>		
<i>Той не почтить, которая твою</i>	<i>Над головой висела смерть мою,</i>	
<i>Ценою дней своих нам жизнь купила,</i>	<i>Ты не пришел, старик, ты пожалел</i>	
<i>Дитя мое, которая дала</i>	<i>Остатком дней пожертвовать.</i>	

Остаток дней и мне *Зачем же,*
прожить спокойно *Над юностью, загубленной тобою,*
В сознании, что я — отец? *Теперь приходишь плакать?*²⁹¹

(ЛдЛ: «Il convient d'honorer le corps de celle qui est morte pour sauver ta vie, mon fils, qui ne m'a pas privé d'enfants et qui ne m'a pas permis de me consumer, sans toi, dans une morne vieillesse» (...) «Il te fallait gémir quand je périssais. Tu es resté éloigné, laissant mourir une plus jeune, bien que tu sois vieux, et maintenant tu pleures cette morte» [ELL 1: 392]; «остатка дней» как такового в оригинале нет).

Об *остатке дней* идет речь в «Гармонии» Анненского. Соответствующая цитата сопоставляется ниже с отрывком из обращенной к Гере молитвы подруг Меланиппы:

<p><i>Я жадно здесь, покуда небо знойно,</i> <i>Остаток дней туманных берегу.</i> <i>А где-то там мнутяся средь огня</i> <i>Такие ж я, без счета и названья,</i> <i>И чье-то молодое за меня</i> <i>Кончается в тоске существованье.</i>²⁹²</p>	<p><i>Сердцу сердца голос чуток:</i> <i>Пожалей в тоске рожденных,</i> <i>Из огня отдай малюток,</i> <i>Нежной матери спасенных!</i> [СТ: 333]</p>
---	--

Понимание Анненским «Алькесты» обнаруживает черты близости к трактовке поэтом «Странной истории» Тургенева. Тема ее, согласно А., — «молодая жизнь», «вольно» принявшая «сознательно бесцельное», «ничего не выкупающее» и заключающее в себе лишь «эстетизм высшего порядка» страдание [КО: 144—145].²⁹³ Эти соображения исходят из представления о том, что в мире существует определенная сумма счастья и несчастья, и уклонение одного из человеческих я [КО: 102] от страдания влечет «двойную тяжесть» для другого [КО: 146].²⁹⁴ При анализе «Алькесты» А. опирался на древние воззрения, соглас-

²⁹¹ Ср. в других переводах Еврипида: *Я (...) немало / Ткал замыслов, чтоб, свергнув супостата, / Остаток дней безоблачно провести* («Гркл.», ст. 992—995); *Позорного не вынесу клейма, / Чтоб сохранить остаток жалкой жизни* («Ипп.», ст. 721—722); *Но если там, в остатке жизни, скрыта / Такая же постыдная судьба, Так умереть бы поскорей...* («Гек.», ст. 495—497). Тот же мотив представлен в «Царе Иксионе»: *Ужель своею жизнью, / Остатком этим жалким... я не смею / Располагать?*

²⁹² О возможной конкретно-исторической подоплеке этих стихов см. [Петрова 2002: 8]. «Гармония» Анненского, по существу, есть «дисгармония» [Гитин 1996: 8].

²⁹³ Ср. у Анненского тему «белого экстаза» и ее отражение в лирике поэта: «Расе» и др. [Ашимбаева 1984: 56—59; Conrad 1976: 78—80].

²⁹⁴ «... совесть учит человека не уклоняться от страдания, чтобы оно не придавило соседа (...) двойной тяжестью» [КО: 146]; ср. также: «... если бы точно в памяти Тургенева сгорала именно ее, а не чья-то другая, молодая, серьезная (...) жизнь» ([КО: 142]; у Тургенева: «... жалость возбуждала во мне эта молодая, серьезная, настороженная жизнь»). Подтекст «этического» аспекта в «Гармонии» В. Гитин находит у Случевского: *Менять груз одного на груз десятих, / Конечно, не расчет, хотя и сердобольно* [Гитин 1996: 26].

но которым «счастье и несчастье отпускались на людей в определенном количестве» [ТЕ: 128].

Я «Гармонии», по существу, находится в той же ситуации, что и Ферет (и отчасти Адмет): *молодое существование*, кончающееся *в тоске*, сохраняет ему *остаток дней*. Но если Ферет изо всех сил цепляется за жизнь, то для Я «Гармонии» возможность прожить *остаток дней* сопряжена, как и для Адмета, вкушающего «плоды самоотречения» «великих и смелых сердец» Геракла и Алькесты, с необходимостью «очиститься в горниле страданий» [ТЕ: 133, 138] и с мучительными размышлениями о цене, которой покупается собственная жизнь.

Несущее на себе отпечаток перевода «Алькесты» стихотворение А. «Трое»

<i>Да на ложе глубокого рва,</i>	<i>Плач погребальный лики</i>
<i>Пенной ризою покрыта до пят,</i>	<i>Брака сменяет... Черной</i>
<i>Одинокая грезит вдова —</i>	<i>Ризою²⁹⁵ блеск покрылся.</i>
<i>И холодные воды кипят...</i>	<i>И на пустое ложе</i>
	<i>В дом одиноко влачусь я</i>
	<i>(«Альк.»), ст. 922—925)</i>

могло откликнуться в ахматовском «Заплаканная осень, как вдова...» (написанного под впечатлением от известия о смерти Гумилева), привнося «контекстуальные обертоны» [Тименчик 1989б: 36] перевода:

*Заплаканная осень, как вдова,
В одеждах черных, всё сердца туманит.
Перебирая мужнины слова,
Она рыдать не перестанет.*

Об Анненском здесь напоминает и тема осени. Его

Ты опять со мной, подруга осень [СТ: 91]

стало эпиграфом одного из поздних стихотворений Ахматовой, где тема осени-подруги получила развитие:

*Пусть кто-то еще отдыхает на юге
И нежится в райском саду.
Здесь северно очень — и осень в подруги
Я выбрала в этом году* [СП: 242].

Случайное или нет, есть также сходство с «Ель моя, елинка» Анненского. В этом стихотворении в связи с ахматовским текстом нужно отметить не только

²⁹⁵ У Еврипида находим противопоставление черных одежд белым пеплосам, что и отражено в переводе ЛдЛ: «... au lieu de péplos blancs, ce sont de noirs vêtements...». Ср. в «Меланиппе» одевшую детей *погребальную ризу* [СТ: 322] и ее коррелят в «Геракле» — *покровы погребальные* («Гер.», ст. 445).

*Ель моя, елинка...
Бедная... По д р у г а!*

но и

*Пусть им солнце с ю г а,
Молодым побегам.*

Подтекст «Алькесты», связанный с пафосом Адмета — ощущением «жизни, которая хуже смерти» [ТЕ: 138—139], т. е. жизни, сохраненной ценой гибели близкого и дорогого «молодого существованья», погубленного бессмысленным решением Ананки, усиливает трагическое звучание ахматовского текста.

Скрытно отозвавшись в посвященном Гумилеву «поощрительном мадригале» А. ([Тименчик 1987б: 273]; см. также [наст. изд.: 340]), тема Геллена, Меланиппы и «эолидов» (*остаток сил, закат жизни*, сопряженное с мукой материнство, возможность видеть *зарю славы* потомков) своеобразно осветила преемственность А. и Цеха поэтов. Сама смерть А. стала как бы невольным развитием этой темы: он не прожил своего *остатка дней*, не увидел *зарю славы* своих литературных продолжателей. Не дождался он и собственной славы (Ахматова. «Учитель»):

*И славы ждал, и славы не дождался,
Кто был предвестьем, предзнаменованьем...*

После кончины А. прошло совсем немного времени и зазвучал негромкий (*И голос Музы еле слышный* [СП: 99]),²⁹⁶ но заставивший к себе прислушаться женский поэтический голос — стихи «вызывающе бедные в эпоху символистской гигантомании»²⁹⁷ — и обретшие успех, «блистательный и неожиданный» [Тименчик 1987в: 189]. Появление женского поэтического голоса ожидалось читателями. Символично, что это ожидание вполне эксплицитно выразил А. (незадолго до своей кончины): «Лирика стала настолько индивидуальной и чуждой общих мест, что ей *нужны*²⁹⁸ теперь и типы женских музыкальностей. Может быть, она откроет нам даже новые лирические горизонты, эта женщина, уже более не кумир, осужденный на молчание, а наш товарищ в общей свободной и бесконечно разнообразной работе над русской лирикой» [А. 1910: 8; Тименчик 1987в: 190; Червяков 1986: 108].

²⁹⁶ В лирике Ахматовой отмечали «тихость» («Слаб голос мой...» и др.), «шепотность» [Эйхенбаум 1967: 169]. Выказано соображение, согласно которому стих Баратынского *Мой дар убог, и голос мой негромок...* звучит совсем «по-ахматовски» [Эйхенбаум 1969: 139]; ср. *...и голос мой незвонок* [СП: 74].

²⁹⁷ Ситуация в известной мере повторилась в эпоху хрущевской оттепели, «стихотворческого бума 1962 года, гула стихов над стадионами и притока поэтических новобранцев» [Тименчик 2005: 177]; в конце того года Ахматова сказала: «Все пишут. Стоит грохот. Хочется тишины» [Там же].

²⁹⁸ Выделено Анненским.

В лирике А., во всяком случае в «трилистниках», выявлена значительная частотность и положительная отмеченность слов, обозначающих процессы и состояния, характеризующиеся слабой степенью проявления (сон, покой, тишина, сумрак) и др.; напротив, все то, что определяется как резкое, неистовое, громкое, встречает неприятие [Журинский 1972: 110]. С этим следует соотнести то, что «тихость» проявления эмоций (нежность, ласковость, кротость и т. п.) относится к важнейшим положительным категориям в системе ахматовских ценностей. Эпитеты *тихий, нежный, кроткий, покорный*, наряду с рядом аналогичных слов поэтического лексикона Ахматовой (*милый, печальный, бледный, прозрачный* и др.) [Цивьян 1971: 263], повторяясь, создают «как бы общий эмоциональный тон ахматовской лирики» [Жирмунский 1973: 83], что можно проиллюстрировать стихами *Ты пришел меня утешить, милый / Самый нежный, самый кроткий...* [СП: 72]; *Все мои бессонные ночи / Я вложила в тихое слово* [СП: 56]; *Он тихий, он нежный, он мне покорный* [СП: 60]; *Настоящую нежность не спутаешь / Ни с чем, и она тиха* [СП: 60; Jones 1973].

Общей для двух поэтов склонностью к «тихости» можно объяснить некоторые текстуальные совпадения между их текстами. Цитированные стихи Ахматовой явно близки следующему стиху Анненского: *Ты ж, о нежный, ты, кроткий, ты, тихий* [СТ: 204].

По той же причине ахматовское *То не сон, утешитель тревоги влюбленный, / И не тихий привет ветерка* ([СТ: 277], *И прохладный ветер нежит / Лоб горячий мой* [СП: 137] перекликается со строками А. *И тихонько ветер сонный / Волоса мне шевелит* [СТ: 65].

По случаю второй годовщины смерти своего Учителя Гумилев написал посвященное его памяти стихотворение, в котором возникает образ *музы отошедшего поэта* в царскосельском парке, локализованной эвентуально там же, где А. помещал своего Гермеса в «Лаодамии». *Раны вместо глаз* на лице музы напоминают прежде всего ослепленную и отлученную от детей Меланиппу [СТ: 38]:

*Мои глаза!
О, солнце... О, цветы... О, сны... О, дети...*²⁹⁹

Сопряжение солнца, цветов, снов и детей идет от Достоевского (показательно насыщенное цитатами из Достоевского стихотворение А. «Дети»: *Нам острог, но им — цветов. / Солнца, люди, нашим детям!*) и Верлена.

Звучащее из уст ослепленной Меланиппы

*О нет, не надо больше
Мучительных и невозможных снов*

²⁹⁹ Меланиппа не забывает о детях и в муках: «*За этими несчастными глазами / О детях я забыла... Что за мать / Презренная!*» [СТ: 338]. Описывая наведение порядка в своей библиотеке, А. вспоминает о трудах, вложенных в сжигаемые бумаги: «... мои честолюбивые... нет... только музлюбивые летá... мои ночи... мои глаза...» [КО: 48].

явно перекликается со стихом *Сны — невозможные сны*³⁰⁰ перевода верленовского «*Impression fausse*» и его оригиналом — *Pas de mauvais rêves!* Уместно указать текст-источник из Еврипида («Гек.», ст. 1255):

οἴμοι τέκνων τῶνδ' ὀμμάτων τ' ἐμῶν, τάλας.

Увы! О, дети!.. О, глаза!.. О, горький!

ЛдЛ: «*Hélas sur moi! Hélas sur mes enfants et sur mes yeux! Malheureux!*»

Восклицания Полиместора³⁰¹ относятся к его детям, убитым троянками, и к выколотым ими глазам *горького мужа*.³⁰² Еврипидовские истоки образа ослепленной музы в стихотворении Гумилева прямо указываются во второй строфе. Отсылающие к реалиям кабинета Анненского [ЛТ: 70, 127] стихи

*А там, над шкафом, профиль Еврипида
Слепил горящие глаза*

предвещают *раны вместо глаз* на лице музы поэта в финале стихотворения.

Важная для «Меланиппы», а также для «Фамиры» тема ослепления прозвучала в последнем стихотворении Анненского «Моя тоска», где о Тоске поэта и ее детях-стихах говорится: *Собралась петь она <...> Не смолк и первый стих, / Как маленьких детей у ней перевязали, / Сломали руки им и ослепили их.* В мифологическом аспекте ослепление трактуется как вредоносная функция Муз, тесно связанная с лишением певца поэтического дара или, напротив, наделения им. Первая из двух возможностей отразилась в мифе о фракийском певце, который был положен в основу не сохранившейся трагедии Софокла [Топоров 1977б: 217], но и «вакхической драмы» Анненского. Лишившись по приговору Муз способности помнить и слышать музыку, Фамира Анненского *подъемлет муку самоослепле-*

³⁰⁰ Весьма вероятно соотносимость этого мотива с темой и названием стихотворения «Невозможно»: «Попробовал я пересмотреть ларец и, кажется, кроме “Невозможно” в разных вариациях, там ничего нет» [КО: 473]. С переводом «*Impression fausse*» и, шире, с французским символизмом связано характерное для А. восприятие окружающего мира как декорации: *картонно-синий свод неба* («Спутнице»), *В облаках театральных луна* («Декорация») и др.

³⁰¹ Ср. также: *О, Солнце, / Мои кровавые веки, / Бог, исцели слепые, — / Лучом поделись со мной* («Гек.», ст. 1065—1068).

³⁰² Сопряжение глаз и детей актуализируется также в восклицаниях Меланиппы: *Два глаза у меня, и было два / У Меланиппы сына...* [СТ: 340]. Ср. в «Гекубе» (ст. 1035—1068): *Несчастному, глаза мне вырывают! <...> Детей моих зарезали, детей <...>; ...увидишь перед домом / Неверные шаги слепца, детей / Его двоих тела <...>; Несчастный Полиместор, кто сгубил / Тебя и веки кровью запечатал? / И кто детей убил твоих?; Но между век ты глаз не вставишь светлых / И сыновей убитых не вернешь!* К мотиву «неверных шагов слепца» ср. *шаги слепого*, который *оступается о крышу*, в «Октябрьском мифе» Анненского.

ния углем из костра и лишается возможности видеть *дивный мир*,³⁰³ чтобы в «тюрьме этой глухоты и этого забвенья» [Иванов 1910: 24] сохранить *последний луч от музыки* Евтерпы.³⁰⁴

В связи с мифологемой Муз, наделяющих поэтическим даром, трудно не упомянуть ахматовское описание впечатлений, вызванное первым чтением «Кипарисового ларца». Речь идет, по существу, о состоянии временной слепоты и глухоты: «Я сразу перестала видеть и слышать, я не могла оторваться, я повторяла эти стихи днем и ночью» (цит. по [Жирмунский 1973: 71]).

Чтение книги А. подготовило последовавший вскоре первый «взлет» Ахматовой — в духе ее поздних стихов («Забудут? — Вот чем удивили!»)

*А Муза и гложла и слепа,
В земле истлевала зерном,
Чтоб после, как Феникс из пепла,
В эфире восстать голубом.*

В этих стихах *эфир* может быть также 'радиоэфиром'. Заимствование образа из лексикона «прописных тропов» оправдывается, возможно, его использованием у Анненского [Тименчик 2005: 59, 413].³⁰⁵

В предпоследнем стихе ахматовского «Учителя» (... *во всех вдохнул томленье*...) слово *все* относится — в соответствии с известными представлениями Ахматовой — к плеяде молодых поэтов, «содержавшихся» в творце «Кипарисового ларца». *Томленье* же отсылает к характерному для А. обозначению творческого состояния, которое передает представление о муке, тяжком бремени, но также о *томлении* матери по детям: *мать томит по дитяти* 'мучит, она грустит' [Даль IV: 414]. Отражившаяся в «Меланиппе» «мыслестрадательная» ипостась «пафоса материнства» [ТЕ: 541] проходит «яркой полосой» [А. 1898: 86] по всему творчеству А., включая и статьи о трагедиях «первого трагика личности» [Иванов 1910: 19]. Согласно А., «участь детей, осиротелых, незаконных или покинутых, не раз возбуждала и эпическое и драматическое вдохновение греков» [ТЕ: 125].

³⁰³ Характерная для этого *мира* примета в Царском Селе — водомер: *Помню дым от струи водомета, / Весь изнизанный синим огнем...* («Я на дне»). Ср. у Ахматовой: *Город чистых водометов, / Золотой Бахчисарай* («Вновь подарен мне дремотой...»).

³⁰⁴ Ср. из уст ослепленной Меланиппы: ... *мира / Последний луч* [СТ: 340] — для нее им оказывается орудие ослепления, *раскаленный гвоздь* — напоминание о *жале* в голове умирающего Ипполита: *Мне череп пронзили безумные боли / В мозгу моем жало — вонзится, и выйдет, / И снова вонзится...* («Ипп.», ст. 1351—1352).

³⁰⁵ Ср.: «... для глухого поэзия будет живописью, для слепого — музыкой (...) высокое поэтическое создание никогда не выходило готовым ни из головы Зевса, ни из пены моря — это скорее феникс, вечно возрождающийся из пепла» [КО: 244]. Соположение глухого и слепого напоминает Леконта де Лиль: «... dans le monde de l'art, le peuple français est aveugle et sourd» [DP: 254]. О державинских связях ахматовского образа Феникса в эфире см. [Поберезкина], вслед за Р. Д. Тименчиком.

Несколько дальнейших иллюстраций к подобным тезисам: «... Андромаха с ее пафосом скорбной матери, с детьми, которых вырывают из ее объятий...» [А. 1894: LIV]; «Рядом с трагедией Реса стоит трагедия его матери музы (...) бессмертной матери смертного сына» [Анненский 1896: 120];³⁰⁶ «Еврипид любил изображать соединение (...) девичьей чистоты с глубокой нежностью материнства...» ([А. 1898: 85—86] — об Ифигении с ее чистыми мечтаниями);³⁰⁷ «Надо быть знакомым со всею поэтической деятельностью Еврипида, чтобы понять, какое значение имел для него данный мотив, убийство малюток...» ([ТЕ: 427] — при анализе «Геракла»).³⁰⁸

В одной из статей о Достоевском Анненский писал, что тот «не мог не размыкать снадавшей его *болезни творчества* по больным детям своей фантазии...» ([КО: 128] — выделено Анненским). В повести «Господин Прохарчин», по мысли А., «не только нелюбимой, но и обделенной счастьем», возник «первый абрис пророка в поэзии Достоевского [КО: 27, 238]». Отсюда недалеко до представлений Анненского об «идеальном поэте» как «пасынке человечества» [КО: 201] — не обласканном счастьем ребенке.

В обращенном к сыну монологе Нимфы, убедившейся в том, что он не помнит ее, слышится явный отзвук горьких сетований Иона: «... он вспомнил о матери; о, кто бы ни была она, в эту минуту ему все равно, — это холодное детство...» [ТЕ: 535—536]. Ср. в «вакхической драме» и в «Ионе» (ст. 1375—1381):

Нимфа	Ион
...простить	Судьбой же не обласкан (...)
Не можешь ты безумной Нимфе	Пока другой бы не жил ся в объятиях
детства	У матери, я молока лишен
Холодного, без ласки ³⁰⁹	Был женского, отрадной этой пищи.
и без тех	А мать была ль счастливее?
Нам памятных навек причуд ребячьих,	Она ведь тоже не ласкала сына...

³⁰⁶ Ср. восклицания Нимфы в «Вакхической драме»: *Сколько нас, / Взлеянных Кронодом, приносили / Героям сыновей (...)* Ахилл, Мемнон и Рес... [ТЕ: 502].

³⁰⁷ Имплицитно здесь присутствует, вероятно, мысль о предвосхищении Еврипидом евангельской концепции непорочного зачатия. У самого А. соединение материнства (в мечтах) и девичества особенно отчетливо проявляется в мечтающей о ребенке Лаодамии: *А мне зачем / Ты сладкого залога не оставил, / Мой Иолай? ... / Качай я колыбель, / Я повторять могла бы имя / Любимое...* [СТ: 422]. Косвенное отражение в лирике: *Только под вечер в облаке розовом / Будто девичье сердце забрезжится...* («Облака»). Связанный с темой мечты мотив розового облака является сквозным в трагедии Анненского «Царь Иксион».

³⁰⁸ Преступление обезумевшего Геракла упоминается в «Меланиппе»: *Бросил он в костер горящий / Трех детей своих невинных...* [СТ: 333]; также в «Царе Иксионе»: *Детей своих безумец перебил* [СТ: 355].

³⁰⁹ Из уст Фамиры звучит *Если в детстве / Ты не дала мне ласки, мать...* [СТ: 513]. Ср. в лирике: *Нежным баловнем мамаш и / То больше шалить («С четырех сторон чаши...»).*

*Когда бранит нас мать,³¹⁰ потом смеется,
Потом, лаская, плачет...*

Нимфа не называет важнейшую (и для текста Еврипида и в действительности) обязанность матери, также ею не выполненную, — кормление ребенка грудью,³¹¹ но ее называет призрак мужа Нимфы — «старик» [СТ: 533], удушенник Филамон, который в виде высланного Аидом страшного фантома воплощает угрозы материнской совести. Его обвинения передает — в духе античной драмы сатиров — Сатир с голубой ленточкой: «Скажи, мать, куда ты дела нашего сына, моего... моего сына?... <...> Ты не кормила его, а бросила, и он жил без тебя двадцать лет» [Там же].

Фамиру кормила *рабыня* («старая и ширококожая женщина в блестящих серьгах») — старуха-кормилица, няня, которая на вопрос Нимфы (в «Бледно-холодной» сцене) *Его кормила ты?* — отвечает теми же словами, которые А. вкладывал в уста чадолюбивых героинь Еврипида (например, Андромахи, Иокасты), а также Иона, которому материнского молока не досталось:

*Да, эту грудь
Он обнимал, когда горело сердце
Вкусить отрадной пищи.*

Ср. описание материнства Меланиппы в трагедии «Меланиппа-философ»:

*Я ласкою, слезой и грудью нежной
Малюткам долг платила материнский.³¹²*

У Еврипида воспоминания о прошлом превращаются для матери Иона в перечисление своих прегрешений (невольных) перед сыном, смешанное с давними, еще девичьими мечтами о материнстве («Ион», ст. 1489—1497 [ТЕ: 518]):

*В девичью работу свою
Тебя завернула я — мать,
Но груди тебе не дала
И губ молоком не смочила,
Тебя не омыла, и тут же
В пещере пустынной тебя
Оставила я, чтобы клювы
Тебя растащили, — Аиду
Дитя посвятила свое я...*

³¹⁰ С возможной отсылкой к «Евгению Онегину»: *А мать грозит ему в окно.*

³¹¹ Говоря в статье «О современном лиризме» о молодых поэтах, А. отмечает, что «... когда Толстой писал “Власть тьмы”, они еще кусали груди своих кормилиц» [КО: 361]. Ср. *молокосос* и под.

³¹² Андромаха в «Троянках» (ст. 757—758): *Зачем же эта грудь / Спеленутым тебя кормила, даром / В заботах я крушилась?*

В этом переводе остались невыраженными существенные мотивы пеленок (*σπάργανα*) и движения ткацкого челнока (*κερκίδος πλάνοι*), которые присутствуют в переводе Леконта де Лиль: «Vierge et mère, je t'enveloppai de ces *langes*, œuvre de ma *navette*. Je ne t'ai pas approché de mes mamelles, je ne t'ai point offert le lait maternel ni ne t'ai lavé de mes mains, mais, dans l'autre désert, pour être en pâture aux oiseaux carnassiers, tu fus livré à la mort!» [ELL 2: 482].

Мотив челнока получает развитие в «Лаодамии». Как и в ряде других случаев, А. будто прибегает явно не выражаемый в его переводе мотив, давая ему прозвучать в другом месте. *Я посвятила* в цитированном тексте весьма вольно передает еврипидовское *ἐκβάλλω* ‘бросаю, подкидываю’; но этот перевод появляется, например, в «Ионе», ст. 932—934 (где у Еврипида *θεῖναι* ‘положить, оставить, спрятать’): *О сыне-то каком ты говоришь, / Что будто родила, и где ж он брошен / Зверям для погребенья?*

В Фамире можно усмотреть и взаимосвязь с преломлением в духе Еврипида («Ион») и Леконта де Лиль («Аполлонид») темы детства в речи А. «Пушкин и Царское Село», раскрывающей роль этого места в личной и творческой судьбе Пушкина [КО: 308]. *Холодному* детству Иона в этой статье соответствует суждение: «Пушкин любил Царское Село, потому что там прошло его отрочество и юность, и нам возражат, пожалуй, что ранние годы жизни всегда кажутся розовыми в воспоминаниях <...> Да, но отчего же Захарово и Москва гораздо реже вспоминались Пушкину, и отчего в стихах его *нет* совсем трогательного образа *материнской ласки*, как у Гоголя, у графа Льва Толстого, у Гончарова (вспомните слезу Обломова)?» [КО: 311].

Наблюдение А. вызывает в памяти известные моменты биографии Пушкина, который для матери был «ничем не любезный ребенок» [Тынянов 3: 65].

Согласно пониманию А., в Пушкине узнаются черты «аполлинического» юноши, важную роль в жизни которого играет женщина, заменяющая ему, обделенному в детстве лаской, мать (*пророчица* в «Ионе», *няня* в «Фамире»; ср. образ Арины Родионовны как «первой музы Пушкина» [КО: 321]). Он вскормлен и взращен среди Царкосельских *светлых* вод, лебедей, *садов нетленных* (ср. у Анненского также стихотворение «Л. И. Микулич»), сформировавших его «поэтическое самозабвение и самоотречение» [КО: 319].³¹³ Сюда примыкает указание на «беззаветность» Пушкина в дружбе [Там же].³¹⁴

³¹³ Мысль, иллюстрируемая пушкинским «Заклинанием». Интересна явная переключка последнего с «анненским» переводом «Геракла», см. монолог призывающей героя Мега-ры («Гер.», ст. 488—489):

<i>Ко мне, мой друг, сюда, сюда!</i>	<i>Явись, желанный мой, явись хоть тенью</i>
<i>Явись, возлюбленная тень <...></i>	<i>Могильным призраком, виденьем сонным!</i>

Следы «Заклинания» В. Гитин [1996] видит в стихотворениях А. «Электрический свет в аллее» и «Падение» лилий.

³¹⁴ Ср. мотив дружбы в «Алькесте» (Аполлон и Геракл, ценой схватки со смертью возвращающий к жизни Алькесту, — друзья Адмета) и в связи с ним обращение Фамиры к

Несколько упрощая, можно сказать, что в понимании Анненского Пушкин — это русский Ион-Аполлонид.

Подкидыш Ион не просто вырос в Дельфийском храме Аполлона, он как бы выращен этим храмом (*Без отца, без матери, кому ж / И послужим мы, когда не храму? Это он нас вырастил...* («Ион», ст. 109—111)³¹⁵ и окружающими его *нетленными садами* у подножия Парнаса, куда приурочены Музы и где *...источник земной (...)* *Касталийскою пеной венчанный* («Ион», ст. 148—149). Сходные мотивы есть и в «Аполлониде», герой которого говорит: *Храм принял меня еще бескрылым птенцом, / И бессмертные руки бога вскормили меня* ([ТЕ: 552] — перевод А.).

Здесь можно видеть истоки суждений А. о том, что глаз Пушкина воспитался на «спокойно и изящно-величавых контурах Царскосельских садов», а в «строгой красоте» его творчества нашла отражение их красота: «гармонические чередования тени и блеска; лазури и золота; воды, зелени и мрамора» [КО: 308]. Венчающее стихотворение «Л. И. Микулич» двестишесте

*Скажите: «Царское Село» —
И улыбнемся мы сквозь слезы*³¹⁶

и относящийся к Пушкину риторический вопрос «Кто не помнит стихотворений и отдельных строф, посвященных Пушкиным *Царскому Селу*, — они блещут по всем страницам его поэзии, точно *беглые и светлые улыбки воспоминания*» [СТ: 306] напоминают суждения А. о «глубоко человеческом юморе» трагедии Еврипида, умеющего «среди всех ужасов и проклятий показать светлую улыбку бога» [ТЕ: 538, 545], т. е. Аполлона.

С тем же двестишестем сравнивается [Тименчик 1974б: 51] финальная строфа «Второй годовщины» (1946) Ахматовой — Музы Плача, к которой вернулись слезы:

*Еще на всем печать лежала
Великих бед, недавних гроз,³¹⁷
И я свой город увидала
Сквозь радугу последних слез.*

Аполлону в «вакхической драме»: *Долго хранил ты Адмету стада, / Адмету стада, О бред! / Ты ль друзей, кифарэд, / Покидаешь когда?* Этим обращением окрашен мотив *друга* в финале ахматовского «Все мне видится Павловск холмистый...», в котором фигурирует и *кифарэд* [наст. изд.: 358].

³¹⁵ *Вырастил* (у ЛдЛ «*qui m'a nourgi*») передает греческую форму от *τρέφω*, которое значит и 'вскармливаю'.

³¹⁶ В «Последнем письме» Ахматовой адресату стихотворения о *городах* (Петербурге и Царском Селе) говорится: *... один другому равен / Суровой красотой своей / И памятью священной славен, / Улыбкой освящен твоей.*

³¹⁷ Обращает на себя внимание ритмическое и смысловое сходство с «Ужель доселе не довольно?...» Брюсова: *Не время ль, наконец, настало / Земных расплат, народных кар, / Когда довольно искры малой, / Чтоб охватил всю брешь пожар!*

В этих стихах содержится, вероятно, сумма стихов Тютчева и Анненского (с библейскими ассоциациями). У первого речь идет о «Слезах»,³¹⁸ у второго (помимо финала «Л. И. Микулич») — о стихах из «Трилистника победного»: *Но радуги нету победней, / Чем радуга конченных мук!* — которые Ахматова любила цитировать³¹⁹ и которые в «Тринадцати строчках» превратились у нее в *радугу невольных слез*, ср.: *И наконец ты слово произнес / Не так, как те... что на одно колено, // А так, как тот, кто вырвался из плена / И видит сень священную берез / Сквозь радугу невольных слез* [Тименчик 2005: 591; иные сравнения см. Топоров 1973б: 475].

Фамира, коррелят Иона и Аполлонида, отвергает «жгучие» ласки Нимфы (выросшие, возможно, из ремарки А. к переводу «Иона»: Креуса «порывисто ласкает» сына, см. [TE: 516]):

*Иль матери так любят?
Я слышал,³²⁰ что песни их, как полог, тихи.³²¹*

Эти стихи подтверждают возможность соотнесения с темой детства-материнства названия первой книги стихов А. «Тихие песни» (ср. [Conrad 1976: 24]³²²). Сходная трактовка применима к одному из циклов «Кипарисового ларца» — «Складни» (см. также [Тименчик 1978]), собственно «диптихи» (ср. греч. διπτύχος «двустворчатый, двойной, двойственный»), эвентуально — «стихи-близнецы».³²³ Ср. в «Медее» Еврипида, как и в «Меланиппе» Анненского, мотив детей-близнецов, которым угрожает смерть: τέκνων διπτύχος γονῆ («Мед.», ст. 1136), в перево-

³¹⁸ Ср.: *...святой источник слез, / Роса божественной денницы!.. // Небесный луч играет в них / И, преломясь о капли огневые, / Рисует радуги живые / На тучах жизни громовых* («Слезы»; сохранено высказывание Ахматовой: «Царское для меня такой источник слез...» [Чуковская 1976: 60]).

³¹⁹ Радуга и слезы, сопрягаемые у А. в стихах *То жалкими брызнет слезами, / То радугой парной горит* («Дождик»), находят отклики у Пастернака [Иванов 1998]). Ср. также мотивы радуги, дождя и стихов в «Сентиментальном воспоминании» [СТ: 216].

³²⁰ Фамира знает о материнской ласке лишь понаслышке. Ср. безличное *dit-on* в устах Аполлонида: *Dans les langes de lin, où dit-on, je dormais* «говорят, я спал в льняных пеленках» («Apollonide» I.IV).

³²¹ В словах Фамиры отразились мысли Платона об «оргийно-хаотическом начале» человеческой души и о матерях, убаюкивающих младенцев «мерным колебанием и мелодией» [Иванов 1989: 378; А. 1894: XII].

³²² Согласно [Setchkarev 1963: 31], название цикла идет от Лермонтова: *По небу полуночи ангел летел / И тихую песню он пел*. Согласно В. Гитину [1996: 12], связь с лермонтовскими стихами показывает, что А. представлял свою поэзию как некие отраженные тексты.

³²³ Ср. у А. также циклы из двух стихотворений и напоминающие Тютчева тексты-дублиеты вроде двух «Поэзий», а также оригинальные тексты, варьирующие собственные переводы (ср. [Черных 1973: 12]). Т. В. Цивьян указывает в этой связи на тексты-«двойчатки» у Мандельштама.

де А.: *детей... складень двустворчатый...*³²⁴ В обеих трагедиях есть мотив ножа как орудия убийства (жертвоприношения).³²⁵

Один из существенных моментов связанного с Анненским *предвестья* и *предзнаменованья* того, что *позже совершилось* с Ахматовой, допустимо связывать с «Реквиемом» — выражением «пафоса скорбной матери» (см. выше), разлученной с сыном, которому грозит смерть (см. также [Иванович 1984]). Сюда же относится «известный цикл стихов 1950 года, который трудно оценить иначе как подвиг» [Мейлах 1989: 268]. Подобно тому как когда-то Ахматова говорила от «имени безымянного сонма <...> домашних поэтесс» [Тименчик 1987в: 190], в «Реквиеме» она соединила «собственную материнскую трагедию с трагедиями бесчисленных других матерей и с великой общенародной трагедией» ([Struve 1967: 10]; см. также стихи Ахматовой о войне). Эта поэзия, воистину «дитя смерти и отчаянья» [КО: 207], заключала в себе смертельную опасность для ее создательницы. *Томленью* Анненского по стихам-детям

*(Они — минуты праздного томленья,
Перегоревшие на медленном огне³²⁶)*

*тлеющая на медленном огне*³²⁷ Ахматова была вынуждена противопоставить безжалостность мачехи — в духе представлений (В. Н. Недоброво) о жесткости и жестокости, а также прочности и силе как имманентных свойствах ее стиха:

*Под узорной скатертью
Не видать стола.
Я стихам не матерью —
Мачехой была.
Эх, бумага белая,
Строчек ровный ряд!
Сколько раз глядела я,
Как они горят!³²⁸*

³²⁴ Ср. τρι-πλοχος «тройной», откуда рус. *триптих*, в том числе «триптих» «Поэмы без героя».

³²⁵ Сюда примыкает двустигийе из «Черного моря» А.: *Суровым отблеском ножа / Сверкнешь ли...* — с античными ассоциациями («ИФА», «ИФТ»), см. [наст. изд.: 427].

³²⁶ В «Томлении» А. (перевод «Langueur» Верлена) есть стих *Пускай в огонь стихи ба-нальные летят — ...un poëte un peu niais qu'on jette au feu.*

³²⁷ См. «Памяти М. А. Булгакова».

³²⁸ На цитированные стихи Ахматовой (из «Песенок»: «Застольная») автору указала Т. В. Цивьян. Уподобление стихов детям прослеживается в ахматовском *От меня не хочешь детей / И не любишь моих стихов* («Проплывают льдины, звеня...»). Стихам А. *...Я люблю, когда в доме есть дети / И когда по ночам они плачут* («Госка припоминания») Ахматова «не без умысла» противопоставляла [Жирмунский 1973: 73; Лекманов 2000: 107] свое *Не любил, когда плачут дети* («Он любил...»). Ср. у Маяковского эпатаж-

Ср. также в «Сожженной тетради»:

*А над тобою звездных стай осколки,
И под тобою угольки костра.
Как ты молила, как ты жить хотела,
Как ты боялась едкого огня!*

Тема материнства-детства была унаследована Ахматовой от Учителя как неотъемлемый компонент «поэзии совести», постоянно соотносимый с основополагающей для «Ученицы» Анненского категорией памяти-совести и проникнутой характерным для ее творчества «чувством вины» [Цивьян 1975: 110]. Один из широкого круга примеров³²⁹ — безжалостная рефлексия Ахматовой-матери, отразившаяся в адресованном сыну стихотворении «Буду тихо на погосте...», финал которого отсылает к цитированному выше отрывку из монолога Нимфы в «вакхической драме» и его параллелям в «Ионе» (и в целом к «анненским» нравственным императивам относительно долга матери (людей) перед детьми):³³⁰

*Знаю, милый, можешь мало
Обо мне припоминать:
Не бранила, не ласкала,
Не водила причащать.*

Пройдя сквозь века и преломившись через тексты А. и ЛдЛ, еврипидовские конструкции с отрицанием («Ион», ст. 1491—1492: γάλακτι δ'οὐκ ἐπέβχον, οὐδὲ μαστῶ / τροφεῖα ματρὸς οὐδὲ λουτρὰ χειροῖν; см. выше у Леконта де Лиля: «Je ne t'ai pas approché... je ne t'ai point offert... ni ne t'ai lavé...») вновь прозвучали у Ахматовой.

Образ осиротевших детей появляется в строках к «Русскому Трианону», соотносящих участь Ахматовой-матери и Ахматовой-поэта, «наследницы», с трагической участью Царскосельского парка в XX веке:

*О знал ли он, любимец двух столетий,
Как грозно третьим будет принят он.*

ное *Я люблю смотреть, как умирают дети* («Несколько слов о себе самом»), о чем в связи с А. идет речь в [Кацис 2000: 24—26].

³²⁹ Совесть (память-совесть) выступает у Ахматовой как важнейшее творческое начало и как безжалостный судья и «каратель» самого поэта (пользуясь определением А. в отношении Достоевского [КО: 237—240 и др.]): *А я всю ночь веду переговоры / С неукротимой совестью своей. // Я говорю: «Твое несю я бремя / Тяжелое, ты знаешь, сколько лет». / Но для нее не существует время, / И для нее пространства в мире нет* [СП: 187]; *Ты неотступен как совесть* ([СП: 195]; ср.: «...ты как совесть передо мной станешь...») («Братья Карамазовы» 4.П.4).

³³⁰ К. Мочульский [1989: 50] видит в цитируемых ниже стихах переведенную «на пластический язык Ахматовой картину», смысл которой — «я не была нежной матерью».

*Мне суждено запомнить этот сон,
Как помнят мать, осиротевши, дети.*

Сон, особенно в сочетании с *осиротевшими детьми*, напоминает Анненского (см. выше *О, сны... О, дети...*), как и в случае с гумилевским инскриптом на подаренном ему экземпляре «Пути конкистадоров»: *⟨...⟩ Кто создал «Тихих песен» нежный сон — / Творцу Лаодамии / От автора* [Тименчик 1987б: 272].

III. 9. АХМАТОВА И АННЕНСКИЙ. О «ПЕТЕРБУРГСКОМ» АСПЕКТЕ ТЕМЫ *

На экземпляре «Тихих песен», подаренном Н. С. Гумилеву, Анненский надписал несколько иронические [Setchkarev 1963: 41] стихи

*Меж нами сумрак жизни длинной,³³⁴
Но этот сумрак не корю,
И мой закат холодно-дыннй³³⁵
С отрадой смотрит на зарю,*

позднее напомнившие о себе в строках Гумилева [Голлербах 1927: 58]

*Как этот ветер грузен, не крылат!
С надтреснутою дыней схож закат*

и (случайное совпадение как будто маловероятно) у Ахматовой (1944 г.):

*Когда луна лежит ломтем чарджуйской дыни
На краешке окна [СП: 220].*

Катрен А. вполне можно понять как обращение не к одному Гумилеву,³³⁶ а к нарождающемуся поэтическому поколению, будущему Поэту. Ср. стихотворение в прозе «Мысли — иглы» (которое по замыслу А. должно было открывать «Кипарисовый ларец» [Тименчик 1978]): «Я — чахлая ель, я — печальная ель северного бора. Я стою среди свежего поруба и еще живу, хотя вокруг зеленые побеги уже заслоняют от меня раннюю зорю (...) И снится мне, что когда-нибудь здесь же вырастет другое дерево, высокое и гордое. Это будет поэт, и он даст людям все счастье, которое только смогут вместить их сердца» [СТ: 213].

Четверостишие А., написанное, по-видимому, в 1904 году, допустимо рассматривать как своего рода предначертание еще только открывавшейся главы русской литературы — «Анненский и последующая русская поэзия». Как представляется, это четверостишие дает еще одно подтверждение мысли, обозначенной в строках Ахматовой

*Он был преддверьем, предзнаменованьем
Всего, что с нами позже совершилось.*

* Первая публикация: [Аникин 1989].

³³⁴ Ср. явную переключку этого стиха с «анненским» переводом «Christine» Леконта де Лиль: *Над синим мраком ночи длинной / Не властны горные огни.*

³³⁵ Ср. адъектив *холодно-лунный*, о котором см. [наст. изд.: 191].

³³⁶ Относительно темы «Анненский и Гумилев» см. [Тименчик 1981а: 182—185; Тименчик 1987б].

Речь идет о мировой славе Ахматовой, а также о судьбоносной роли в ее жизни и творчестве Петербурга—Ленинграда и петербургского текста [Топоров 1984а], унаследовании ею — в значительной мере именно через А. — некоторых основополагающих традиций этого текста (сюда относится, помимо прочего, цитатность; у Ахматовой есть значительный «анненский» цитатный пласт, с которым связаны такие ценности, как воспоминание, память, совесть, слезы, дети и др.).

Закат в выписанном катрене (перекликающийся с *закатными думами* в стихотворении «На северном берегу») восходит к пушкинскому прототипу (...*мой закат печальный* в «Элегии»). Этот образ выполняет авторское задание, сходное с тем, которое имел в виду А., говоря о герое «Господина Прохарчина» Достоевского: «...можно ли было, казалось, лучше *оттенить* свою *молодую славу*, и *надежды*, и *будущее*, как не этой *тусклой фигурой*...» [КО: 34]. Для семантики «тусклости» у А. характерен стих

О, тусклость мертвого заката

в «Госке кануна».

Заря в посвященном Гумилеву катрене оставлена без эпитетов, но ее подача на контрасте с «дынностью» потухающего заката соотносится с развернутой в трагедии А. «Меланиппа-философ» версией мифа об Эоле и золидах. В уста отца Эола, уходящего из жизни старца Геллена, здесь вложены слова:

*Остатки сил берег я, мой Эол,
Чтобы тебя увидеть и зарю
Полюбоваться славы эолидов.*

Мотив *остатков сил* находит аналог в стихотворении «Гармония»:

*Я жадно здесь, покуда небо знойно,
Остаток дней туманных берегу.*

О жребии потомков Эола говорит ослепленной Меланиппе ее мать, превращенная в звезду Гиппа:

*Твоих детей прославлен будет жребий (...)
А Посейдон
Мне обещал вернуть тебе и зренье,
Чтоб дивными натешились глаза*

(ценность зрения в творчестве А. нередко определяется именно возможностью видеть детей, ср. восклицания Меланиппы: *Мои глаза (...)* *О, дети...* [наст. изд.: 329]).³³⁷

³³⁷ Ср. пушкинское *Здравствуй, племя, / Младое, незнакомое! Не я / Увижу твой могучий поздний возраст* («Вновь я посетил...»), достаточно отчетливо откликнувшееся у А. в таких текстах, как «Под новой крышей» (*Здравствуй, правнуков жилище / И мое и не мое!*) и «Мысли — иглы» («зеленые побеги», «вырастет другое дерево...»).

В катрене А. закат «смотрит» на зарю, что, по-видимому, предполагает краткость или отсутствие временного разрыва между ними — в духе стихов Пушкина («Медный всадник»)

*Одна заря сменить другую
Спешит, дав ночи полчаса.*³³⁸

Образы «Медного всадника», пропущенные через «Crimen amoris» Верлена (см. [наст. изд.: 294]), сказались на анализе «Петра» Блока в одной из поздних статей А.: «...самая заря, когда она сменит, наконец, ночь, покажется поэту лишь вспыхнувшим мечом во все той же (...) руке медного всадника» [КО: 340].

Обращаясь в статье «О современном лиризме» к поэзии Вяч. Иванова, Анненский комментирует его «Сфинксы над Невой»: «Чтобы любить город, Вячеславу Иванову нужна высота птичьего полета, а чтобы слиться с его белой ночью — гиератический символ» [КО: 360]. Пушкинский мотив «дуумвирата невских зорь» отразился и в строках «Сфинксов» [Тименчик 2005: 460]:

*Так в час, когда томят нас две зари
И шепчутся лучами, дея чары,
И в небесах меняют янтари, —*

которые затем откликнулись у Ахматовой: *Там шепчутся белые ночи мои* («Летний сад»); *И в каких сияньях янтарных / Там, у устья Леты-Невы* («Поэма без героя»); возможно, также (предположение Т. В. Цивьян) *И все перламутром и яшмой горит, / Но света источник таинственно скрыт* («Летний сад»).³³⁹

Скрытая связь с темой Петербурга и петербургского текста имплицитно в рассматриваемом четверостишии наиболее сокровенные компоненты его содержания. Анненский как бы открывал адресату, своему ученику, круг высших проблем жизни и творчества, вовлекая его в поиски ответа на них и тем самым указывая наиболее достойное для поэта предназначение. Анализируемый текст находит параллель в статье А. «Достоевский в художественной идеологии», в которой отражаются ключевые для его размышлений о Достоевском мысли о неслиянности мечты и действительности, «непризнании жизни», порыве мечтателя (эволюционировавшего, согласно А., от героя «Белых ночей», через «подпольного человека», к Раскольникову) к «овладению действительностью» [Ашимбаева

³³⁸ В связи с отношениями Анненского и Гумилева Э. Голлербах [1927: 57] вспоминал также блоковское *А там — закат из неба сотворил / Глубокий многоцветный кубок. Руки / Одна заря закинула к другой* («В Северном море»).

³³⁹ Уместно указать еще одну возможную реминисценцию поэзии Вяч. Иванова у Ахматовой: *Неизгладимая печать / На два чела легла. / И двум — один удел: молчать / О том, что ночь спряла* (Иванов. «Печать») — *Бывало, я с утра молчу / О том, что сон мне пел. / Румяной розе, и лучу, / И мне — один удел* (Ахматова. «Песенка»). С *неизгладимой печатью* Т. В. Цивьян сравнивает *невывразимую печаль* у Мандельштама («Невыразимая печаль...»).

1985: 42]. При этом Петербург мыслится — сквозь призму творчества Достоевского — как формируемая природным (закат, небо) и культурным (лестницы, окна, стены и проч.) началами среда, являющаяся фатальным источником зла.

Согласно Анненскому, Достоевский оставил Раскольникова «чистеньким», «внимательно защитив его от крови мистическим бредом *июльских закатов* с тем невинным гипнозом преступления,³⁴⁰ который творится только в Петербурге, в полутемных переходах черных лестниц, когда сквозь широко распахнутые окна и на мышастость³⁴¹ заплывающих серых ступеней, и на голубоватость стен, испещренных непристойностями, *укоризненно смотрит небо цвета спелой дыни*» [КО: 186—187].³⁴²

Образ «дынного» заката есть в прозаическом «Сентиментальном воспоминании» А.: от «голубого царства» жаркого дня остается «одна маленькая закатная полоска», «один ломтик золотистой *дыни...*» [СТ: 215—215].

В адресованном Гумилеву четверостишии внимание сконцентрировано на той части развернутой в статье А. панорамы Петербурга, которая находится над ним — в соответствии с мыслью, согласно которой пушкинский Петербург, «Петра творенье», находится «уже где-то *над нами* с колоритом нежного и прекрасного *воспоминания*» [КО: 358]. Персонифицированный *закат* отводит свой взгляд от простирающихся внизу картин «ужаса жизни» и устремляет его на *зарию*. Этот взгляд напоминает эпизод «Белых ночей», когда мечтатель «неравнодушно *смотрит* (...) на *вечернюю зарю*, которая медленно *гаснет на холодном петербургском небе*» («Ночь вторая») — с той разницей, что смотрящий на *зарю* (видимо, утреннюю) автоописательный *закат* А. соответствует и «вечерней заре», и мечтателю «Белых ночей».

Очень важным в рассматриваемых текстах является мотив *уко́ра*, вводящий основоположный для Анненского и для его понимания Достоевского мотив *с о в е с т и*.³⁴³ Тот факт, что в цитированном отрывке статьи Анненского «укориз-

³⁴⁰ «Невинным гипнозом преступления» в КО дается курсивом.

³⁴¹ «Мышастость» указывает на мышинный цвет и/или на присутствие мышей, но напоминает и об «аполлоновски-призрачной мыши» [КО: 486], «зигзаги» которой ведут к «Преступлению и наказанию» [наст. изд.: 223].

³⁴² Можно предположить, что трактовка Раскольникова у А. сходна с его пониманием еврипидовских героев: находясь под петербургским «гипнозом преступления», Раскольников не мог не совершить его, подобно тому как Эдип «должен был жениться на матери, и Адмет не мог не принять жертву жены (...) топя мифического героя, Еврипид спасает человека» [ТЕ: 126—127].

³⁴³ Ср. суждение А. о том, что Л. Андреев был воспитан «не на том Достоевском, которого когда-то ссылали в Сибирь, а потом держал в кабале Катков и на которого можно было сердиться за “Бесов” или “Дневник писателя”, — а на другом, отошедшем ввысь и давно уже лучезарном поэте нашей совести» [КО: 146]. Здесь явная отсылка к «Невскому проспекту»: «... не тот Шиллер (...) но известный Шиллер, жестяных дел мастер (...) не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник...»

ненный» взгляд исходит от неба над Петербургом, по-видимому, подразумевает сквозную действенность укора совести, который оказывается как бы разлитым в самом воздухе города, коррелируя с петербургским «гипнозом преступления». Отсюда недалеко до воззрений А., согласно которым в мире существует лишь известная сумма зла и «совесть учит человека не уклоняться от страдания, чтобы оно не придавило соседа (...) двойной тяжестью» [КО: 146]. Анненский писал, что каждое человеческое *Я* обречено жить «среди природы, где, немо и незримо упрекая его, живут такие же» *Я* [КО: 102]. Эта мысль нашла и стихотворное выражение (в финале «Гармонии»), тем более интересное для нас, что ему предшествуют цитировавшиеся стихи о *жадно* сберегаемом *остатке дней*.

В четверостишии мотив укора совести выражен отрицательно (*не корю*), что согласуется с уже упомянутым подъемом зрительной перспективы (в сравнении с параллелью в критической прозе). И направление, и мотивировка этого подъема задается, главным образом, «Преступлением и наказанием»: от черных, заплыванных лестниц и «знойного запаха известки и олифы» ([КО: 182]; ср. в «Тоске вокзала» мотивы *известки, зноя полудней и краски*) чреватого преступлением Петербурга — через муки «больной совести» — к заре обновления, новым горизонтам жизни и красоте. Ср. «О нет, не стан»:

*А если грязь и низость — только мука
По где-то там сияющей красе...*

Образ зари соответствует открывающейся в финале романа Достоевского картине духовного возрождения героев: «...в этих *больных и бледных лицах* уже *сияла заря обновленного будущего, полного воскрешения в новую жизнь*» (бледность лиц как бы оттеняет сияющую в них зарю).

Поэзия Ахматовой, и в частности ее классические городские пейзажи, впитала звучавшую в творчестве Анненского поэтическую «музыку» — актуализацию рефлексии сугубо городского *Я*, чью совесть «смутно *тревожит*» какое-то «неясное» *воспоминание* (ср. у Ахматовой *...меня воспоминание точит* в «Подвале памяти»), и которое, будучи «сцеплено» с окружающим миром, не может уйти «от глаз не-*Я*» (мотив, связанный с гоголевским «Портретом» [КО: 13, 18, 358]; ³⁴⁴ см. также стихотворение «Поэту»). Эта «музыка» сопряжена, помимо прочего, с лирическим «разыгрыванием» динамики света и тени, «сумрака». В качестве примеров можно привести стихи, посвященные О. Глебовой-Судейкиной и подготавливающие «Поэму без героя»:

*Что ты видишь, т у с к л о на стену смотря,
В час, когда на небе поздняя з а р я? (...)
Нет, я вижу стену только — и на ней
Отсветы небесных гаснущих огней [СП: 78];*

³⁴⁴ Ср. возможный отзвук «Портрета» в «Поэме без героя»: *Ты сбежала сюда с портрета, / И пустая рама до света / На стене тебя будет ждать* [Лихачев 1978].

*Как лунные глаза светлы, и напряженно
 Далеко видящий остановился взор.
 То мертвому ли сладостный укор <...> [СП: 172]*

Уместно привести несколько текстов А. и Ахматовой из числа связанных с изображением неба, зорь, закатов (обычно северных), а также их «мистическо-го», «гнетущего» и т. п. воздействия, специфического «недужного» колорита (ср. [Топоров 2009]):

Бывает такое небо, / Такая игра лучей, / Что сердцу обида куклы / Обиды своей жалчей [СТ: 93]; Небо нас совсем свело с ума: / То огнем, то снегом нас слепило [СТ: 90]; То гнет ли неба, камня ль гнет, — / Но говорят, что и в апреле / Сирень могилы не цветет [СТ: 168];³⁴⁵ Только зори ль здесь кровавы <...> Но под лунной пеленой / От росы сомлели травы... [СТ: 187—188];

Вечер осенний был душен и ал [СП: 44]; Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых [СП: 165];³⁴⁶ И в мертвом городе под беспощадных небом [СП: 175]; И какое незримое зарево / Нас до света сводило с ума? [СП: 237]; Заря была себя самой алее [СП: 254]; Но самой проклятой восходит заря... [СП: 260]; Закат неистовый... [СП: 326]; И небо — как пылающая бездна [СП: 330].

В числе дезидерат поэзии, способной передать современное Я, Анненский указывал на «более беглый язык намеков, недосказов, символов...» [КО: 102; Гинзбург 1974: 325]. Отсюда открывается путь к пониманию свойственного А. опущения «звеньев поэтической логики», нередкого и у Ахматовой [Жирмунский 1973: 73], чья поэзия является «поэзией намеков, эмоционально недоговоренного, смутных указаний» ([Виноградов 1976: 444; Цивьян 1979]. А вот художественный образ лирики ранней Ахматовой [В. В. Гиппиус] — «сдавленная боль, сжатые губы и глаза, готовые заплакать» [Тименчик 1987в: 191]). Симптоматично, что в лирической параллели приведенного высказывания А. «недосказ» мыслится как нечто связанное с севером, по существу, с Петербургом:

*И люблю я сильнее в разлуке
 Полусвет-полутьму наших северных дней,
 Недосказанность песни и муки...³⁴⁷ [СТ: 167]*

³⁴⁵ Согласно А., герой «Господина Прохарчина» среди «плотного и гнетущего тумана» «дожил до полной оделелости суставов» [КО: 31].

³⁴⁶ Стихи *Небывалая осень построила купол высокий, / Был приказ облакам этот купол собой не темнить* [СП: 165], зафиксировавшие картину облаков над Петроградом (очевидно, в один из сентябрьских дней «небывалой осени» 1922 г.), корреспондируют с «Бронзовым поэтом» А. (*На синем куполе белеют облака, / И четко ввысь ушли кудрявые вершины <...> На бледном куполе погасли облака, / И ночь уже идет сквозь черные вершины*), где ощущается нечто вроде «мистической связи» между ночными облаками над Царским Селом и статуей Пушкина в лицейском саду.

³⁴⁷ В связи с первым стихом ср. у Апухтина: *Мне не жаль, что теперь я разлукой томим, — / Я в разлуке люблю горячей* («Мне не жаль, что тобою я не был любим...»). Не-

Ср. стихи Некрасова («Еду ли ночью по улице темной...»), фиксирующие специфически петербургское настроение:

*Помнишь ли труб заунывные звуки,
Брызги дождя, полусвет, полутьму?*³⁴⁸

Мотив любви к северным дням может быть связан с «анненским» восприятием мечтателя из «Белых ночей»: «Этот человек (...) еще больше любит нашу холодноватую белую ночь» [КО: 124]). Другой пример из А. («Дремотность»):

*Полусон, полусознание,
Грусть, но без воспоминанья (...)
А, доняв ли, холод ранит,
Мягкий дождик не спеша
Так бесшумно барабанит,*³⁴⁹ —

напоминает «Господина Прохарчина»: «Полусон, полубред налегли на (...) голову больного (...) Семен Иванович мог сколько угодно развлекать тоску свою, прислушиваясь к близкому шороху в кухне (...) Целые часы проходили таким образом, дремотные, ленивые, сонливые, скучные, словно вода, стекавшая звучно и мерно в кухне с залавка в лохань». Этот отрывок из Достоевского не раз упоминался Анненским в его статьях и письмах [Ашимбаева 1985: 41—42] и отражался в его стихах, особенно в «Тоске медленных капель». На психологическую идентичность «воды, капающей с залавка в лохань» и дождевых капель указывается в статье А. «Что такое поэзия», где «капель» из «Господина Прохарчина» отождествляется с «подслушанной» Бодлером и вылившейся в «77-ом цветке его мучительного букета» «осенней капелью» [КО: 203—204].³⁵⁰ Прохарчинскую капель

сомненны и ассоциации с Фетом: *И сюда я, где сумрак короче, / Где заря любит зорю будить, / В холодок нашей северной ночи / Прилетаю и петь и любить* («За горами, песками, морями...»). Далее у Бальмонта: *Полусвет и полусумрак — / И невольно рвешься вдаль, / И невольно давит душу / Бесконечная печаль* («Родная картина»). Сквозное для русской поэзии противопоставление Юга (особенно черноморского, но не только) Северу характерно для Тютчева и получает развитие у Мандельштама (см. об этом [Тоддес 1974: 75 и др.]).

³⁴⁸ «До чего же петербургские это стихи!» [Орлов 1980: 24]. *Полусвет-полутьма* у А. имплицитно «недосказанную» муку — в том же стихотворении Некрасова далее говорится *Плакал твой сын, и холодные руки / Ты согревала дыханьем ему (...)* *Вдоволь поплакал и умер ребенок...*

Сходное настроение у Анненского также в стихах *В воздухе, полном дождя, / Трубы так мягко звучали* [СТ: 99]. В связи с его стихами *Вам я шлю стихи мои, когда-то / Их вдали игралише солдаты! / Только ваши, без четверостиший, / Пели трубы горестней и выше* («Баллада» в «Трилистнике траурном» [Setchkarev 1963: 85—86]) — ср. у Ахматовой: ... *Играйте, солдаты (...)* *Волюнки вдали замирают* («Белый дом»).

³⁴⁹ Сходно: *На грустный тон / Лепечет дождь...* [СТ: 100].

³⁵⁰ «Сонет Бодлера есть отзвук души поэта на ту печаль бытия, которая открывает в капели другую, созвучную себе мистическую печаль» [КО: 204].

А. иногда мыслил как часть образа своей собственной жизни, как видно, например, по одному из его писем: «... ‘водяная капель’ (...) помните у Достоевского ‘звонко и мерно падающая с залавка в лохань’. Такова и моя жизнь (...)» [КО: 459].

Синкретизм «дремотности» и «капели» с его «достоевскими», а также бодлеровскими ассоциациями — черта, характерная для Анненского. Его «Тоска медленных капель» начинается четверостишием

*О, капли в ночной тишине,
Дремотного духа трещотка,
Дрожь набухают оне
И падают мерно и четко.*

Соединение *тумана, холода, брызг и ран* у А. (далее примеры соответственно из «Романса без музыки», «Призраков» и «Серебряного полдня»):

*В непроглядную осень туманы огни,
И холодные брызги летят;³⁵¹
В тумане холод, в тумане раны
Перед зарей...;
К полудню от солнечных ран
Стал даже желтее туман, —*

а отчасти и в другие затронутые выше «настроения» поэтического мира А.³⁵² отразились у Ахматовой в стихах из раннего цикла «В Царском Селе»:

*И моют светлые дожди
Его запекиющую рану...
Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморною стану.*

Основополагающая роль в ахматовской поэзии нравственного начала, отвечающая представлениям А. о драме как «сгущении» прошедшего «между ужасом и состраданием» нравственного бытия человечества [КО: 58], позволила Ахматовой в своем творчестве «поднять» безмерное бремя страданий и грехов своего поколения³⁵³ — в соответствии с основным предикатом поэта или трагического героя произведений А. (включая переводы Еврипида). Формула, соответствующая этому предикату, проходит через все жанры творчества Анненского. Несколько иллюстраций: *...ради мук и, / Подъятой им свободно, не оставьте / Фамиру...* [СТ: 538]; *Зачем же вас кормила я, душой / За вас болела, телом изны-*

³⁵¹ «Теперь же с деревьев и кустов *летели в окно брызги*, было темно, как в погребе...» («Преступление и наказание» 6.VI).

³⁵² Имеются в виду и стихи А. на сугубо царскосельскую тематику — «Расе» и др.

³⁵³ В творчестве Ахматовой ее личная жизнь «дает ощущение (...) жизни национальной, исторической (...) миссии избранничества (...) бремени, наложенного судьбой» [Эйхенбаум 1967: 169, 171].

вала / И столько мук подъяла, чтобы вам / Отдать сиянье солнца?.. («Мед.», ст. 1029—1032); *Тот, грехи подъявши и й мира, / Осушавший реки слез, / Так ли дочь Иаира / Поднял некогда Христос?»* («Дочь Иаира»).

В критической прозе та же формула относится к Достоевскому [КО: 238] и Гоголю [КО: 228—229].

Память-совесть выступает у Ахматовой как важнейшее творческое начало, но и как безжалостный судья и «каратель» самого поэта — подобно «творческой совести» Достоевского [КО: 237—240 и др.], как она предстает в стихах Анненского «К портрету Достоевского»:

*В нем совесть сделалась пророком и поэтом,
И Карамазовы и бесы жили в нем —
Но что для нас теперь сияет мягким светом,
То было для него мучительным огнем.*

Несколько отрывков из Ахматовой:

*И только совесть с каждым днем страшней
Беснуется: великой хочет дани* [СП: 91];

*А я всю ночь веду переговоры
С неукротимой совестью своей.
Я говорю: «Твое несу я бремя
Тяжелое, ты знаешь, сколько лет».
Но для нее не существует время,
И для нее пространства в мире нет* [СП: 187];

*Ты неотступен как совесть*³⁵⁴ [СП: 195];

Это я — твоя старая совесть [СП: 369].

«Поэзией совести» — порождением петербургского текста и в конечном счете самого Петербурга — продиктованы ахматовские строки в «Поэме без героя»:

*И царицей Авдотьей заклятый,
Достоевский и бесноватый,
Город в свой уходил туман.*

«Россия Достоевского» в первой «Северной элегии» Ахматовой — Россия, увиденная sub specie «достоевского» Петербурга: «...это административный центр России, и характер его должен отражаться во всем» («Преступление и наказание» 6, III).³⁵⁵

³⁵⁴ Ср.: «...ты как совесть передо мной станешь...» («Братья Карамазовы» 4. 11. IV).

³⁵⁵ «Во всем» отражается и характерная для Петербурга атмосфера неопределенности, фантастичности — и подобные мотивы проходят через весь «петербургский текст» [Топоров 2009: 398—399].

Эпитет «достоевский» — один из ключей к развернутой в «Поэме без героя» картине Петербурга как города, порождающего трагедию (смерть *гусарского мальчика*), но и чувство вины за нее, откуда характерное для творчества Ахматовой чувство «неискупаемой, хотя, может быть, и невольной или даже потенциальной вины...» [Цивьян 1974: 110]. Рано осознанная Ахматовой «всеобщая греховность» мира 10-х годов была «подъята» ею в своих стихах, особенно в «Поэме», где в обращении к памяти-совести, принятии на себя вины (индивидуальной или общей) и в рассказании был найден путь, ведущий к спасению [Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: 244].

Ахматовский «Реквием» стал «криком» *стомильонного народа*, рыданием «Музы плача» по собственному сыну, по *Руси* и по родному Городу. Его изображение пронизано «ужасом жизни», «реальные воздействия» которого [КО: 35] исходят из *тюремных затворов, кровавых сапогов* и т. п. Его панораму венчают белые ночи, глядящие *ястребиным жарким оком*, и *звезды смерти*:

*И прямо мне в глаза глядит
И скорой гибелью грозит
Огромная звезда.*

Город перенасыщен злом, и бремя мук, приходящихся на каждого страдающего, слишком велико:

*Нет, это не я, это кто-то другой страдает.
Я бы так не могла.*

«Реквием», в который вылились эти муки и эти стихи, обнаруживает в себе (скорее всего, при отсутствии непосредственной связи) черты «Гармонии» А.:

<i>А где-то там мнутясь средь огня</i>	<i>Там тюремный тополь качается,</i>
<i>Такие ж я, без счета и названья,</i>	<i>И ни звука, — а сколько там</i>
<i>И чье-то молодое за меня</i>	<i>Неповинных жизнью кончается...</i>
<i>Кончается в тоске существованье.</i>	

Звучащая у Ахматовой в «Учителе» и «Царскосельской оде» тема *одури* [наст. изд.: 26, 28] содержит момент моральной оценки (по отношению к десятилетиям на рубеже XIX и XX веков) той среды, которая стала причиной смерти А., но вместе с тем и источником творчества Ахматовой. Состав *одури* описывается у А. словами со значениями 'безумие', 'тоска', 'страх', 'отрава', 'удушье', 'яд' и т. п. Из числа наиболее характерных ахматовских дополнений к ним (появляющихся, главным образом, начиная с 30-х гг., когда поэтический мир Ахматовой начинает описываться преимущественно как звуковой и слышимый [Цивьян 1975]) можно указать следующие: 'клевета', 'сквернословие', 'проклятие'; 'зловоние', 'смрад', 'запах чернил'; 'тюрьма', 'засов', 'ключи'; 'скрежет', 'хлопанье', 'тяжелые шаги';³⁵⁶

³⁵⁶ В качестве доминирующих городских акусм: *Слышен лишь ключей постылый скрежет / Да шаги тяжелые солдат; ...и в смерти блаженной боюсь / Забыть громыха-*

‘слезка’, ‘очередь’, ‘давка’, ‘суд’, ‘инфаркт’, ‘прокурор’, ‘конвой’, ‘запах крови’, ‘кровоавое месиво’, ‘окровавленный пол’, ‘кровавые сапоги’ и др. Из подобной лексики Поэтом *соткан покров* для всех страдающих, ее голос — г о л о с в с е х, всего народа [Топоров 1990а: 334].

Следующие стихи Ахматовой очень напоминают описание смерти А. в «Учителе» (*Весь яд впитал, всю эту одурь выпил <...> И задохнулся...*), хотя обстоятельства, в которых они были созданы, совсем не те, что в 1909 году:

<i>Обкормили меня клеветою,</i>	<i>В душевной изнывала я истоме,</i>
<i>Опоили отравой меня <...></i>	<i>Задыхалась в смраде и крови <...></i>
(«Все ушли, и никто не вернулся...»)	(«Запад клеветал и сам же верил...»)

Изображение «одуренности» в том же «Все ушли, и никто не вернулся...»:

*Любо мне, городской сумасшедшей,
По предсмертным бродить площадям, —*

вводит целый хор «петербургских» голосов русской культуры, прежде всего Пушкина («Воспоминание», «Медный всадник») и Достоевского — воспринятого также через Анненского («Петербург»):

*Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета.³⁵⁷*

Мотив губительной отравы (яда, выпитого Сократом) вводится при обращении Ахматовой к теме смерти тирана (стихотворная реплика по поводу «Наследников Сталина» Е. Евтушенко, «Правда» от 21 октября 1962 г.) в наброске «Защитникам Сталина» (цит. по [Тименчик 2005: 162]):

*Это те, кто кричали: «Варраву! —
отпусти нам для праздника»... те,
что велели Сократу отраву
пить в тюремной глухой тесноте.
[Знатоки и любители пыток],
им бы этот вылить напиток
в их невинно клеветуший рот,
этим милым любителям пыток,
знатокам в производстве сирот.*

ние черных марусь, / Забыть, как постылая хлопала дверь / И выла старуха, как раненый зверь («Реквием»).

³⁵⁷ Это двустишие «Петербурга» использовано в качестве эпиграфа к «Эпилогу» «Поэмы без героя». Ср. в первой из «Северных элегий»: ... и многие страницы / Семеновским припахивают плацем.

Надо заметить, что ахматовское *Весь яд впитал* ⟨...⟩, возможно, содержит и позитивно-творческий аспект, — если допустить здесь отсылку к суждениям об Анненском Мандельштама: «... боролся с Еврипидом, *впитывая* в себя змеиный яд мудрой эллинской речи ⟨...⟩» [наст. изд.: 15].

Ахматовский стих мученически шел в «самую гущу, в самую грязь» жизни (*Чтоб с сиделками тридцать седьмого / Мыла я окровавленный пол*), неожиданным образом осуществив мысли А. о слиянии Я с миром («...Я, которое хотело бы *стать целым миром, раствориться, разлиться в нем...*» [КО: 102]):

*Да, для нас это грязь на калошах,
Да, для нас это хруст на зубах...
Но ложимся в нее и становимся ею,
Оттого и зовем так свободно — своею.*
(«Родная земля»³⁵⁸)

³⁵⁸ Стимулом к написанию «Родной земли» послужило, видимо, стихотворение Ю. Мориц «Памяти Тициана Табидзе»: *Война — тебе! Чума — тебе! / Земля...* [Тименчик 2005: 176—177]. Ср. [Николина 1989: 73] с напоминанием о связях со «Стихами о неизвестном солдате» Мандельштама.

III. 10. К АНАЛИЗУ СТИХОТВОРЕНИЯ АХМАТОВОЙ «ВСЕ МНЕ ВИДИТСЯ ПАВЛОВСК ХОЛМИСТЫЙ...» *

Обращение к «голосу» Анненского — и вообще к любому «чужому голосу» — в стихах Ахматовой, как правило, сопровождается одновременным обращением к другим поэтическим «голосам»: *Чудится мне на воздушных путях / Двух голосов перекличка. / Двух? А еще...* («Комаровские наброски») [Тименчик 1974б: 32].³⁵⁹

Стихотворение 1915 года «Все мне видится Павловск холмистый» состоит из четырех строф:

*Все мне видится Павловск холмистый,
Круглый луг, неживая вода,
Самый томный и самый тенистый,
Ведь его не забыть никогда.*

*Как в ворота чугуны въедешь,
Тронет тело блаженная дрожь,
Не живешь, а ликуешь и бредишь,
Иль совсем по-иному живешь.*

*Поздней осенью свежий и колкий
Бродит ветер, безлюдно рад.
В белом инее черные елки
На подтаявшем снеге стоят.*

*И, исполненный жгучего бреда,
Милый голос как песня звучит,
И на медном плече Кифареда
Красногрудая птичка сидит.*

Мотив воды в первой строфе соотнесен с целым кругом фольклорных (*живая и мертвая вода*) и историко-литературных ассоциаций. Он отсылает, в частности, к элегии В. Жуковского «Славянка», где в описании реки в Павловске (*Славянка тихая, сколь ток приятен твой <...> в твои глядятся воды / Холмы...*; ср. *Павловск холмистый* у Ахматовой) говорится о том, что *Семья молодых берез недвижимо стоит / Над усыпленною водою* [Тименчик 1974б: 38—39]. Вместе с тем *неживая вода* Павловска сродни ахматовским *водам* Царского Села —

* Первая публикация: [Аникин 1996].

³⁵⁹ В поэзии часто цитируется то, что ранее уже кем-то цитировалось. Сходным образом при межъязыковых контактах заимствуется чаще та лексика, которая ранее уже заимствовалась.

мертвой воде («Одни глядятся в ласковые взоры», см. ниже), *сентябрьским ярким водам* («Все души милых на высоких звездах»), *водопад* (*И водопад белогривый / У Баболовского дворца*, «Из цикла «Юность»»). Семантика мотива *вод* у Ахматовой, его преемственность по отношению к традиции других певцов Павловска и Царского Села — Пушкина (ср. особенно *Сии живые воды...*, см. «Была пора: наш праздник молодой»), Богдановича, Анненского (*Там воды зыблются светло*, см. «Л. И. Микулич») и других была показана Р. Д. Тименчиком [1974б: 32—39; см. также Агiev 1993: 72; Арьев 2000: 52—53].

Во второй и третьей строфах разворачивается и конкретизируется заданная в первой строфе тема незабвенности и неповторимости Павловска (*Ведь его не забыть никогда*), что заставляет вспомнить о присущем Ахматовой «праздничном» его восприятию: «Царское — всегда будни, потому что дома, Павловск — всегда праздник, потому что надо куда-то ехать, потому что далеко от дома...» ([Ахматова. Соч. II: 242]; показательны и интонации приуроченного к Павловску стихотворения «В пионерлагере»³⁶⁰). Нередкое для нее противопоставление мысленного (через воспоминание³⁶¹) и реального, наяву свидания с Павловском (Царским Селом) при этом нейтрализуется. *Видится* может отражать и давние и недавние воспоминания. Но отраженное в тексте восприятие места (*блаженная дрожь* и т. п.) ассоциируется именно с их *первой эпохой* (см. «Северные элегии»):

*Есть три эпохи у воспоминаний.
И первая — как бы вчерашний день.
Душа под сводом их благословенным,
И тело в их блаженствует тени.*

Павловские *неживая вода* и *луг* вызывают ассоциации с античными мифами об островах блаженных и о Елисейских полях, где на лугах пасутся души умерших. Павловск дарит телесное и духовное блаженство (*Тронет тело блаженная дрожь*) и обновление (*Не живешь, а ликуешь и бредишь, / Иль совсем по-иному живешь*), нахождение отклика своему настроению в природе, ощущение единства с ней (см. третью строфу). Рассматриваемый текст может быть понят как описание замкнутого пространства (Павловск, Павловский парк), наделенного рядом чрезвычайно положительных, почти чудодейственных свойств, воздействие которых дает о себе знать сразу после перехода границы этого пространства (*Как в ворота чугунные въедешь*), но не раньше.³⁶² Подобная поэтическая картина

³⁶⁰ Следует иметь в виду, что «солнечная» интонация этого стихотворения 1950 г. скрывает подтекст, связанный с тем, что сын Ахматовой, Л. Н. Гумилев, находился в это время в неволе (см. [наст. изд.: 366]).

³⁶¹ Мысленное свидание с Царским Селом или Павловском является темой целого ряда текстов Ахматовой на протяжении всей ее жизни [Жирмунский 1973: 134].

³⁶² Согласно Е. Фарино [1974: 88], *ворота* здесь ведут в «некое иное измерение, где все становится нетождественным самому себе, хотя и омонимично соответствующим элементам из пространства... с внешней стороны *ворот...*»; пространство за воротами — «обыденное».

вполне соответствует характерным для Ахматовой представлениям о «самости», единственности некоторых объектов (Царского Села, Петербурга, Павловска и их реалий) как ориентиров памяти, «по которым описывается прошлое, восстанавливаются и идентифицируются события и люди» [Цивьян 1979: 350]. Память детерминирует такой существенный компонент грамматики ахматовской поэзии, как дейксис, в частности употребление указательных местоимений в значении, близком к ‘тот самый’, ‘единственный’: *Тот город, мной любимый с детства* [СП: 185]; *Я к розам хочу, в тот единственный сад* («Летний сад») и др. [Цивьян 1979: 350].

Лебеди и мертвая вода как важнейшие приметы царскосельского пространства вводятся в стихотворении «Одни глядятся в ласковые взоры...» репризой наречия:

*...о т у д а, т у д а,
По древней подкапризовой дороге,
Где лебеди и мертвая вода,³⁶³ —*

которое напоминает ключевое слово стихотворения «Л. И. Микулич» Анненского — наречие *там*, имплицитное значение ‘только там (в Царском Селе)’, служащее основанием для описания необыкновенных свойств царскосельского пространства. Т. Г. Савельева [1996: 144—145] пишет о том, что в стихотворении А. *там* задает ритм и «некую эпическую дистанцию между автором и предметом описания (или лучше сказать — созерцания), — при том что подобное использование этого наречия в текстах А. отнюдь не уникально». Кроме того, *там* вводит систему со- и противопоставлений образов, соединенных в пары, подчеркивая их параллелизм на семантическом уровне [Там же]. Ср. текст стихотворения А.:

*Т а м на портретах строги лица,
И тонок т а м туман седой,
Великолепье небылицы
Т а м нежно веет резедой.
Т а м нимфа с таицкой водой,
Водой, которой не разлиться,
Т а м стала лебедем Фелица³⁶⁴
И бронзой Пушкин молодой.*

*Т а м воды зыблются светло
И гордо царствуют березы,*

³⁶³ О *подкапризовой дороге* и *мертвой воде* (отсылающей к «целым индивидуальным поэтическим системам начала XX в.» — Анненский, Комаровский — и к фольклорной мертвой воде) см. [Тименчик 1974б: 34, 43]. Лебеди в данном случае, по указанию самой Ахматовой, — черные австралийские лебеди, завезенные для царского дворца [Тименчик 1993: 364].

³⁶⁴ Ср. у Ахматовой: *О, кто бы мне тогда сказал, / Что я наследую все это: / Фелицу, лебеда, мосты...* («Наследница»). О связях этих стихов с поэзией Кузмина см. [Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: 260].

*Т а м были розы, были розы,³⁶⁵
 Пускай в поток их унесло.
 Т а м всё, что навсегда ушло,
 Чтоб навевать сиреням грезы.

 Скажите: «Царское Село» —
 И улыбнемся мы сквозь слезы.*

Истоки этой особенности стихотворения, вероятно, от «Воспоминаний в Царском Селе» Пушкина (1814):

Т а м в тихом озере плескаются наяды, —

но более важным представляется то, что на Царское Село у А. проецируется сказочное пространство «Руслана и Людмилы»:³⁶⁶

*Т а м чудеса: т а м леший бродит,
 Русалка на ветвях сидит;
 Т а м на неведомых дорожках
 Следы невиданных зверей;
 Избушка т а м на курьих ножках
 Стоит без окон, без дверей;
 Т а м лес и дол видений полны <...>*

Один из сказочных признаков царкосельского пространства — *т а м* совершилась метаморфоза молодого Пушкина, ставшего *бронзой*. При этом Пушкин не только дитя, цвет Царкосельских садов, но и их греза, — если повторить то, что А. сказал о «Эпифании» Леконта де Лиль, перенесенном в Норвегию снежно-озерном «контуре» Артемиды: «Он символизирует в богине не мимолетную радость только этой страны, но и любимую грезу ее, когда она спит, покрытая снегами» ([КО: 408]; см. [Островская 2005]).

С превращением Пушкина в статую коррелирует ее оживание в стихотворении «Бронзовый поэт». Финал статьи «Пушкин и Царское Село» строится на соединении мотивов памятника и гения-хранителя Царкосельских садов: «Под резцом художника образ поэта уже воплотился, и скоро <...> Пушкин снова будет глядеть на свои любимые сады, а мы, любуясь им, с нежной гордостью повторять: *Он между нами жил*» [КО: 321].

³⁶⁵ Этот стих возвращает к теме «розового поля» в Царском Селе [КО: 312; Тименчик 1974а] и мыслям А. о царкосельских прообразах роз в «Руслане и Людмиле»: *Повсюду роз живые ветки / Цветут и дышат по тропам* [КО: 312]. Может быть неслучайной перекличка в стихах А.: *Он, улыбаясь, сыпал розы* («Рождение и смерть поэта») и *Я на закат смотрел, как розы там / Небесный путь засыпали...* («Фамира-кифарэд»).

³⁶⁶ «Я склонен думать, что известные изображения волшебных садов и чертога во второй песне “Руслана и Людмилы” не остались без влияния картины Царкосельского сада и дворца...» [КО: 312].

Цитата из пушкинского стихотворения, посвященного Мицкевичу, преломилась в последнем стихотворении А. («Пусть травы сменятся над капищем волненья...»):

*...меж вас одно недоуменье
Все будет жить мое, одна моя Тоска...*

Упоминаемый в четвертой строфе стихотворения Ахматовой *милый голос* — голос Н. В. Недоброво, поэта и знатока русской поэзии, друга Ахматовой, роль которого в своем становлении как поэта она ценила чрезвычайно высоко [Жирмунский 1976: 461]. Ему посвящены многие ее стихотворения, в том числе и «Все мне видится Павловск холмистый...». Вполне возможно, что последнее воссоздает картину, связанную с какими-то лучшими минутами в отношениях двух поэтов (не исключено, что речь идет о «поздней осени» 1914 года: к весне 1915 место Недоброво «в сердце» Ахматовой занял его друг Б. Анреп [Струве 1983: 385]).³⁶⁷ Следует учесть, что на «праздничность» ахматовского восприятия Павловска в рассматриваемом тексте могла накладываться одна из связанных с этим местом литературных ассоциаций, а именно «самый светлый эпизод “Идиота” — свидание князя Мышкина и Аглаи, происходящее на фоне счастливого пейзажа Павловска...» [Лихачев 1983: 72].

Последняя строфа стихотворения Ахматовой, несомненно, связана с финальными сценами «вакхической драмы» Анненского «Фамира-кифарэд». Нимфа Аргиопэ, мать кифарэда, дерзнувшего состязаться в искусстве игры на кифаре с самой Музой, за кровосмесительную страсть к сыну была превращена богами в «птицу с красной шейкой» [Жирмунский 1976: 464], которая должна была сопровождать ослепившего себя Фамиру в его странствиях, подобных странствиям слепого Эдипа (см. [наст. изд.: 273—274, 283]). Превращение любившей *кого не надо* Нимфы в птицу напоминает о трагических коллизиях «Ипполита», в основе которых любовь Федры к пасынку («Ипп.», ст. 1292—1294):

<p>«За то, что ты не любила кого надо, за то, что ты любила кого не надо,³⁶⁸ боги сде- лают тебя птицей с красной шейкой».</p>	<p><i>...птицей сделаться желай, И ввысь от этой оскверненной Тобою улететь земли.³⁶⁹</i></p>
---	--

³⁶⁷ К Недоброво относится «царскосельское» отступление «Поэмы без героя»: *...над юностью встал мятежной, / Незабвенный мой друг и нежный, / Только раз приснившийся сон* [Тименчик 1974б: 50]. «Над-пространство», в котором локализуется воспоминание о *незабвенном* друге, возвращает к представлению Анненского о пушкинском Петербурге «где-то над нами с колоритом нежного и прекрасного *воспоминания*» [КО: 358], см. [наст. изд.: 291].

³⁶⁸ Совпадение с ахматовским *Говорила с кем не надо, / Говорила долго* («Другая песенка») скорее случайно (у Ахматовой подразумевается реальное событие — разговор с И. Берлином).

³⁶⁹ ЛдЛ: «Comment... ne fuis-tu là-haut sur des ailes, loin de ce désastre?» Не исключено, что на переводе А. сказался христианский образ души-птицы: «На Господа уповаю; как же вы говорите душе моей: “улетай на гору вашу, как птица?”» (Псалтырь 10. 1). Отражения того же образа находят у Ахматовой («Был он ревнивым, тревожным и нежным...» и др.).

«Фамира-кифарэд» — вершинное достижение драматургии Анненского. Оно впитало многолетние размышления его создателя о сущности поэзии как тайны, загадки, сомнения и о поэте как творце, оставляющем «векам» неразрешимые вопросы — «проблемы», ср.: «Problème» Ф. Тютчева [КО: 205]. Драма А. скрывает сложный мифологический, литературный и философский подтекст, который до сих пор не раскрыт достаточно полно. Хорошо известно, какое влияние оказал на Ахматову «Кипарисовый ларец». Вклад же в ее творчество «Фамиры-кифарэда» оказался несколько в тени, хотя и о нем не раз писалось. Стихотворение «Все мне видится Павловск холмистый...» — вполне очевидное, но далеко не единственное (и едва ли самое важное) проявление этого вклада.

В системе ценностей поэта А. слепец-кифарэд с птицей на плече представляется аналогом статуи и тени — явлений, находящихся на пограничье мира живых и мира мертвых. Имплицитная «статуарность» слепца-кифарэда у Анненского, в чьем творчестве античность преломлялась сквозь призму позднейшей европейской и русской литературы,³⁷⁰ эксплицируется у Ахматовой — слепец превращается в известную статую Павловского парка — Аполлона, играющего на кифаре (*кифарэда*). Птице же с красной шейкой у Ахматовой соответствует «красногрудая птичка» — вероятно, реальный пернатый обитатель того же парка (стоит отметить и неприемлемость слова «красношеяя», что само по себе могло повлиять на выбор эпитета *красногрудая*).

Превращение персонажа античной мифологии в статую новейшего времени — смысловой ход, очень характерный для Анненского. Он есть в «вакхической драме» (в четвертой сцене Нимфа рассказывает сыну, что когда-нибудь боги станут «серыми камнями» изваяний) и лирике поэта (см.: «Трактир жизни», «Там» и особенно «Расе» — стихотворение, сыгравшее заметную роль в судьбе Ахматовой [ЛТ: 144]). В девятом явлении трагедии «Лаодамия» Гермес говорит, что ему суждено стать *мраморным и позабытым богом — ...где-нибудь / На севере, у варваров, в аллее / Запущенной и темной...*, эвентуально — в парке, как и в случае с ахматовским Аполлоном-кифарэдом (который, правда, не мраморный, а медный) в Павловске.

Совмещение в стихотворении Ахматовой кифарэда из «вакхической драмы» А. и статуи Аполлона-кифарэда в парке могло быть подсказано монологом Фамира в десятой сцене той же драмы, где слово *кифарэд* отнесено не к Фамире, а именно к Аполлону, и где многократно встречается рифма *брэда — кифарэда*, например:

*Долго хранил ты Адмету стада,
Адмету стада,
О бред!*

³⁷⁰ Так, античный миф об ослеплении певца Музами дополняется в драме Анненского несомненным бодлеровским пластом, основанным прежде всего на сонете «Слепые» («Les Aveugles»), см. [наст. изд.: 253 и далее].

*Ты ль друзей, кифарэд,
Покидаешь когда?³⁷¹
О, бред!*

Мотивы *жгучего бреда, песни*, рифма *бреда* — *кифарэда* и кульминационный образ кифарэда с сидящей на его плече *птичкой* переносят из драмы А. в стихотворение Ахматовой атмосферу экстаза, дерзновенного творческого подъема (обращение Фамиры к Аполлону-кифарэду предшествует уходу на состязание с Музой):

*Но до струн, кифарэд,
Лишь смычком прикоснись...
О, бред!*

В «трилистниках» А. *бред* связан с темой «бредовой» ситуации — разъединения прекрасной целостности («Я на дне»), попадания античной статуи в чужую северную страну («Расе» [Мусатов 1998: 180—181]).

Весьма значимым для Ахматовой мог быть и звучащий в упомянутом монологе Фамиры мотив дружбы (ср. миф об Аполлоне и Адмете), который у А. был несомненно связан с его размышлениями о лицейских годах Пушкина: «В самой дружбе поэт (...) склонен был видеть нечто высшее (...) если ее освящала поэзия и скрепляли мечты о творчестве...» [КО: 318]. Творчество было одной из доминант дружбы Недоброво и Ахматовой. При этом все стихи Ахматовой, посвященные ее другу, «пронизаны» пушкинскими реминисценциями [Тименчик 1974: 45].

Жгучий бред в четвертой строфе амбивалентен. Это проявление «аполлинического» экстаза, но одновременно и чувства, что напоминает отражение дружбы Ахматовой и Недоброво в стихах последнего:

*Но бреда этого вбирая зной,
Перекипает в ревность наслаждение*

[Струве 1983: 409]. Вместе с тем *жгучий бред* отсылает и к ряду эпизодов «вакхической драмы», где говорится о «заражающей» вакхической страсти Нимфы-матери, которой сторонится Фамира (так Пенфей в «Вакханках» Еврипида гонит от себя Кадма, призывающего внука признать Вакха):

*Ты заразишь меня своим безумьем
И трепетом печали (...)
Иль ты
В горячем этом бреде закружить
Хотела бы и кифарэда, Нимфа?
[СТ: 487, 492]*

³⁷¹ Ср. у Пушкина: *Феб однажды у Адмета / Близ тенистого Тайгета / Стадо пас, угрюм и сир* («Рифма, звучная подруга...»). О теме Тайгета у Пушкина, Леконта де Лиль и особенно Мандельштама («Возьми на радость из моих ладоней...»: ...*дремучий лес Тайгета*) см. [Nilsson 1974: 171—172].

Нимфа превращена в птицу за то, что, будучи безумной вакханкой, чтит бога не в Вакхе, а в своем собственном сыне, которого любит не материнской любовью:

*Иль матери так любят? Я слышал,
Что песни их, как полог, тихи; эти ж
Твои слова и ласки, как вино,
И кожу жгут, и память помрачают.*

[СТ: 495]

В узкое текстовое пространство финальной строфы стихотворения «Все мне видится Павловск холмистый...» Ахматова ввела насыщенный подтекст «вакхической драмы». При этом прозвучал и отголосок ключевого для драмы противопоставления «аполлинического» (солнечного, ясного, созерцательного, рационально-творческого³⁷²) и «дионисийского» (лунного, эротического, безумного, хаотически-подвижного и т. п.) начал. Но для понимания стихотворения Ахматовой важнее указать на то, что оно стало одной из вех в формировании ее творческого мироощущения — «глубоко личного сопоставления» своего творчества и своей судьбы с судьбами классических литературных героинь, — таких как Федра Еврипида [Цивьян 1989а: 31—32], Офелия Шекспира и Нимфа Анненского.³⁷³

В заключение еще один возможный отклик «вакхической драмы» у Ахматовой:

*И трепещет, как дивная птица,
Голос твой у меня над плечом.³⁷⁴
И внезапным согретый лучом
Снежный прах так тепло серебрится*

[СП: 190],

вольно или невольно возвращающий и к цитированному стихотворению Недоброво («С тобой в разлуке от твоих стихов...»):

*Твоей душою, словно птицей, бьется
В моей груди у сердца каждый стих,
И голос твой у горла, ластясь, вьется.*

³⁷² Показателен заголовок статьи Анненского «Искусство мысли. Достоевский в художественной идеологии», где идет речь о «систематизации, которую гений вносит в болезненно-пестрый мир впечатлений» [КО: 187]. О связи представлений А. об «искусстве мысли» с философией Анаксагора (в центре которой — высший Дух-Разум, упорядочивший первозданный Хаос) см. [наст. изд.: 60, 246].

³⁷³ «Нимфа-Мать-Возлюбленная», героиня «Полночных стихов» Ахматовой, ориентирована и на Нимфу, и на Офелию, которая тоже «нимфа», ср.: в «Гамлете»: *The fair Ophelia! Nymph...* [Найман 1989: 139]. Нимфа Анненского также соотносена с Офелией, не говоря других коррелятах героини А.

³⁷⁴ В драме А. уже слепой Фамира говорит: *Только чье-то / Так быстро бьется сердце... Возле... Точно / Ребенок или птица... Вот теплом / Мне на лицо повеяло...* О сопряжении сердца и птицы (птенца) см. [Ашимбаева 2005: 228] и [наст. изд.: 196, 266].

III. 11. О ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОКАХ «ДЕТСКИХ» МОТИВОВ В ПОЭЗИИ АХМАТОВОЙ *

Как можно судить по неоднократным высказываниям Ахматовой, относящимся к разным периодам ее жизни, состоявшееся в 1910 году первое знакомство со сборником «Кипарисовый ларец» Анненского неизменно представлялось ей ошеломляющим событием, которое произвело перелом в ее творческой судьбе. Он был единственным поэтом, которого Ахматова назвала своим Учителем (в стихотворении, которое и озаглавлено этим словом): *А тот, кого учителем считаю...*

Связи, протягивающиеся от наследия А. к поэзии и прозе его Ученицы, очень значительны и затрагивают, по существу, все пласты творчества обоих поэтов: от глубинных, определяющих ключевые аспекты мировоззрения до сугубо внешних, относящихся к непосредственному претворению мысли и чувства в поэтически слово. Эти связи идут не только от «Кипарисового ларца», но и от других произведений А., ярко творившего в лирике, драматургии и критической прозе (и как ученый: в филологии, педагогике).

Не раз писалось, что поэзию Ахматовой пронизывает чувство нравственной виновности и проистекающих из этого мук совести. В более общем плане следует говорить об основополагающих для Ахматовой категориях памяти-совести, в обращении к которым и «принятии на себя вины, индивидуальной и общей» она видела спасение в «атмосфере всеобщей греховности» [Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: 245]. Одним из важных нравственных ориентиров для Ахматовой, несомненно, было творчество А., где важную роль играли категории памяти-воспоминания и совести, выступающей как жалость, покаяние, чувство вины за чужие обиды и страдания.

Своего рода квинтэссенцией мотива совести у А. было его обращение к образам, так или иначе связанным с детством-материнством. Эти образы подавались им, как правило, в трагедийном по-еврипидовски ключе (через картины страданий и мук), но и с несомненной оглядкой на светлые их краски у греческого трагика, чьи произведения были переведены Анненским на русский язык. В трагедии «Ион» звучит настоящий гимн детям, детству (ст. 472—491 [ТЕ: 471]):

*Счастья высшего начала,
Нерушимого для смертных,
Нет иного, как в чертогах
Детских глаз сиянье, — радость
Видеть нежный цвет детей,
Чтоб, сокровища наследье*

*ὑπερβαλλούσας γὰρ ἔχει
θνατοῖς εὐδαιμονίας
ἀκίνητον ἀφορμάν,
τέκνων οἷς ἂν καρποτρόφοι
λάμπωσιν ἐν θαλάμοις
πατρίοισι νεάνιδες ἦβαι,*

* Первая публикация: [Аникин 1991в].

<i>От отцов приявши, дети</i>	διαδέκτορα πλοῦτον
<i>Детям отдали своим.</i>	ὡς ἔξοντες ἐκ πατέρων
<i>В бедах дети — это сила,</i>	ἑτέροις ἐπὶ τέκνοις.
<i>Дети в счастья — улыбка,</i>	ἀλκά τε γὰρ ἐν κακοῖς
<i>На войне они отчизне</i>	σύν τ' εὐτυχίαις φίλον,
<i>И опора и спасенье.</i>	δορί τε γὰρ πατρίᾳ φέρει
<i>Не давай ты мне богатства,</i>	σωτήριον ἀλκάν.
<i>Царских зал раззолоченных!</i>	ἐμοὶ μὲν πλούτου τε πάρος
<i>Дай мне вырастить на славу,</i>	βασιλῶν τ' εἶεν θαλάμων
<i>Дай взлелеять мной рожденных.</i>	τροφαὶ κήδειοι κεδνῶν γε τέκνων.
<i>Жизнь бездетных ненавистна:</i>	τὸν ἄπαιδα δ' ἀποστρυῶ
<i>Этой жизни не желай;</i>	βίον, ᾧ τε δοκεῖ ψέγω:
<i>С самым скромным достояньем</i>	μετὰ δὲ κτεάνων μετρίων βιοτᾶς
<i>В детях счастье для меня.³⁷⁵</i>	εὐπαιδὸς ἔχοίμαν.

Вариация на тему этих стихов звучит в трагедии А. «Меланиппа-философ» из уст полного надежд на будущее Эола, обращающегося к Зевсу:

Дети
Чтоб выросли на радость и на славу
Родителям, которым ты велишь
Их вырастить... [СТ: 307]

В драме «Анненского «Фамира-кифарэд» самоубийство царя Филаммона (отца кифарэда), которому стало «скучно жить», косвенно связывается с его несчастливым отцовством. Бездетность (особенно в старости) выступает как синоним смертной Скуки, и та и другая ненавистны. После ухода Фамиры Филаммон *Жен* (...) *больше не ласкает, и в палатах / Филаммона не водится детей* [СТ: 491].

Стихи, в которые вылилась тоска Креусы по сыну в «Ионе» (ст. 789—791):

Радость... радость ребенка... где ж она?
Пусто, как вымерло,
В доме теперь навек, —

очень близка следующим стихам Ахматовой (имеющим биографическую подоплеку: репрессии против сына³⁷⁶):

³⁷⁵ ЛДЛ: «C'est, en effet, une assurance certaine de grande félicité pour les mortels qu'une florissante jeunesse qui resplendit dans les demeures paternelles et qui doit transmettre à d'autres enfants les richesses héréditaires. C'est un secours dans l'adversité, une joie dans la bonne fortune, et le salut pour la patrie pendant la guerre. Il me semble meilleur d'élever des enfants excellents que de jouir des richesses et des demeures royales. Je hais une existence privée d'enfants; et, si elle plaît à quelqu'un, je blâme celui-ci. Je jouirais, avec peu de biens, d'une vie heureuse par mes enfants» [ELL 2: 424].

³⁷⁶ Ср. мысли О. Анстей о «материнском крестном пути» Ахматовой [Тименчик 2005: 211].

*Я давно предчувствовала этот
Светлый день и опустелый дом*
([СП: 192], 1939 г.);

*Кто знает, как тихо в доме,
Куда не вернулся сын*
([СП: 195], 1940 г.), —

и это сходство обусловлено, скорее всего, одними и теми же переживаниями (находящими у поэтов похожее выражение) потерявших ребенка матерей (нельзя исключать однако и отголоска «анненского» перевода «Иона» у Ахматовой).

«К 1940 году, потеряв сына, семью, дом как наполнение жизни бытом, Ахматова пережила такой прилив творческих сил, какого, видимо, не знала ни до ни после этого. В 1940 году, когда было написано *Нет, это не я, это кто-то другой страдает, / Я бы так не смогла...* и о Матери — “*О, не рыдай, Мене...*”,³⁷⁷ в самой глубине страданий, произошло самое большое в ее жизни чудо творчества, тот перелом, после которого путь определился до конца и уже ничего — в этом смысле — не было страшно» [Топоров 1990а: 335].

Свойственное Анненскому восприятие темы детства отчетливо выражено в стихотворении «Дети» (ср. [АмМо 2001: 261]):

*Нам — острог, но им — цветок...³⁷⁸
С о л н ц а, люди, нашим д е т я м! <...>
В детстве тоньше жизни нить,
Дни короче в эту пору.
Не спешите их б р а н и т ь,
Но б а л у й т е... Без зазору <...>
Но безвинных детских слез
Не омыть и покаяньем,
Потому что в них Христос,
Весь, со всем своим сияньем.*

В этих стихах и, шире, в творчестве Анненского в целом отразилась связанная с именем Ф. М. Достоевского творческая традиция, которую сам Анненский называл в своих критических статьях «поэзией совести». Несколько иллюстраций из «Братьев Карамазовых»: «...то ли надо душе малого еще *дитяти?* Ему надо *солнце, детские игры* и всюду светлый пример и хоть каплю любви к нему»; «Деток любите особенно, ибо они тоже *безгрешны яко ангелы* и живут для умиления нашего, для очищения сердец наших и как некое указание нам. *Горе ос-*

³⁷⁷ *Отцу сказал: «Почто меня оставил!» / А Матери: «О, не рыдай, Мене...» («Распятие»).*

³⁷⁸ Сопряжение детей и острога напоминает встречающееся у Сологуба сравнение счастья с полем *...вешнею порой, / С пестрыми цветами... / Где смеются дети, где щебечут птицы... / Мы на них дивимся из окна темницы»* [ССт: 97].

корбившим младенца» (II.6.3); «...маленькое существо... плачет своими кровавыми, незлобивыми слезами к “боженьке”, чтобы тот защитил его (...) Да ведь весь мир познания не стоит тогда этих слез ребеночка к боженьке»; «...от высшей гармонии³⁷⁹ совершенно отказываюсь. Не стоит она слезинки хотя бы одного только того замученного ребенка... который молился в зловонной конуре не искупленными слезками своими к боженьке» (II.5.4).³⁸⁰

С традицией Достоевского тесно связано стихотворение «Одуванчики», представляющее собой, по-видимому, наиболее просветленный по тональности (и несколько сентиментальный) «детский» текст Анненского. В нем изображена картина счастливого детства: *ангел-девочка* на фоне идиллического предвечернего пейзажа (*солнце уж на западе*), во время игры с цветами. В отношении к ней чувствуется забота и нежная любовь. Отсюда обилие существительных с диминутивными суффиксами: *обсевочек, ручка*, столь характерное для Анненского *малютка* и др.; вместе с тем диминутивы содержат указание на слабость, непрочность и «негарантированность»; двусмысленна строка о *боженьке*,³⁸¹ у которого *Постельки есть для всех...* Обращает на себя внимание весьма отчетливый параллелизм «детского» и «небесного»: детский *садик* из цветов явно соотнесен с *золотящимся* под лучами вечернего солнца *садом*,³⁸² сами цветы уподоблены *звездочкам, звездинкам*. Ср.:

*Захлопоталась девочка
В зеленом кушаке,
Два желтые обсевочка
Сажая на песке.*

*Не держатся и на поди:
Песок ли им не рад?
А солнце уж на западе,
И золотится сад (...)*

*Вот видишь ли: все к лучшему,
Дитя, развеселись,
По холмику зыбучему
Две звездочки зажглись,*

*Мохнатые, шафранные
Звездинки из цветов.*

³⁷⁹ Ср. «Гармонию» Анненского (см. [наст. изд.: 150, 178, 326]).

³⁸⁰ В «Братьях Карамазовых», особенно в споре между Иваном и Алешей, отразилась топика «Книги Иова» о страданиях невинных и «неприятии мира» [С. С. Аверинцев МНМ 1: 554].

³⁸¹ Слово, напоминающее и о «гармонии» у Достоевского, см. выше.

³⁸² Сопряжение золота и сада имплицитно тему райского сада, но и локализуемых где-то на крайнем западе садов Гесперид (см. [наст. изд.: 122]).

*Ну вот, моя желанная,
И садик твой готов.*

Ахматовский подход к «детской» теме основан на глубоком усвоении принципов трактовки этой темы у Анненского (и Еврипида): Поэт видит детей и их матерей в мире, где царит несправедливость, зло, безумие, смерть, страдания.

В стихах ранней Ахматовой (1910—1920) определяющим является мотив нежной материнской любви и заботы, который был обусловлен автобиографически: в 1912 году у нее родился сын Лев (впоследствии известный ученый). Но в этих стихах слышатся и ноты раскаяния, материнской вины. В стихотворении «Где, высокая, твой цыганенок...» (1914) мотив вины звучит «остраненно», от лица своего рода литературной «маски» Ахматовой-цыганки (ср. [Тименчик 1982а: 32—33]):³⁸³

*Доля матери — светлая пытка,
Я достойна ее не была.*

Укоры совести (мучающие женщину, по-видимому, никак не повинную в смерти своего ребенка) очень напоминают рассуждение из статьи Анненского «Бранд-Ибсен»: «Если у вас умрет ребенок, еще не умеющий говорить, вы будете не только несчастны, а пришиблены его смертью, и будь вы решительно ни при чем в самом случае смерти, вы все же не так-то скоро справитесь с *угрызениями своей потревоженной совести*» [КО: 174].

Ахматовская «Колыбельная» (1915) содержит смысловой ход, требующий нравственного и художественного бесстрашия. В проникнутых материнским раскаянием стихах, обращенных к сыну:

*Младший сын был ростом с пальчик,
Как тебя унять,
Спи, мой тихий, спи, мой мальчик,³⁸⁴
Я дурная мать, —*

и вводящих отсылку к известному литературному образцу («Мать» Майкова³⁸⁵), как представляется, содержится также отсылка к драме А. «Фамира-кифарэд», где говорится о безрадостном детстве Фамиры (в нем узнаются черты еврипи-

³⁸³ *Кто скажет, и гитане гибкой / Все муки ада суждены?* (Мандельштам. «Черты лица искажены...»).

³⁸⁴ «Тихость» здесь выражена, как и в ряде других случаев, не только лексически, но и на фонетическом уровне. Ср. полное отсутствие в этом стихе звонких согласных (отношение глухих к звонким — 8 : 0). Еще один пример: *Тихий, тихий, и ласки не просит* («Целый год ты со мной неразлучен...»).

³⁸⁵ *Подремли, мой мальчик, / Хочешь, сказочку скажу: / Жил-был мальчик с пальчик...* [Тименчик 1981б: 66—67; Кац, Тименчик 1989: 50]. Т. В. Цивьян отмечает, что мотив *дурная мать* в этих строках все же отсутствует.

довских героев, в частности Ипполита и Иона), брошенного обезумевшей по воле богов нимфой Аргиопэ.³⁸⁶ Приведем один из адресованных ей монологов Фамиры:

*Оставь меня. Мне страшно.
Иль матери так любят? Я слышал³⁸⁷
Что песни их, как полог, тихи; эти ж
Твои слова и ласки, как вино,
И кожу жгут, и память помрачают.*

Такая автохарактеристика, как *дурная мать*, несомненно, плод безжалостной совести, склонной бесконечно преувеличивать вину — скорее всего, мнимую — лирической героини «Колыбельной».

Безжалостная рефлексия Ахматовой-матери отразилась в стихотворении «Буду тихо на погосте...» (1915), являющем пример трактовки темы детства-материнства с позиций памяти-совести. Последние четыре строки этого стихотворения:

*Знаю, милый, можешь мало
Обо мне припоминать:
Не бранила, не ласкала,
Не водила причащать, —*

возвращают к «вакхической драме», к сцене «Голубой эмали» (возможно, и к «Детям» А., см. выше), где описывается первая после двадцатилетней разлуки встреча Аргиопэ с сыном. Речь идет об отрывке из проникнутого болью монолога Нимфы, убедившейся в том, что Фамира не помнит ее и равнодушен к ней:

*⟨...⟩ простить
Не можешь ты безумной нимфе детства
Холодного, без ласки и без тех
Нам памятных навек причуд ребячьих,
Когда бранит нас мать, потом смеется,
Потом, лаская, плачет, а в окно
Глядят деревья, и таких больших,³⁸⁸*

³⁸⁶ Но и сама она пережила это: *Аргиопэ, рожденная на высях / И брошенная Нимфа* [СТ: 487].

³⁸⁷ Фамира лишь понаслышке знает о *тихих* материнских песнях (материнской любви). *Я слышал*, возможно, отсылает к безличному *dit-on* в устах выросшего без матери героя «Аполлониды» Леконта де Лиль: *Dans les langes de lin, où dit-on, je dormais* «Говорят, я спал в батистовых пеленках».

³⁸⁸ Название фильма Л. Кулиджанова «Когда деревья были большими» (1961 г.) совпадает с этими стихами, видимо, случайно. Ребенок мал и всякое дерево кажется ему большим. В гор. Новосибирске, на ул. Крашенинникова, в окна дома № 3 до сих пор заглядывают клены, которые автору этих строк когда-то казались большими (да и сейчас, как ни странно...).

*Таких зеленых, веющих так сладко*³⁸⁹
Уж больше не бывает никогда.

Эти строчки, в свою очередь, отсылают к переводу еврипидовского «Иона» (и его французскому «изводу» — «Аполлониду» Леконта де Лиль) — к сетованиям главного героя на судьбу, разлучившую его с матерью («Ион», ст. 1368—1379):

*Без имени,*³⁹⁰ *от бога взыскан только,*
Судьбой же не обласкан, сколько дней,
Пока другой бы нежился в объятьях
У матери, я молока лишен
Был женского, отрадной этой пищи.
А мать была ль счастливее? Она
Ведь тоже не ласкала сына...

Обращение к «поэзии совести» Анненского — Достоевского можно проследить и на примере стихотворения «В пионерлагере» (1950). Оно посвящено воспитаннице Ахматовой, внучке ее мужа Н. Н. Пунина, Ане (Анне Генриховне) Каминской и пронизано радостной, праздничной интонацией (солнце, танец, яркое небо, знамена, счастливый пейзаж Павловского парка³⁹¹). Автор наблюдает за детьми *Под легкой сеткой молодых ветвей*: подобная проницаемая граница — одна из важных пространственных категорий поэтического мира «Кипарисового ларца» [Журинский 1972: 106]; *молодые* ветви подхватывают пушкинскую тему *племени младого*.

Ко времени написания «В пионерлагере» дед Ани Каминской сидел в концлагерях, считавшийся пропавшим без вести отец ее тоже был репрессирован [Тименчик 2005: 432—433]. В заключении находился сын Ахматовой — Л. Н. Гумилев (в 1950 году эти обстоятельства, конечно, не могли быть явно отражены в произведении, предназначавшемся для печати). Наряду с солнечным началом в стихотворении правомерно предполагать «острожное» (скрытое, неявное); ср. афористичные строки Анненского: *Нам — острог, но им — цветок... / Солнца, люди, нашим детям!* Волнующая встреча поэта с *племенем младым* (ср. взятый Ахматовой пушкинский эпиграф к этому стихотворению³⁹²) просветляет его горькие раздумья. На них косвенно указывает тот факт, что начало ахматовского стихотворения:

Как будто заблудившись в нежном лете,
Бродила я <...> —

³⁸⁹ Не исключена отсылка к Достоевскому: «... стояла у нас в саду в ее первом детстве сосна <...> Мама, говорит, я помню эту сосну как со сна!» («Братья Карамазовы» II.5.1).

³⁹⁰ Относительно «безымянности» см. [наст. изд.: 235].

³⁹¹ Ср. воспоминания Ахматовой о собственном детстве: «Павловск — всегда праздник...» [Ахматова. Соч. II: 242]. Об историческом аспекте ее воспоминаний см. [Топоров 1990а].

³⁹² Эпиграф также напоминает Анненского. Ср.: *Здравствуй, племя младое, незнакомое...* — у А.: *Здравствуй, правнуков жилище, — / И мое, и не мое!* («Под новой крышей»).

отсылает читателя к знакомому стихотворению 1914 года о лишившейся ребенка цыганке:

*Каждый день мой — веселый, хороший,
Забудилась я в длинной весне (...)
Всё брожу я по комнатам темным,
Всё ищу колыбельку его.*

Глубоко гуманистическая трактовка «детской» темы у Ахматовой с большой силой сказывается в ее стихах военной поры. Здесь также можно предполагать связи ее поэзии (по крайней мере, опосредованные) с Анненским и Еврипидом. «Детская» тема возникает почти в каждом стихотворении цикла «Ветер войны» (1941—1945): война страшна прежде всего тем, что несет гибель детям. Несколько примеров.

Клятва верности свободе дается самому святому что есть и в будущем и в прошлом:

*Мы детям клянемся, клянемся могилам,³⁹³
Что нас покориться ничто не заставит!*
[СП: 210]

«Первый дальнобойный в Ленинграде» (сентябрь 1941 г.) — стихотворение о том, что в природе появился новый звук, это адский двойник несущего *веселые ливни грома*: он *рос* и

*... равнодушно гибель нес
Ребенку моему.*

В стихотворении «Щели в саду вырыты...» (1942) грохот бомбежки диссонирует с *детским голосом*, а в послевоенном «Говорят дети» (1950) в идиллическую картину раннего лета врываются *горькие звуки хора сирот*, которым свойственны чистота и возвышенность. Утверждается необходимость охранять детей, это — абсолютный, общечеловеческий императив: *Вот он (...)* *Всеобщий сын, всеобщий внук. / Клянемся, / Его мы сохраним для счастья мира!* Идея всеобщей ответственности за судьбы детей близка к выраженной у Анненского в «Детях»: *Люди! Братья! Не за то ль / И покой наш только в муке...*

Ожидание Победы отмечается, как и начало войны, обращением к теме детства:³⁹⁴

*Как гостью желанную встретим?
Пусть женщины выше поднимут детей,*

³⁹³ Могилы внушают мысль о пушкинском *Любовь к родному пепелищу, / Любовь к отеческим гробам*. Ср. «Под новой крышей» Анненского, где звучат пушкинские мотивы, в том числе и *пепелище*.

³⁹⁴ О почти «авангардистском» первоначальном виде «Победы» см. [Тименчик 2005: 299].

*Спасенных от тысяч и тысяч смертей, —
Так мы долгожданной ответим.*

Напоминая в суровый час о речи, слово как высшей ценности народа («Мужество», 1942 год, см. [Хейт 1991: 136]), Ахматова, по существу, и к слову подходит как к ребенку: оно должно быть спасено любой ценой, и мужество, готовность пожертвовать собой ради спасения этого бесценного дара *навек* оказывается категорическим императивом. В основе истинного мужества (единства стойкости-терпения и храбрости) — самоотречение [Николина 1989]. Поражения не может быть, оно табуируется:

*Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не страшно остаться без крова, —
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки!*³⁹⁵

Но, будучи тем, ради чего живут и умирают, слово из объекта защиты превращается в средство борьбы. Это тем более очевидно, если взглянуть на текст Ахматовой с точки зрения цитировавшегося выше отрывка из «Иона» и трактата Мандельштама «О природе слова». У Еврипида дети не только радость в счастье, но и сила в бедствиях, а на войне они приносят отчизне спасительную защиту:

δορί τε γὰ πατρίᾳ φέρει
σωτήριον ἄλκᾳν

(ЛдЛ: «le salut pour la patrie pendant la guerre»).³⁹⁶ Ср. клишированные обороты *дети (сыновья) Отчизны, Родины сыны, les enfants de la Patrie* и т. п. (сюда же *орлята, лвьята* и т. п., также *птеныц*: *Сии птеныц гнезда Петрова*).

Подобный оборот встречается в стихотворении 1941 года, где развивается тема стойкости духа, не слабеющей в уподобляемом умирающему человеку³⁹⁷ Городе: *Птицы смерти в зените стоят, / Кто идет выручать Ленинград? // Не шумите вокруг — он дышит, / Он живой еще,*³⁹⁸ *он все слышит: // Как на влаж-*

³⁹⁵ Об оценке этого стихотворения см. [Тименчик 2005: 300].

³⁹⁶ ἄλκᾳ ‘мужество, сила, защита, оплот’.

³⁹⁷ Из разных образов этого рода у А. ср. умирающего «гладиатора» Гейне или сжигаемого *еретика*, который монаха-изувера ... *словом из огня стегнул... как плетью: / Холоп, не радуйся напрасно... междометью! (междометье = боже мой! [СТ: 249])* — «Огненная жертва», перевод из ЛдЛ.

³⁹⁸ Обращает на себя внимание сходство (обусловленное ситуативно, не «генетически») с зачинами ряда гимнов: *Jeszcze Polska nie zginęła...*; *Ще не вмерла Україна...*; *Хей, Словени, юшите живи / Реч (Дух) наших дедова...* (ср. и гимн США: *our flag ... still there* и т. п.). Для гимна подобный зачин выигрышен, поскольку предполагает почти неограниченную

*ном балтийском дне / Сыновья его стонут во сне, // Как из недр его вопли:
«Хлеба!» — / До седьмого доходят неба... / Но безжалостна эта твердь. / И гля-
дит из всех окон — смерть.*

Ахматова вольно или невольно развивает в «Мужестве» мысли Мандельштама (см. [наст. изд.: 272—273]) о судьбоносной роли русского языка в русской истории и о том, что в нем спасение от угрожающего «небытия». ³⁹⁹ Черты этого «небытия» — нависшего над миром гитлеризма — в августе 1940 года обрисованы в стихотворении «Когда погребают эпоху...» из цикла «В сороковом году» (14 июня 1940 года вермахт вступает в Париж, летом же начинается «the blitz» ⁴⁰⁰ — война в воздухе, отражение жестоких бомбардировок Англии ⁴⁰¹), над *погибшим Парижем* нависла тишина, «траурный фон, на котором слышнее происходящее» [Цивьян 1975: 177] — *погребают эпоху*:

*А после она выплывает,
Как труп на весенней реке,
Но матери сын не узнает, ⁴⁰²
И внук отвернется в тоске.*

«Культура Европы, частицей которой она себя так живо ощущала, казалось, погибла навеки» [Хейт 1991: 128]. Трагедия захваченного Парижа, как она предстает в цитированном стихотворении Ахматовой, дается «почти нулевыми средствами: никаких событий, лиц, вещей, только через (...) тишину» [Топоров 1990а: 343—344]. ⁴⁰³

возможность развития, взлета из некоей «последней» точки (отказное движение по С. Эйзенштейну). Ср. в гимне ГДР: *Auferstanden aus Ruinen*. Все это заложено в вечном «Памятнике»: *Non omnis moriar...*

³⁹⁹ Ср. мифологический образ младенца Геракла, задушившего двух змей, посланцев Геры («Гер.», ст. 1265—1267).

⁴⁰⁰ Усеченное немецкое *Blitzkrieg*. Через год Германия начала «блиц» (ср. *блиц-турнир* и под.) против СССР.

⁴⁰¹ На эти бомбардировки Ахматова откликнулась полными боли и сочувствия строками: «Лондонцам». Если сказать словами ее Учителя, она «потревожила тень» Шекспира (что, однако, она делала не раз — как его знаток и переводчица): в 1940 году Время пишет новую драму Шекспира — *двадцать четвертую*, и она страшнее всех предшествующих, страшнее Макбета: *Только не эту, не эту, не эту, / Эту уже мы не в силах читать!* По предположению В. Н. Топорова [1990а: 347], упоминаемые в тексте Ахматовой 23 «драмы» Шекспира соответствуют историческому периоду между 1917 и 1940 гг. *Не эта драма* — не только английская, лондонская, но и *наша*, нами переживаемая [Топоров 1990а: 348]. Будучи в 1965 году в Лондоне, Ахматова читала обращенное к лондонцам стихотворение на БиБиСи [Хейт 1991: 128].

⁴⁰² О царстве Аида Гермес в «Лаодамии» А. говорит: *... и стадо мертвых грустно... / И если в нем есть сын и мать, не дам / Я матери обнять ребенка, / И сын ее испуганно бежит...* [СТ: 451].

⁴⁰³ Звучащий коррелят такой тишины можно усмотреть в финале си-бемоль-минорной сонаты Шопена (следующем за «Marche funèbre», который отразился в «Поэме без ге-

В тяжелейшее для Англии время, особенно в 1940 году, когда ее судьба висела на волоске, страна противостояла Гитлеру в одиночку,⁴⁰⁴ средств обороны было явно недостаточно, а необычайно сильный и жестокий враг был готов к вторжению на Острова, Черчилль, как известно, с огромной эффективностью применил оружие, всегда служившее ему безотказно — английский язык. Премьер пробуждал в людях мужество: «Courage is rightly esteemed the first of human qualities... because it is the quality which guarantees all others», — и проникнутые мужеством летчики отстояли небо над Англией: «Never in the field of human conflict was so much owed by so many to so few». И он сказал о Победе: «You ask, what is our aim? I can answer in one word: victory; victory at all costs,⁴⁰⁵ victory in spite of all terror, victory, however long and hard the road may be; for without victory, there is no survival».⁴⁰⁶

В заключение уместно коснуться следующего эпизода. Незадолго до своего расстрела в августе 1921 года Гумилев сочинил один из своих последних текстов, он же последний о Царском Селе, уже тогда превратившемся в Детское. Как и у А. в его предсмертном «Моя Госка», у Гумилева возникает образ из сферы детства. Но *дети* у него не оказываются страдальцами (*детей Тоски Анненского перевязали, / Сломали руки им и ослепили их*); напротив, от них ожидается зло:

*Не Царское Село — к несчастью,
А Детское Село — ей, ей.
Что ж лучше: быть царей под властью
Иль быть забавой злых детей?
(цит. по [Ustinov 1993: 307])*

Текст обусловлен переименованием Царского Села в Детское.

роя»): в самой авторской записи этой музыки, которую ее Создатель не снабдил никакими знаками, акцентами, лигами и т. п., усматривают символ пустоты, небытия. Интересно, что «беззвучием» отмечен «Петербург» А. (ср. у Ахматовой в «Эпилоге» «Поэмы» эпитафия из «Петербурга» *Да пустыни немых площадей*); при этом «отрицающий пафос стихотворения (...) преодолевается гармонией самого поэтического текста» [Савельева 2002].

⁴⁰⁴ «И практически всей Европе, находящейся под игом Германии, и стране Сталина, злорадно потиравшей руки в предвкушении гибели Англии» [Топоров 1990а: 346].

⁴⁰⁵ Ср. у Окуджавы: *И значит, нам нужна одна победа, / Одна на всех — мы за ценой не постоим* (также в фильме «Белорусский вокзал»).

⁴⁰⁶ Начальный этап войны кончился для Британии тем, что Черчилль назвал «the end of the beginning» (еще не «the beginning of the end»), обыгрывая в своем афоризме смысловые константы, сходные — однако лишь внешне — со сказавшимися и в «Поэме без героя». Ср. один из двух эпитафий к «Решке»: *In my beginning is my end* (S. T. Eliot). Смысл эпитафия в том, что «начало в той же мере предопределяет конец, в какой заданный конец индуцирует и провоцирует нужное ему начало (обратное историческое время)» [Топоров 1990а: 294; ср. Тименчик 2005: 605]: *Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет: / Страшный праздник мертвой листвы* (о параллелях у Элиота см. также [Цивьян 1971: 258]).

Дети нравственно незрелы, плохо различают добро и зло, еще не чувствуют страданий. О детях страдающей Медеи («Мед», ст. 47 и далее) сказано:

А до муки μητρὸς οὐδὲν ἐννοοῦμενοι
И дела нет им материнской. Да, какῶν: νέα γὰρ φροντίς οὐκ ἄλγεῖν φιλεῖ.
Страдания детей не занимают.

Буквально: «[дети] не думают о бедах матери, юная душа не имеет обыкновения (не любит) страдать» (у ЛдЛ «s'attrister» «печалиться, огорчаться»).

В том же духе А. говорит, что правдивость Пушкина не то, что «экспансивная, безразличная правдивость ребенка» [КО: 316]. Но *злые дети* в тексте Гумилева — это не дети с «экспансивной» правдивостью, не дети в «Медее» или даже в «Дубровском», где они радуются, что кошка гибнет на пожаре,⁴⁰⁷ и не *злые дети* в «Медном всаднике» (*Злые дети / Бросали камни вслед ему*).

Это даже не *ребята* в «Петербурге» А., хотя пророчество

А что было у нас на земле,
Чем вознесся орел наш двуглавый,
*В темных лаврах гигант на скале*⁴⁰⁸
Завтра станет ребячьей забавой

к 1921 году, по существу, сбылось.⁴⁰⁹

Неожиданными оказались мера зла и возраст *злых детей*: ими стали взрослые, оставшиеся в моральном отношении на уровне детей (не ведающие, что творят), но укorenившиеся в зле. Для этих *детей* 1921 год описан так: «Это был первый год, когда кровавый вал самой революции (...) схлынул, противника не стало и, следовательно, исчезли основания для насилия (...) Но именно в 1921 году, после Кронштадтского восстания, вынудившего бесов революции пойти на уступки, особенно ясно обнаружилась их низость и мстительность, их полное равнодушие к прокламируемому ими (впрочем, не очень усердно) добру, их коренная связь со злом, страсть к нему, обуянность им» [Топоров 1990а: 319]. Жертвами *Забавы злых детей* стали и Гумилев, и название Царского Села, стертое с лица земли (как и великое множество других) в пользу *Детского Села имени товарища Урицкого* [Топоров 2009: 757]. Прибалтийско-финские истоки названия Царского⁴¹⁰ (к фин. *saari* «остров») лучше видны по исходному *Сарское* (переименование

⁴⁰⁷ «Мальчишки помиралы со смеху, смотря на ее отчаяние. — Чему смеетесь, бесенята, — сказал им сердито кузнец. (...) божия тварь погибает, а вы с дуру радуетесь» (кошка была спасена кузнецом).

⁴⁰⁸ Об отклике у Мандельштама (*Гиганта, что скалою целой...* в «На площадь выбежав, свободен...») см. [МмК: 303].

⁴⁰⁹ Поэт создает образ на основании оксюморона: гигант, как Гулливер лилипутами, осажден и побежден детьми, колосс на скале превращается в детскую игрушку [Савельева 2002].

⁴¹⁰ Ср. блоковское *Не в богатом покоишься гробе, / Ты, убогая финская Русь!* («Новая Америка»).

1708 года в *Царское* мало отдаляло новый топоним от более раннего и до известной степени было неизбежно вследствие сходства *Сар-* со словом *царь* и актом дарения *Сарского* царице). Интересна догадка о том, что в строках Ахматовой

*Когда б вы знали, из какого с о р а
Растут стихи, не ведая стыда*

скрывается указание на *Сарское Село* [Naiman 1993: 117], ср. *От саркосельских лип...* как эпиграф к «Наследнице».

Существенно, что Гумилев знал афоризм Гераклита о вечности как играющем ребенке [Добрицын 1994].⁴¹¹ Этот афоризм, возможно, был одним из стимулов к появлению четверостишия о *забаве злых детей*.

⁴¹¹ По поводу стиха *А в Угличе играют дети в бабки* («На розвальнях, уложенных соломой...», 1916 г.) Мандельштама сказано, что поэт «мог осознанно соотнести космическую игру случая и одну из узловых случайностей русской истории. Время было подходящее, чтобы вспомнить Гераклита — ср. эпиграмму Гумилева по случаю переименования Царского Села в Детское...» [Добрицын 1994].

III. 12. ЧУДО СМЕРТИ И ЧУДО МУЗЫКИ (О ВОЗМОЖНЫХ ИСТОКАХ И ПАРАЛЛЕЛЯХ НЕКОТОРЫХ МОТИВОВ ПОЭЗИИ АХМАТОВОЙ)*

Дружба Анны Ахматовой и В. С. Срезневской восходила еще к годам их учения в Царскосельской женской гимназии. Воспоминания об этих годах для обеих подруг ассоциировались с именем И. Ф. Анненского [ЛТ: 144]. Данное обстоятельство косвенно подкрепляет мысль о том, что в заключительных строках позднего стихотворения Ахматовой «Памяти В. С. Срезневской»

*Но звонкий голос твой зовет меня оттуда
И просит не грустить и с м е р т и ждать, как ч у д а.
Ну что ж! попробую*

можно усмотреть отзвук размышлений А. о теме смерти у Достоевского: «... *смерть* рисуется лишь как нечто подчиненное, необходимое уже не само по себе, а в качестве перехода к другой форме бытия (...) не где-то там, а здесь же, среди оставленных или даже в самом умирающем: такова смерть Илюшечки или смерть Мармеладова; иногда, как для Катерины Ивановны, она — желанный конец — желанный даже для самого читателя, который невольно ищет выхода из всей этой тяжелой бессмыслицы. Иногда смерть у Достоевского, наоборот, — разочарование, даже более — кризис, дьявольская насмешка над сердцем, которое *ждет чуда*» [КО: 30].

Своеобразие ахматовского обращения к мотиву смерти как чуда становится понятнее при более полном рассмотрении того места, которое занимает указанный мотив в концептуальной системе Учителя Ахматовой.

В «анненском» восприятии Достоевского исходным было представление о свойственном этому художнику стремлении показать в человеке «божественную силу духа», откуда вытекали идеи совести и «второстепенности вопроса о смерти» [КО: 28],⁴¹² а также идея «страха» или «ужаса» жизни, которая противопоставлялась Анненским «любимому мотиву» современной ему литературы — «страху смерти» [КО: 28—30].

Описанное творцом «русского Еврипида» противопоставление «ужас смерти» — «ужас жизни» (— «желание жить») являлось частью построенной им концепции русской и мировой литературы. Эта концепция, теснейшим образом связанная с лирикой, драматургией и переводами А., стала результатом глубокого

* Первая публикация: [Аникин 1991б].

⁴¹² Концептуальная основа «анненского» понимания Достоевского, а также Гоголя и некоторых других «поэтов» содержит существенный анаксагорский компонент (гений как «атом» вечного космического Духа — *νοῦς*'а), см. подробнее [наст. изд.: 64—67, 247].

осмысления мировой поэтической традиции сквозь призму античной художественно-философской мысли — прежде всего, наследия Анаксагора, Еврипида, Софокла, Эсхила, Платона, Аристотеля (иногда следует считаться и с возможным проецированием на «срез» античности важных категорий русской литературы; таковым является использование в переводах Еврипида слова *совесть* и др.). Показателен следующий отрывок из «Андромахи» (ст. 385—386):

*Жизнь или смерть? Ужасен жребий смерти,
А вынуть жизнь — ужасней может быть.*⁴¹³

Анненский писал, что Достоевский, как никто, умел «внести в самую пошлую и отрезвляющую обыденность фантазии самой безумной», но также «свести смелый романтический полет к безнадежно-осязательной реальности» [КО: 28]. «Подмена» ожидаемого чуда смертью (иллюстрируемая кончиной старца Зосимы в *Братьях Карамазовых* [КО: 30]) соотносится скорее со вторым из двух этих направлений смыслового развития. Ярчайший его пример взят из *Преступления и наказания* — «бездна вечности» «в виде деревенской бани с пауками по углам» [КО: 28]. В «Лаодамии» этому образу соответствует описание обителя *ужасных теней*, в котором, помимо ассоциаций с Достоевским [Setchkarev 1963: 191], ошутимы также еврипидовские и бодлеровские:

<i>Он будет д о м а. Есть</i>	<i>Ты будешь ждать меня? (...)</i>	<i>Д о м ты</i>
<i>Покойный д о м у Июля. Солнца</i>	<i>Для нас там приготовишь, чтоб его</i>	
<i>В том д о м е нет, там сумерки царят</i>	<i>Делить со мной, когда умру?</i>	
<i>(...)</i>	<i>(«Альк.», ст. 362—364);</i>	
<i>Не шевели ужасных теней. Вечно</i>	<i>О, дети, дети! Есть у вас и город</i>	
<i>Я с ними буду... Черви на ногах</i>	<i>Теперь и д о м — там поселитесь вы</i>	
<i>Людей... Как п а у к и, и медленны</i>	<i>Без матери несчастной...</i>	
<i>и серы</i>	<i>н а в с е г д а...</i>	
<i>Во всех у г л а х. И серый д о м...</i>	<i>(«Мед.», ст. 1021—1023)</i>	
<i>(«Лаодамия»)⁴¹⁴</i>		

В своей статье «О современном лиризме» А. чутко уловил «достоевско»-петербургские ассоциации «Незнакомки» Блока. При этом критик подразумевал, скорее всего, не только балладу Блока, но и его драму с таким же названием. Существенно, что Блок «увидел» свою героиню в Озерках, «затрапезном дачном поселке», где «сильно веяло Достоевским» [Орлов 1980: 119]; в драме «Незнакомка» героиня является поэту (точнее, падает с неба в виде звезды) на Петербургской стороне, неподалеку от тех мест, где перед смертью бродил Свидригайлов.

⁴¹³ Менелай ставит Андромаху перед выбором: пожертвовать жизнью или своей, или сына. Ср. ЛдЛ: «Tu m'oblige à un choix cruel. Malheureuse en choisissant et malheureuse en ne choisissant pas!»

⁴¹⁴ Ср. также в переводе «Сплина» Бодлера: *И пауков народ немой и серый / Под черпа к нам перебрался жить... (...un peuple muet d'infâmes araignées... в оригинале).*

Можно полагать, что, несмотря на очень высокую оценку поэзии «природного символиста» [КО: 361] в статье «О современном лиризме», его «Незнакомка» (и, видимо, творчество в целом) в каких-то важных моментах была внутренне чужда Анненскому. В его стихотворении «К портрету А. А. Блока» о стихах *андрогина* говорится, что они горят *холодом невыстраданных слез*. Эта оценка весьма диагностична. Страдание (resp. выстраданность) было для А. высшей ценностью жизни и искусства [А. 1902: 32]. Оно легло в основу отразившегося в трагедии *Меланиппа-философ* «анненского» прочтения Анаксагора: понимания инициированного Духом-*νοῦς*’ом перехода от Хаоса к Космосу как «патоса» (*πάθος*) Духа, «подъявшего» смешанные «мироначала». В творчестве А. «подъятие» грехов, мук и т. п. выступает как предикат поэта-гения или трагического героя.

В балладе Блока Анненский усматривал аналог «достоевского» смыслового движения от «пошлой обыденности» к «безумной» фантазии: «⟨...⟩ у вас не может не занять всякий раз сладко сердце, когда Прекрасная Дама рассеет и ответит от вас весь этот ⟨...⟩ тлетворный дух ⟨...⟩ На минуту, но город — хуже, дача — становится для всех единственно ценным и прекрасным, из-за чего стоит жить» [КО: 362].

Разбирая «Незнакомку», А. сопоставлял ее создателя с создателем «Игрока»: «Ее узкая рука — вот первое, что различил в даме поэт. Блок — не Достоевский, чтобы первым был ее *узкий мучительный следок!*» ([Там же]; выделено Анненским).

Вместе с тем критик едва ли мог отождествить «божество» Прекрасной Дамы с той *красой* из стихотворения «О нет, не стан...»:

*А если грязь и низость — только мука
По где-то там сияющей красе...
[СТ: 103],*

мучительное постижение которой, «мука идеала» (см. эпиграф к *Тихим песням*) составляло смысл его собственного творчества:

*Меня волнует дев мучительная стая ⟨...⟩
И режут сердце мне их узкие следы...
(«Первый фортепьянный сонет»)*

Ср., возможно, и:

*Искать следов Ее сандалий
Между заносами пустынь.
(«Поэзия»)*

Приведенные строки из «О нет, не стан» (наряду с некоторыми другими стихами, например, «К портрету Ф. М. Достоевского») сопоставимы с размышлениями А. о Достоевском как «лучезарном поэте нашей совести» [КО: 147] и о том, что в *Преступлении и наказании* «две большие совести» «мучительно» нуждались в «грязи», «убожестве, и даже бесстыдстве обстановки» [КО: 240].

Со сказанным вполне согласуется тот факт, что Дама из посвященной Н. С. Гумилеву «дачной» «Баллады» Анненского (воспроизводящей ряд деталей эпизода,

предшествующего самоубийству Свидригайлова: раннее утро, *молочно-парный туман*, городская окраина, *желтая и скользкая дача* [КО: 28, 240])⁴¹⁵ может быть понята как некий коррелят Незнакомки. Черты последней проступают в Даме весьма отчетливо, включая и построенное на компактном *а* [Тагановский 1965] звуковое оформление образа, подмеченное Анненским: «Грудь расширяется, хочется дышать свободно, говорить *А: ...пройдЯ меж пьЯными, / ВсегдА без спутников, одна, / ДышА духАми и тумАнами...* [КО: 362].

В отличие от Незнакомки, Дама у Анненского не рассеивает, а сгущает *тлетворный дух*:

<i>Девичий стан, шелками схваченный</i> <...>	<...> <i>левкоем и фенолом</i> ⁴¹⁶
<i>Дыша духами и туманами</i> <...>	<i>Равнодушно дышащая Дама!</i>
<i>Ее упругие шелка</i> <...>	<i>Захочу — так сам тобой я буду...</i>
(«Незнакомка»)	— « <i>Захоти, попробуй!</i> » — <i>шепчет</i>
	<i>Дама</i>
	(«Баллада»; ср. вариант:
	<...> <i>суконная, фенолом</i>
	<i>И карболкой надушившаяся</i>
	<i>Дама!</i>)

«Романтический полет» мечты Блока полемически низводится в «Балладе», в духе Достоевского, к «безнадежно осязательной реальности», и в Даме за неким подобием блоковского воплощенного чуда узнается «прехитрая баба», воплощение пошлости:

«Русский поэт впервые отпраздновал свой брак с жизнью, а точнее принял ее иго в тот день, когда Гоголь произнес *не без позы* страшное слово *Пошлость* <...> жизнь стала для нас грязноватой бабой <...> баба, хотя и грязновата, а прехитрая.

Недавно у Чехова мы ее положительно не узнали, так она разрядилась и надушилась даже» ([КО: 136—137];⁴¹⁷ в [КО: 78] говорится о «дурмане похотливой бабьей страсти» в пьесе Горького, см. также [Тименчик 2005: 605]).

⁴¹⁵ «Баллада» и следовавшая за ней «Посылка» могли послужить образцом для Н. С. Гумилева, посвятившего Ахматовой «Посылку», заключающую его «Балладу» 1910 года, см.: Анна Ахматова и Николай Гумилев. Стихи и письма 1910 года. / Публикация, сост. и примеч. Э. Герштейн // В мире отечественной классики. Вып. 2. М., 1987. С. 437.

⁴¹⁷ Ср.: *Обряд похоронный там шел, / Там свечи пылали иплыли, / И крался дыханьем фенол / В дыханья левкоем и лилий* («У св. Стефана»). Сочетание запаха цветов с запахом тления, смерти [Setchkaev 1963: 114—115] встречается и в других текстах Анненского, например: *Аромат лилеи мне тяжел, / Потому что в нем таится тленье...* [СТ: 136]; *И роскошь цветников, где проступает тленье...* [СТ: 92]; *Сквозь камень, Лазарь воскресенный, / Пробилась чахлая сирень* [СТ: 168]. Ср. у Ахматовой: *И кладбищем пахла сирень* («Поэма без героя»); *замогильная сирень* — часть «наследства» в «Наследнице».

⁴¹⁷ О «подлой и пошлой» бабе (Наташе) в «Трех сестрах» см. [Подольская 2009: 327]. О связях творчества Анненского и Чехова и смежных темах см. [УКР IV: 81—90].

Образ Дамы, органично вырастающий из разлитого в стихотворении А. страха, несомненно, соотнесен и со смертью, которая, однако, мыслится не «по Чехову» [КО: 29], а «по Достоевскому» — как часть жизни (госр. ее «ужаса» или «страха»), которой вслед за героем «Преступления и наказания» хочет стать поэт. Обращенные к Даме слова «сам тобой я буду» соотносятся с характерной мыслью об обладании жизнью, порыве мечтателя «раствориться в ней до конца»:

«Раскольников станет наконец и сам той жизнью, которая все уходит от него куда-то (...) Он сам станет грязью, если именно этим можно взять жизнь, слившись с нею» [КО: 128]; ср. о Лермонтове: «... стоять около жизни влюбленным и очарованным и не слиться с нею» [КО: 136].

Сходные мысли высказаны при анализе «Незнакомки» в статье «О современном лиризме»:

«Пусть жизнь упорно говорит вам глазами самой дамы — “если хотите, я ваша” (...) Но что вам за дело до жизни (...). Мечта расцветает так властно, так немолимо...» [КО: 363], —

что перекликается с диалогом Дамы и поэта в «Балладе»: «Захочу...» — «Захоти, попробуй!».

Стихотворение «Памяти В. С. Срезневской» актуализирует оригинальную ахматовскую версию мотива смерти и чуда, восходящего к Анненскому и Достоевскому. У Ахматовой он связан с основополагающим для нее противопоставлением «грозного пира» жизни и памяти-совести, по своему преломляя упомянутые выше коллизии «ужаса жизни» и «ужаса смерти», мечты, жизни и совести.⁴¹⁸ Идея «ужаса смерти» в стихотворении Ахматовой присутствует лишь имплицитно. Голос человека, прошедшего через смерть, постигшего ее разгадку и в то же время очень близкого Автору, зовет «оставленного». Смерть выглядит как «другая форма бытия», в которой, по-видимому, возможно воссоединение разлученных, чем объясняется и просьба *не грустить*, и сам звучащий *оттуда* зов. Противоположная ситуация имеет место в сонете Анненского «Перед панихидой» («Трилистник траурный» — сюда входит и «Баллада»), где смерть предстает в виде *смердной тюрьмы* небытия, отделенной от «оставленных» захлопнувшимся *люком*:

*Гляжу и мыслю: мир ему,
Но нам-то, нам-то всем,
Иль люк в ту смердную тюрьму
Захлопнулся совсем?*⁴¹⁹

Рассматриваемое стихотворение Ахматовой заключается стихом, состоящим лишь из доцезурной половины ямбического шестистопника:

⁴¹⁸ Ср. указание на «резкое» смещение в творчестве акмеистов «границ между поэзией и прозой», но также «между ими обеими и жизнью» [Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян 1974: 53].

⁴¹⁹ Ср. у Анненского: «Вот теперь бы в люк! Наверное, *небытие* это и есть именно *люк*» (стихотворение в прозе «Моя душа»).

Ну что ж! попробую

(последнее слово здесь, может быть, реминисцирует императив *попробуй* в «шепоте» Дамы из «Баллады»). Автометаописательный характер этого стиха соответствует мысли ⟨...⟩ *души отъяли половину* [Тименчик 1975а: 215]. Не отделимые друг от друга судьбы Автора и его alter ego описываются через последовательность образов-воспоминаний, соответствующих отдельным периодам или эпизодам этих драматических судеб:

*Почти не может быть, ведь ты была всегда:
В тени блаженных лип, в блокаде и в больнице,
В тюремной камере и там, где злые птицы,
И травы пышные, и страшная вода.
О, как менялось все, но ты была всегда.*

Блаженные липы имплицируют тему царскосельской юности двух подруг, перекликаясь с *липами* — свидетельницами встречи с будущим мужем Ахматовой («мальчиком веселым») в стихотворении «В ремешках пенал и книги были...» и с *липами дивной красоты* в «Наследнице» ([Тименчик 1974б: 39]; ср. эпиграф: *От сарскосельских лип...*), а также (Т. В. Цивьян) с *царственными липами* в стихотворении «Летний сад».

Ушедший человек, памяти которого посвящены стихи, по существу, сам мыслится как своего рода ипостась высшей ахматовской ценности — Памяти-Верности, т. е. противостоящего забвению и хаосу нравственного начала, «залога непрерывности и преемственности жизни» [Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян 1974: 50—51]. Смерть и здесь закрыла для Ахматовой «некий до того органически развертывающийся ряд преемственно связанных друг с другом явлений» [Топоров 1989б: 14]; ср.:

«И смерть Лозинского каким-то образом оборвала нить моих воспоминаний. Я больше не смею вспоминать что-то, что он уже не может подтвердить» (цит. по Топорову [Там же]).

Выступая в качестве основы, скрепляющей непредсказуемые в их деструктивности, постоянно таящие опасность гибели повороты судьбы, жизнь Срезневской создала иллюзию способности сколь угодно долго противостоять «бегу времени». Чем дальше *менялось все* и чем дальше через изменение *всего* проходила жизнь адресата стихотворения, тем более стабильным казалось, по логике текста, это основообразующее начало судьбы поэта. Соединение образа подруги и понятия смерти было в этом смысле *почти* невероятным (что отчасти прослеживается на другом примере, где слово *умереть* вызывает «остраненное» восприятие имени умершего, см. «Памяти Анты» [Мейлах 1975: 40]):

*И «умерла» так жалостно приникло
К прозванью милому, как будто в первый раз
Я слышала его.*

ющий неясную «надежду на преодоление смерти» [Кац, Тименчик 1989: 74 и др.] медиатор в общении «с тем светом»:

*Иль музыка ей возвращала снова
Последнюю из тех пяти бесед,
И чудилось несказанное слово
И с того света присланный ответ.*
(цит. по [Кац, Тименчик 1989: 74])

Ср. звучащий *оттуда* голос в стихотворении «Памяти В. С. Срезневской». Образ музыки — сатанински могущественной чудодейственной силы — появляется в одной из последних дневниковых записей Ахматовой, где обращают на себя внимание текстуальные совпадения с рассмотренным стихотворением:

«Вчера ночью слушала «Наважденье» Прокофьева. Играл Рихтер. Это — *чудо*, я до сих пор не могу опомниться. Никакие слова (в никаком порядке) даже отдаленно не могут передать, что это было. Этого *почти не могло быть*.⁴²²

То отношение смерти и музыки (чуда), которое отразилось в ахматовском «Слушая пение», в контексте творчества Анненского и, в особенности, его понимания трактовки смерти у Достоевского (хотя сопоставление с А. в данном случае правомерно лишь на уровне более глубоком, нежели цитаты и реминисценции) может быть описано как снятие ужаса неизбежной, ожидаемой смерти *могучей силой* чуда музыки:

*Женский голос как ветер несется,
Черным кажется, влажным, ночным,
И чего на лету ни коснется —
Все становится сразу иным.
Заливает алмазным сияньем,
Где-то что-то на миг серебрит
И загадочным одеяньем
Небывалых шелков шелестит.
И такая могучая сила
Зачарованный голос влечет,
Будто там впереди не могила,
А таинственной лестницы взлет.*

«Слушая пение» содержит явный и хорошо известный блоковский цитатный слой («К Музе» и др., см. [Маймин, Слинина 1984: 157]). Обращает на себя внимание преобразование *всего* (*Все становится сразу иным*) при соприкосновении с шелестящей *небывалыми шелками* красотой. Звучание поющего женского голоса «вбирает в себя черты зримого и осязаемого мира» и наделяется способностью преобразить этот мир [Цивьян 1975: 177, 186]. Ср. в драме Блока «Незнакомка»:

⁴²² Анна Ахматова. Автобиографическая проза // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 15 (публикация В. А. Черных).

«Конец улицы на краю города. По небу скатывается (...) звезда (...) идет прекрасная женщина в черном (...) Все становится сказочным...

Стремящееся к «усложненной постсимволистской форме» [Иванов 1989б: 416] ахматовское стихотворение можно расценить как реабилитацию и развитие сниженного в «Балладе» Анненского блоковского образа.

Уместно вспомнить также раскрытие затронутой тематики в одном из стихотворений 1921 года: переход от картины жизни, в своей деградации почти утратившей границы, отделявшие ее от смерти, к чуду, которое открылось «преодолевшему символизм» Автору в вишневых дыханьях леса и в глубли небес:

*Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло? (...)*

*И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам...
Никому, никому не известное,
Но от века желанное нам.*

Эксплицируемое этими стихами смысловое развитие, глубоко коренившееся в предшествующей литературной традиции (Достоевский, Анненский, Блок), получало у современников, в духе эпохи 20-х и последующих годов, «политическое» истолкование («откровенные в своей классовой обнаженности строки», «большевизм» и т. п., «воспела революцию» и под.), хотя имелись и близкие к истине прочтения [Тименчик 2005: 129—132, 495—498]. По разъяснению Ахматовой, чудесное и вишневый сад — «образы душевного просветления и накакого отношения к политике не имеют» [Там же].⁴²³

В заключение — несколько наблюдений, касающихся античного (в самом широком смысле слова) вклада в теме «Ахматова и Анненский», о чем частично говорилось выше. Рассматриваются примеры, когда тот или иной оригинальный текст А., цитируемый в стихах Ахматовой, обнаруживает источник (параллель), скажем, в «анненском» же переводе трагедий Еврипида.⁴²⁴ Речь идет, таким образом, о прояснении «обертонов» в ахматовских цитатах из А. [Тименчик 1989б: 34—36], о чем выше уже шла речь в связи с ахматовским *Гранится, меняется, вьется...*

⁴²³ «Чудо прежде всего состоит в осознании простых ценностей человеческой жизни», которые начинают осознаваться как нечто новое; после всех насилий жизнь все-таки сохранилась [Топоров 1990а: 308; ср. Арьев 2000: 71]. См. также [ЛЮ 1989: 4, 8, 14] (публикация В. А. Черных).

⁴²⁴ Указанную ситуацию нелегко отделить от той, когда русский Еврипид Анненского становился для Ахматовой непосредственным источником цитирования. «Анненский» перевод в данном случае был «зеркалом», через посредство которого Ахматова воспринимала античного трагика, см. [Цивьян 1989: 30].

1. Изображаемая в трагедиях А. динамика дневных (утренних, вечерних) и ночных освещений и соответствующих цветовых гамм, выступавшая в качестве психологической мотивировки драматургического действия, по-видимому, возникла при работе над русским Еврипидом. Так, предрассветные сцены собственных трагедий А. следует соотносить с комментировавшимся им «тревожно-мечтательным» началом «Ифигении в Авлиде», «Электры» и «Реса» [А. 1898: 70]. Предрассветная «музыка» сменяется окрашивающей восток зарей. Если в «Царе Иксионе» он *розовеет* (розовый цвет для этой трагедии — сквозной), то в «Лаодамии» он *Уж побелеть готов* [СТ: 453], а в стихотворении «Кулачишка» — вспыхивает *кровавой полосой*. Окрашивающийся восток может ассоциироваться с разлукой, которая понимается как разлука с мечтой, «обманом божественным» (ср. в «Лаодамии», «Царе Иксионе»), но иногда может мыслиться и в более реалистическом плане, см. в «Кулачишке»:

*Любится, пока полосую
Кровавой не вспыхнул восток.*

Параллели этого круга образов в «анненских» переводах Еврипида иллюстрируются ниже сравнением отрывков из «Лаодамии» (прощание тени Протесилая с женой после *холодно-лунного брака*) и «Ифигении в Авлиде». Приближающееся утро заставляет Агамемнона поскорее отправить в путь старика с письмом Клитемнестре.

Лаодамия	<i>Но утра</i>	Агамемнон
<i>Ты, может быть, дождешься... До зари</i>	<i>До зари</i>	<i>...Но не медли, не медли, — мерца я,</i>
<i>Недалеко уж <...> И путь</i>	<i>Недалеко уж <...> И путь</i>	<i>Уж зоря загорелась, и скоро</i>
<i>Далек ...</i>	<i>Далек ...</i>	<i>Колесница Гелия бога</i>
		<i>Тень и ночь в небесах рассеет.</i>
		(«ИфА», ст. 156—160)

Протесилай

*Мне тяжела разлука... но простимся
Скорей... Луна бледнеет, и восток
Уж побелеть готов... [СТ: 453]*

У Леконта де Лиль: «Va! Déjà cette lumière pâlit devant la resplendissante Éôs et les feux du quadrigé de Halios» [ELL 1: 541].⁴²⁵ *Мерца я* (отчасти и *рассеет*) у А. передает еврипидовское λευκαίνει ‘испускает (белый) свет’, что как раз ближе к *побелеть* в «Лаодамии». На выбор последнего могло повлиять pâlit ‘бледнеет’ у ЛдЛ. Форма же *мерца я*, возможно, не случайно напоминает «Вакхическую песню» Пушкина: *пред ясным восходом зари — лампада бледнеет <...> ложная мудрость мерцает*.

⁴²⁵ Ср. перевод в [ТеЕвр. 3: 38; Еврипид 1969 II: 501]: *В путь! Уж белеет восток. / Недалеко зоря и ретивый огонь / Скакунов Гелиоса.*

Соотнесенность рассвета с разлукой прослеживается и в ахматовском «Подражании И. Ф. Анненскому»,⁴²⁶ с той разницей, что восток здесь *голубеет*:

*И с тобой, моей первой причудой,
Я простился. Восток голубел.*

Полустишие *Восток голубел* появилось в «Подражании» вместо первоначального *Чернела вода* («Вечер», 1912) в сборнике «Из шести книг» (1940) — наряду с рядом других изменений, внесенных в текст этого стихотворения.

2. Описание скитаний травимой осой Нимфы в трагедии «Фамира-кифарэд» отсылает не только к мифу об Ио (у Эсхила в «Прометее прикованном», также у Еврипида и др.), но и к картинам лесов и скал, по которым блуждают наказанные Дионисом, бросившие свои дома еврипидовские вакханки:

<i>Да, двадцать лет травимая осой, Приюта не имея, я металась В безлюдии лесов, по кручам скал, По отмелям песчаным и по волнам</i> («Фамира-кифарэд» [СТ: 491]);	<i>И под шатрами елей, как попало, Бездомные на голых спят скалах. ⟨...⟩ Дома, детей фиванки побросали; В вакхическом безумии они Скитаются в горах, поросших лесом.</i> («Вакх.», ст. 37—38, 218—219)
<i>Или даром побросали На рабынь мы колыбели?</i> («Фамира-кифарэд» [СТ: 495])	

Еврипидовский и эсхилловский подтексты цитированных строк из сцены «Голубой эмали» *Фамиры-кифарэда* полезно иметь в виду, говоря об «описательной и текстуальной» соотнесенности этой сцены с ахматовским четверостишием «Вместо посвящения», открывающим цикл «Полночные стихи [Найман 1989: 139]:

*По волнам блуждаю и прячусь в лесу,
Мережусь на чистой эмали.*⁴²⁷

Имеет смысл упомянуть в этой связи и стихи Ахматовой *Для чего же, бросив друга / И кудрявого ребенка, / Бросив город мой любимый / И родную сторону / Черной нищенкой скитаюсь / По столице иноземной? / О, как весело мне думать, / Что тебя увижу я!* («Это просто, это ясно...»).⁴²⁸

⁴²⁶ Это заглавие, по-видимому, «задним числом введенная мотивировка слишком очевидной стилистической близости к Анненскому» [Тименчик 1981а: 180]; ср. [Иванов 1989б: 411; Crone 1981].

⁴²⁷ К представлению о небе как эмалевой поверхности (тверди) ср. в стихах А.: *В кругу эмалевых минут* («∞»), *Но слез не выжали им муки из эмали* («Второй фортепьянный сонет»); *И стертые эмалевые краски* («Гармония»), «Осенняя эмаль». Сходное представление о небе отражено у Ахматовой в стихах *А небо ярче синего фаянса* [СП: 32]; *Потускнел на небе синий лак* [СП: 87]; *Надо мною свод воздушный, / Словно синее стекло* [СП: 34]. У раннего Мандельштама: «На бледно-голубой эмали...» (ср. комментарий в [ММК: 289]).

⁴²⁸ Для цитированных стихов бесспорен блоковский подтекст («Ты проходишь без улыбки...») [Топоров 1981а: 74, 140], что как будто не исключает сделанного предположения.

Завершающее сцену «Сухой грозы» в «вакхической драме» появление *улыбающегося Зевсова лица*⁴²⁹ представляет наиболее наглядную иллюстрацию к мысли Вяч. Иванова о том, что орфический стих *Олимп — улыбка бога, слезы — род людской* «мог бы служить эпиграфом ко всем драмам Анненского» [Иванов 1910: 21—22]. В «Фамире», «Царе Иксионе», а также лирике Анненского мотив улыбки бога (и/или солнца) получает глубокое развитие, с чем связана и мысль поэта о «глубоко человеческом юморе» еврипидовского «Иона» (трагедии, преломленной непосредственно и через «зеркало» «Аполлониды» Леконта де Лиль в «Фамире»), умеющем «среди всех ужасов и проклятий» показать «светлую улыбку бога» [ТЕ: 545].⁴³⁰ Но следует заметить, что мотив «улыбки» богов ни из Еврипида ни из Леконта де Лиль непосредственно (во всяком случае, явным образом) не выводится и, по всей видимости, развит Анненским исходя из цитированного орфического стиха. Так или иначе, на образе сказалось и представление о счастье, радости, приязни или подобном: в стихе *Дети в счастии улыбка* («Ион», ст. 482) последнее слово тоже привнесено переводчиком, ср. у Еврипида σύν τ' εὐτυχίας φίλον (ЛдЛ: «une joie dans la bonne fortune»).

Несколько примеров:

<i>...а Зевса</i>	⟨...⟩ <i>возвратить себе улыбку</i>
<i>Еще светла улыбка над тобой</i> ⟨...⟩	<i>бога...</i>
(«Царь Иксион» [СТ: 391]);	(«Андр.», ст. 55);
<i>Зевс не простил меня</i> ⟨...⟩	⟨...⟩ <i>улыбка Геры над тобою...</i>
<i>С улыбкой он так ласково глядит</i> ⟨...⟩	(«Ел.», ст. 1004)
<i>О, Зевсова улыбка!</i> ⟨...⟩	

«В одном из просветлевших облаков вырисовывается абрис *улыбающегося Зевсова лица*»
(«Фамира-кифарэд» [СТ: 489, 512]);

*Мягкие тучи пробив,
Медное солнце смеялось.*
(«Госка синевы»)

В изданиях [ТеЕвр. 3: 38; Еврипид 1969, II: 501] в тексте «Ифигении в Авлиде» дается перевод *О, стремления смертных! / Никто не блажен / До конца своей жизни — улыбка богов / Ненадолго нам светит. / Трудись же, борись — / Чаши мук не уйдет ни единый*. Однако в [Еврипид 1999] находим: *В этой жизни*

⁴²⁹ Зевс, видимо, прислушался к молитве Нимфы, желающей поражения Фаиры в поединке с Музой. Он как будто услышал молитву (знак чего — улыбка), что может быть частичным воспроизведением ситуации в «Bénédictio» Бодлера, где мать Поэта молит Бога, проклиная сына, и Бог *la prend en pitié*.

⁴³⁰ Коллизия Иона и Креусы, «львенка и львицы», «была бы ужасна, если бы Аполлон не улыбался нам между строк» [ТЕ: 538].

из смертных никто / Не изведал присноблаженства, / Чаши мук не ушел ни единый (ст. 162—164).⁴³¹

Ср. заключительные строки ахматовского «Под Коломной»:

*Этот сад
Всех садов и всех лесов дремучей,
И над ним, как над бездонной кручей,
С о л н ц а древнего из сизой тучи
Пристален и нежен долгий в з г л я д.*

(существенно, что «Под Коломной» адресовано друзьям Ахматовой Шервинским, в том числе переводчику Еврипида С. В. Шервинскому, который вполне мог оценить «обертон» цитированных стихов).

Примеры на мотив *улыбки бога* Е. С. Островская [2005] дополняет стихом *И тонких профилей в изгибах туч и скал* («Над умершим поэтом») в «анненском» переводе «Sur un poète mort» Леконта де Лиль.

4. Связанный с символикой острия подтекст ахматовских строк

*В мути зеркала что-то мигнуло
И, шутя, золотую иглу
Прямо в сердце мое окунуло*

включает цитату из финала «Лаодамия» [Тименчик 1974а: 45], где, в свою очередь, обнаруживается явная близость к переводу «Геракла» (ст. 637—641):

<i>Если дума плечам тяжела Точно время лесистое Эты, — Лунной ночью ты сердцу мила, О мечты золотая игла, — А безумье прославят поэты.⁴³²</i>	<i>Хорошо человеку, как молод! Тяжела ему старость. Словно Этны тяжелые скалы Долу голову старую клонят, И не видит он божьего света.</i>
--	---

(«Лаодамия») [СТ: 473]

Золотая игла мечты противопоставляется тяжелой, как старость, думе (и самой старости⁴³³); стихи А. «не досказывают», но дают понять, что есть нечто сильнее старости — то единственное, что и делает жизнь истинной; это искусство, и об этом говорит хор старцев в «Геракле» (ст. 673—675 и далее):

*Нет, не покину, Музы, алтарь ваш;
Вы же, Хариты, старца любите!
Истинной жизни нет без искусства...*

⁴³¹ У Еврипида: θνητῶν δ' ὄλβιος ἐς τέλος οὐδεὶς / οὐδ' εὐδαίμων: / οὐλοῦ γὰρ ἔφου τις ἄλλοτος. У ЛдЛ: «Aucun des mortels n'est prospère ni heureux jusqu'à la fin, et aucun encore n'a été exempt de douleur» [ELL 1: 541].

⁴³² В тексте А. выделяются *ты* и *игла*.

⁴³³ Которая *не пушинка*, см. [наст. изд.: 24—25].

(у Еврипида: οὐ παύσομαι τὰς Χάριτας / Μούσαις συγκαταμειγνύς, / ἀδίσταν συζυγίαν. / μὴ ζῶην μετ' ἀμουσίας; ЛдЛ: «Je ne cesserai pas de joindre, par un très doux accord, les Kharites aux Muses. Que je ne vive jamais sans les Muses» [ELL 2: 516]).

Не менее важно подчеркнуть соотношенность мотива *золотой иглы* с искусной работой Лаодамии на ткацком станке. Героиня А. — антитеза покинувшей свой дом неверной Елены и вместе с тем проекция не только Лаодамии из не дошедшей трагедии Еврипида, но и других античных ткачих — Ифигении, Андромахи и Пенелопы (Πηνελόπεια, букв. 'ткущая одежды').⁴³⁴ Не сказал ли тот же Анненский (имея в виду, по существу, свою Музу [Корецкая 1975: 61]):

Мой лучший сон — за тканью Андромаха («Другому»).

Ср. у Мандельштама («Золотистого меда струя из бутылки текла...») о Пенелопе:

*Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, —
Не Елена — другая — как долго она вышивала?..*

(с заменой ткачества на вышивание, как в «Лаодамии»). Работа Лаодамии описывается фразой «быстро и ловко начинает водить челноком над основой», что напоминает стих в переводе «Иона»: *О, женщины, у челнока и стана / Надежные подружки!* (ст. 746—747).⁴³⁵ Ср. параллели между «Лаодамией» и «Ифигенией в Тавриде»:

Лаодамия	Орест
<i>Но золотом еще горит и гла,</i> ⁴³⁶	<i>Ты, может быть, слыхала старый спор...</i>
<i>За ней узор бежит гирляндой</i>	Ифигения
<i>пестрой,</i>	<i>Из-за руна, быть может, золотого?</i> ⁴³⁸
<i>И даль небес передо мной светла <...></i>	Орест
Кормилица	<i>Ты их на ткань раздор перенесла <...></i>
<...> <i>Что за вид</i>	<i>Там солнца ход обратный выткан был.</i>
<i>Чудеснейший...⁴³⁷ И звезды, и луна,</i>	

⁴³⁴ С пушкинской ткачихой в «Сказке о царе Салтане» ее объединяет одиночество: *Плачет у станка ткачиха.*

⁴³⁵ «Всюду, где мы располагаем данными о древнем прядении и ткачестве, они предстают перед нами как домашнее женское производство» [Трубачев 1966: 7]. Показательны такие персонажи, как прядильщицы (но не прядильщики) судьбы — мойры и др. «В руках опытной ткачихи <...> челнок летает справа и налево и обратно с большой скоростью» ([Трубачев 1966: 35] — с цитатой из «Фауста», уподобляющей мыслительную деятельность ткачеству). Ср. у Мандельштама *Приливы и отливы рук* («На перламутровый челнок...»).

⁴³⁶ Кормилица вспоминает, как в детстве Лаодамия *иглой мастерит...* [СТ: 438]. Горящая *золотом* игла Лаодамии-мастерицы — предвестие финала драмы: *О мечты золотая игла <...>*.

⁴³⁷ Почти то же говорит отец Лаодамии об изваянной ею из воска статуе Июлая: *Что за вид / Чудесный!* [СТ: 468].

⁴³⁸ χρυσῆς ἄρνός ἦν νεῖκη πέρι (ст. 813; ЛдЛ: «C'était à cause de la Toison d'or» [ELL 2: 42]).

И челноки какие-то, и птицы

На парусах <...> [СТ: 420, 422]

Ифигения

Да, этот вид я тонкой нитью ткала.

(«ИфТ», ст. 814—818)

В изданиях [ТеЕвр. 3: 212; Еврипид 1969 I: 514—515] дается перевод *А помнишь, как твоей иглы искусство / Их спор, сестра, на ткань перенесло?* Однако у Еврипида и Леконта де Лиль «иглы» в данном тексте нет, Ифигения говорит, что ὄφρηνα καὶ τόδ' εἶδος εὐμίτοις πλοκαῖς (ЛдЛ: «j'ai tissé cette image en fils légers» [ELL 2: 42]) — «я соткала этот вид из тонких нитей (из тонкой пряжи)», что и находим у А. Возможно, *игла* в «Лаодамии» появилась вместо челнока как импликация *тонкой нити* или *узора* и, несомненно, также под влиянием пушкинского *...и светла / Адмиралтейская игла* (на что в связи с «Лаодамией» уже обращалось внимание).

Так или иначе, *игла* у А. встречается не только в «Лаодамии»: *И сиреневой редью игла / За мерцающей кистью ходила* («Добродетель»); *Любви послушная игла / На тонкой ткани в час досуга / Вам эту розу родила* («Ни яркий май, ни лира Фруга...»); «...быстрая игла протянула <...> цветные нити и потом сплела...» [КО: 82].

5. В творчестве А. наблюдается тенденция снизить «метафизическую таинственность» смерти [Черный 1973а: 11]. *Молящий и поющий Ужас* и раздающий свечи *Страх* в сонете «Перед панихидой»⁴³⁹ едва ли случайно составляет пару, аналогичную гомеровской паре персонифицированных Страха и Ужаса — Δεῖμος τε Φόβος τε («Илиада» IV, ст. 440; XI, ст. 37; XV, ст. 119).⁴⁴⁰

Соучастие Страха в панихиде вместе с тем напоминает еврипидовское *бледный страх флейтистом будет* («Гер.», ст. 871 — в монологе Лиссы, насылающей на Геракла приступ безумия,⁴⁴¹ о чем см. [Иванов 1989а: 321]). В этой связи представляется значимой переключка между тем же сонетом и «Царем Иксионом», а именно эпизодом появления *надменного* царя и Гермеса на Олимпе, когда *молчание сковало богов, ждущих слова Громовержца*:

Два дня здесь шепчут: прям и нем,

Все тот же гость в дому <...>⁴⁴²

(«Перед панихидой»)

<...> нем

И прям стоял пред ними олимпиец.

(«Царь Иксион»)

⁴³⁹ Этот персонаж сопоставляется со *страхом* в ахматовском «*Страх, во тьме перебирая вещи...*» [Ronen 1977: 170]. Ср. у Ахматовой также «*Не сраженная бледным страхом...*» (1942 г.).

⁴⁴⁰ О возможных ближневосточных параллелях этих образов см. [Иванов 1979: 15—18; Орел 1989: 56—80].

⁴⁴¹ «Флейтиста» у Еврипида в данном случае нет (хотя говорится о пляске). Ср. у Леконта де Лиль: «... je le frapperai de terre». Возможно, сказалось то, что на флейте греки играли на похоронах (о флейте в связи с творчеством Мандельштама см. [Террас 1995: 26]).

⁴⁴² Не менее очевидны связи с Гоголем: «... и он, как страшный жилец тесного гроба, остался *нем и недвижим* посреди дороги» («Сорочинская ярмарка» VIII).

Изображение гнева Зевса:

*...гневно брови
Косматые под царственным челом
Задвигались у бога... —*

может быть понято как еще одно преломление античного образа сквозь призму наблюдений А. над произведениями Гоголя. «Косматые брови» прокурора в «Мертвых душах» («густые брови» в гоголевском тексте), на гроб которого смотрел «русский Одиссей» (Чичиков), накладываются на «департаментского Юпитера» в «Шинели», который сам до смерти испугался мертвеца, а также на ужасы «всех Виев сказки» [КО: 219, 222—223].

Признак мертвенной, внушающей ужас «прямизны» [Мочульский 1989: 47; Verheul 1971: 33] *гостя* был повторен в ахматовском «Сколько раз я проклинала...»:

*А во флигеле покойник,
Прям и сед, лежит на лавке, —*

в то время как мотив «шепота» (ср. также в «Балладе» Анненского), быть может, отозвался в начале «Царскосельской оды»:

*Настоящую оду
Нашептало...*

Слово *нашептало*, а также следующее за ним отточие, возможно, имплицитно представляют о шепоте в доме, где есть покойник (ср. в *Поэме без героя* уход «старой совести» «на цыпочках» «из дома покойника»). Воскрешая в «оде» *призрачный мир* царскосельских девятисотых годов, поэт *прячет* его *одурь* (см. [наст. изд.: 27, 349]) в *ящик, шкатулку, ларец*, что вызывает аналогии с фольклорным мотивом вкладывания одного предмета, в котором спрятана смерть, в другой. Прятание *ларца с одурью* в глубинах памяти оказывается равнозначным похоронам *призрачного мира*, и это возвращает к запомнившимся Ахматовой в детстве царскосельским «похоронам невероятной пышности», которые позднее казались ей «частью каких-то огромных похорон всего девятнадцатого века» [Ахматова. Соч. II: 241].

IV. РАЗРОЗНЕННЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ НАД ТЕКСТАМИ АННЕНСКОГО *

Предлагаемые ниже наблюдения по разным причинам не вошли в основной текст книги. По существу же они ничем не отличаются от рассматривавшихся соответствий между разными произведениями А. (включая переводы, особенно Еврипида), а также между ними и произведениями других поэтов. Нужно подчеркнуть, что корпус таких соответствий открыт и может быть значительно расширен.

В некоторых случаях предлагаемые далее сопоставления комментируются, частью даются без комментариев. В заглавие каждого наблюдения (или их серии) выносятся соответствующее произведение А. (но заглавие условно, так как под ним могут привлекаться несколько текстов А.). Имена персонажей (в трагедиях) указываются по необходимости.

Порядок подачи материала следующий: трагедии, лирика, переводы западноевропейской поэзии, критическая проза. Порядок этот относительный, так как зачастую приходится рассматривать одновременно тексты разных видов (например, драматические и лирические). Сравнения стихов А. и Ахматовой выделяются в отдельный раздел (в конце), но такие сравнения встречаются и в предшествующем ему разделе.

* Раздел объединяет мелкие отрезки из разных текстов автора. Отдельные наблюдения возникли при подготовке данной книги.

ТРАГЕДИИ

«Меланиппа-философ»

1.

... зеленый Но пусть о подруге забыв и спутнице верной
Душистый скат, где наших матерей *Веселых охот,*
Веселая охота увлекала... *О, пусть Артемида его*
[СТ: 297] *За этот набег покарает¹ {...}*
(«Финн.», ст. 152—155)

2.

Твоя печаль понятна... О другой Мне говорить с тобою, старец, жутко:
Ты вспомнила утрате свежей, *Ведь свежих ран, сердечных*
дева, *ран твоих*
Не грубо ль я коснулась сердца ран? *Касаться речь моя должна невольно.²*
[СТ: 299] («Ор.», ст. 544—546)

3.

Но с этих пор — завесу на уста. Вы ж, чуждые, — завесу на уста...³
[СТ: 392] («ИФА», ст. 542)

4.

Ели, *Ели в руках, вокруг головы зелень*
У кентавров в мощных дланях, *елей {...}*
Смоляные пламенели [СТ: 306]. *Так кентавры явились пить*
Кубок Вакха с бессмертными.⁴
(«ИФА», ст. 1057—1059)

¹ ЛдЛ: «Qu'Artémis, qui court sur les montagnes avec sa mère, le dompte {...} lui qui vient contre ma ville pour la dévaster!» [ELL 1: 161] — «охота» как таковая (тем более «веселая») не обозначена, хотя и предполагается.

² ЛдЛ: «Ô vieillard, je redoute de parler contre toi, puisque je vais affliger ton âme».

³ ЛдЛ: «Et vous, ô étrangères, gardez le silence».

⁴ ЛдЛ: «Avec des lances de sapin et des couronnes d'herbes, la troupe cavalière des Centaures vint au festin des Dieux et au kratèr de Bakkhos».

5.

Относящееся к пророчице Дельфийского храма обозначение *бледная пифонисса* в рассказе Эола о его паломничестве в Дельфы [СТ: 309]:

*Сподобился я увидеть земли
Срединный храм, там бледной пифониссы
Вещаниям я трепетно внимал, —*

передача франц. *la pâle Prophétesse* в «Аполлониде» (1. III). В статье А. об Ионе у Еврипида и ЛдЛ сказано: когда Ион приветствует Пифию, называя ее матерью, «нам чудится, что мы видим, как ее *поблекшее лицо* расцветает улыбкой» [ТЕ: 544]. Адъектив *бледный* не редкий у А.

6.

Эол	Креонт [Антигоне]
<i>О дочь моя, для радостного б р а к а <...> Давно готов и царственный жених...</i>	<i>Ты ж прекрати, царица, причитанья Над мертвыми и в т е р е м воротись! Блестящий б р а к тебе его отворит.⁵</i>
Меланиппа	(«Фин.», 1636—1638)
<i>С тобою кто ж останется, отец? Мне т е р е м а еще не скучны стены...</i>	
[СТ: 309]	

Имплицитное ассоциации со старорусской (также фольклорной) традицией слово *царица* (ср. и *терем*) встречается в драме А. не раз, есть это слово также в «Лаодамии» и других (помимо «Финикиянок») переводах Еврипида.

7.

Эол, Эол! Иль цепь твоих несчастий Не оборвали боги?.. Ты, п я т н о, С к о г о же ты р а с т е ш ь? О, демон злобный!	<i>Мне предок оставил п я т н о, — Слезам его замываю.⁶ («Ипп.», 830—831); Скажи, о т к о г о из блаженных Аргосских царей это з л о, Царица, р а с т е т?..⁷ («ИфТ», 188—190);</i>
[СТ: 313]	

⁵ ЛдЛ: «Toi, ayant cessé de pleurer ces trois morts, rentre dans la demeure, Antigone, et respecte les mœurs d'une vierge, en attendant le jour qui vient où le lit de Haimon t'attend».

⁶ *Пятно* здесь идет, возможно, от перевода ЛдЛ: «Ceci est *une souillure* infligée par quelque Alastôr...».

⁷ ЛдЛ: «À qui donc appartient la puissance des heureux Rois d'Argos ? Le mal est sorti des maux...». Последнее предложение ('зло происходит из зол') передает еврипидовское $\mu\acute{o}\chi\theta\omicron\varsigma \delta' \acute{\epsilon}\kappa \mu\acute{o}\chi\theta\omega\nu \acute{\alpha}\sigma\tau\epsilon\iota$ (ст. 191), что можно передать и как 'мука вырастает из мук'.

Чтоб смыть с отца позорное
п я т н о <...>
Сын заплатил недешево...⁸
 («Гер.», 19 и далее)

8.

Мне радости луч Гелия, увя!
За облаком таившийся и снова
Блеснувший средь эфира, не вернет,
И л а в р а я сухие листья брошу...
 [СТ: 316—317]

О, горе мне... На что ж и л а в р ы эти
На волосах? Не праздники справлять
Придется здесь Тесею...
 («Ипп.», ст. 820—823)

9.

Эол ⁹	<i>Это и го</i>	Кормилица ¹⁰
<i>Признания снимите с плеч моих!</i>	<i>Признанием меня. Для старых</i>	<i>Ты убиваешь</i>
<i>Скажи, скорей скажи, что ты</i>	<i>шутила... Такое и го, жены, слишком тяжко.¹¹</i>	<i>плеч</i>
[СТ: 329]	(«Ипп.», ст. 354—355)	

Произносимые Эолом поспешные изобличения «ораторского блеска» дочери весьма напоминают «суд Ипполита над Федрой и суд Фесея над Ипполитом», когда один объявляет «грубый кулак союзника-мужчины» выше «разума в женской голове», а другой связывает «в один узел и орфизм и философию, и пост и разврат» [КО: 394]. В контексте противопоставления *ума мужчины, гордеца*, который не стоит *ни трепетных сердец, ни влажного и трепетного зноя*, в стихотворении А. «Кошмары» появляется переключка с инвективами Эола в адрес Меланиппы:

<i>... Теперь все ясно мне — ее</i>	<i>Все понял я теперь: испуг,</i>
<i>Печаль, ланиты бледные, тревога</i>	<i>истому</i>
<i>И странная заносчивость речей.</i>	<i>И влажный блеск таимых вами глаз.</i>
[СТ: 330]	(«Кошмары»)

Следующая переключка между «Меланиппой» и «Ипполитом» связана соответственно со смертью Геллена и смертью Федры — возвращением Тесея:

⁸ В оригинале речь идет о том, что Геракл хочет облегчить несчастья или беды отца, что и передано у ЛдЛ: «... adoucir mes maux» (из уст отца — Амфитриона).

⁹ После признаний Меланиппы о том, что она мать найденных на лугу близнецов.

¹⁰ После признания Федры относительно причин ее *недуга*.

¹¹ ЛдЛ: «Qu'as-tu dit, ma fille? Ah! je suis perdue! <...> ceci est intolérable; je ne supporterai plus la vie». Индуцированные в русском тексте переводчиком *уго* и *старые плечи*, опирающиеся на идею «невыносимости» (у Еврипида οὐκ ἀνέξομαι 'не вынесу'), призваны подчеркнуть, насколько тяжела для кормилицы новость о любви Федры к пасынку.

*Подруги... Тише... Стон мне из дворца
Почудился... <...>*

Нет, там плачут.

*Иль с Гелленом неладно? Я рабынь
Стенания... я вопли различаю...
Произнести мне страшно это слово,
Но, кажется, что жизнь угасла там.
[СТ: 333—334]*

*Гей, женщины... Тут был какой-то
крик...*

*Неясный плач рабынь из зал дворцовых
Издали до слуха долетел¹² <...>*

Иль с Питфеем

*Что новое случилось, престарелым?
(«Ипп.», ст. 790—796)*

10.

*Детей
Я принесла, и этих самых, точно,
Двадцатый раз луна сегодня им
Свой факел зажигает.
[СТ: 330]*

*Ведь первенцу луна
Десятый раз сегодня факел
зажигает...¹³
(«Эл.», ст. 1127—1128)*

11.

*Мать и детей не медля
разлучить —
Ее связать, а их отдать рабыне.
[СТ: 331]*

*А мертвецов не медля разделить:
Вот этого несите в дом оплакать,
Он был царем... А этот, Полиник,
Врагов привел громить родные стены, —
Так вон его!¹⁴
(«Фин.», ст. 1628 и далее)*

12.

*Веревки? Прочь... Пусть я не дочь
Эолу,
Я умру — не надо спорить, — но
пускай, по крайней мере,*

¹² У ЛдЛ «violente rumeur», что ближе к оригиналу (ἰχὸν βαρεῖα). У Анненского звук ослаблен (неясный, издали... долетел), что можно связать с характерным для него неприятием чрезмерной интенсивности (звука, цвета [Журинский 1972: 110]). Ср. в «Зимнем сне» пожелание удалить басов из кабинета. Могла сказаться и семантика рус. эхо, которое в конечном счете из греч. ἰχὼ.

¹³ В оригинале δεκάτη σελήνη παιδὸς ὡς νομίζεται (1126). ЛдЛ: «Sacrifie en mon nom, pour la dixième lune de l'enfant». Образ «зажигания факела» индуцирован в русском тексте переводчиком.

¹⁴ ЛдЛ: «Mais il faut porter un de ces morts dans la demeure. Quant à celui-ci qui est venu avec des étrangers pour renverser sa patrie, quant au cadavre de Polyneikès, jetez-le non enseveli hors des confins de cette terre!»

Я все-таки ц а р е в н а, и бежать *Будет славной смерть ц а р е в н ы, без*
Или бороться с вами не унижусь. *в е р е в о к и без жалоб.*¹⁵
 [СТ: 331] («ИФА», ст. 1375—1376)

13.

Содрогнулись и кентавры *Ты, Зевса свет, гони*
Перед палицей Геракла, *Эринию из этого чертога,*
Но Алкида вянут лавры, *Которой мысли*
Счастье гордое иссякло. *Наполнил демон мести*
И, язвим богиней мстящей, *К р о в а в ы м и п а р а м и.*¹⁶
Средь паров безумья винных, *(«Мед.», ст. 1255 и далее:*
Бросил он в костер горящий *Медея идет убивать своих детей)*
Трех детей своих невинных...
 [СТ: 333]

14.

О, вестник зол... Ты более, чем думал, *Но как погиб, скажи мне, этот муж,*
Сказал, гонец... Постой... Ее сожгли? *Поправивший честь и пораженный*
Покончили с детьми?.. Скорей, не медли... *правдой?*¹⁷
 [СТ: 336] («Ипп.», ст. 1171—1172)

15.

Вестник *Хоть я, конечно,*
Я ни при чем. Меж судий не сидел *В твоих чертогах царских только*
И ваших дел позорных я не ведал. *конюх,*
Вот погоди: еще накажет бог *Но я бы не поверил никогда*
Обидчиков девицы, и престол *Про сына твоего дурному слову,*
*От божьего суда им не защита.*¹⁸ *Пускай бы, сколько есть на свете*
Эол («помолчав») *жен,*
В чертог иди к своим занятым, раб (...) *Хоть все повесились и писем выше,*
 [СТ: 336] *Чем Ида, мне наоставляли гору.*

¹⁵ ЛдЛ: «Il est résolu que je mourrai; mais je veux mourir glorieusement, en rejetant tous les lâches sentiments!». У Анненского «les lâches sentiments» материализованы в виде веревок.

¹⁶ ЛдЛ: «Ô divine Lumière, arrête, réprime-la! Chasse des demeures cette misérable Erinny sanglante envoyée par les Daimones funestes!»

¹⁷ ЛдЛ: «Dis de quelle façon il a pétri, comment la justice a frappé de sa massue celui qui m'a couvert d'opprobre».

¹⁸ Возможно, отзвук Лермонтова: *Но есть и божий суд, наперсники разврата! / Есть грозный суд...*

*Я знаю только, царь, что Ипполит
Невинен и хороший человек.¹⁹
(«Ипп.», ст. 1250—1256)*

16.

*О, лучше б,
Владыка, вослед за твоими
Мои молодые, о Геллен,
Закрылись и светлые вежды,
Не так, как царевны кровавой
Печатью сожженные веки...
<...>*

*Меланиппа
Кровавый этот студень²⁰, верно,
Расотпан уж давно... Мои глаза!
О, солнце... О, цветы... О, сны...
О, дети <...>
Смягчить мои страдания? Иль труп
Ты вылечить возьмешься? Или глаза
Ты лишнею владеешь парой, дева? <...>*

*Корифей
... суд тебя
Приговорил уж раньше и глаза
Кровавою прижжет печатью...*

*Полиместор
Несчастному, глаза
мне вырывают!
<...>
Детей моих зарезали,
детей <...>²¹*

*Гекуба
Но между век ты глаз
не вставишь светлых
И сыновей убитых не вернешь! <...>
...увидишь перед домом
Неверные шаги слепца,²² детей
Его двоих тела <...>*

*Полиместор
О, Солнце,
Мои кровавые веки,
Бог, исцели слепые,
Лучом поделись со мной...²³ <...>*

¹⁹ ЛдЛ: «Pour moi, ô Roi! je suis esclave de tes demeures, mais, cependant, je ne pourrai jamais en venir au point de croire que ton fils était un méchant. Quand même toute la race des femmes se pendrait, quand même on couvrirait d'accusations toute la forêt de l'Ida convertie en tablettes, je serais persuadé qu'il est innocent».

²⁰ Ввиду упоминания Меланиппой *трупа* (см. ниже) заслуживает внимания переключка с «Черной весной» Анненского: *Да тупо черная весна / Глядела в студенъ глаз.*

²¹ ЛдЛ: «Malheureux! je suis aveugle, j'ai perdu la lumière des yeux! <...> Ô meurtre lamentable de mes enfants!»

²² Буквальный перевод был бы 'слепца, шагающего слепой, неверной ногой' (τοφλὸν τοφλῶ στεῖχοντα παραφόρῳ ποδί, ст. 1050), что и находим у ЛдЛ: «... aveugle et marchant d'un pied aveugle et vacillant...» Ср. «Октябрьский миф» Анненского: *Я шаги слепого слышу: / Надо мною он всю ночь / Оступается о крышу.* В этом стихотворении *слепой* относится к ночному дождю, что подразумевает переосмысление словосочетания *слепой дождь*, известного в значении 'дождь при солнце'. Ночному *слепому дождю* не увидеть солнца, как и ослепленному Полиместору.

²³ ЛдЛ: «Halios! puisses-tu guérir la paupière sanglante et aveugle de mes yeux et me rendre la lumière!»

*Когда Эрота жало
Я в сердце ощутила...*

«Жала» как такового нет в оригинале и в этом месте, хотя еврипидовское ἐλεῖ μ' ἔρωσ ἔτρωσεν (ст. 392) с аористной формой от τитρώσκω 'наносу рану, повреждаю' и предполагает некий ранящий инструмент. Выбор русского слова идет, возможно, от финальных сцен «Ипполита», где Артемида раскрывает Тесею подлинную причину смерти его жены (ст. 1301—1306):

Ее Эрот

*Ужалил сердце тайно, и любовью
К царевичу царица запыхала:
Богиня так хотела, что для нас,
В невинности отраду находящих,
Особенно бывает ненавистна, —*

и где в греческом тексте οἴστρος (γυναικὸς οἴστρον, ст. 1300) как название мучительной страсти, буквально же 'слепень', т. е. 'то, что с жалом'. Существенно, что Леконт де Лиль здесь дает именно «жало» («l'aiguillon») и «ужаленная» («mordue»): «... elle a aimé ton fils, *mordue par l'aiguillon* de la Déesse qui, de toutes, m'est la plus odieuse, ainsi qu'à tous ceux qui aiment la virginité» [ELL 1: 350].

Вместе с тем возможно, что *жало* в переводе «Ипполита» связано с размышлениями А. о «Кларе Милич», из которой он цитирует «Смерть, где *жало* твое?» [КО: 40], причем цитата (см. комментарии И. И. Подольской в [КО: 586]), взятая из тургеневского «Да разве ты не знаешь, что любовь сильнее смерти? Смерть! Смерть! Где *жало* твое?», ведет к Ветхому завету (Кн. Пророка Осии 13.14²⁶). Обсуждая проблему Ипполита и Федры, А. цитирует еврипидовское ἔρωσ ἔτρωσεν [КО: 387], но не повторяет свой перевод с *жалом*, а указывает на *рану*, что точнее передает оригинал (и это характерно, поскольку речь идет о прозе, ср. [Гаспаров 1989]) и сближается с переводом ст. 392 «Ипполита» у Леконта де Лиль: «Après que l'amour m'eût blessée...»

Суждение А. «Любовь для Федры только *рана*» ([КО: 387] — выделено Анненским) откликнулось, как указал Р. Д. Тименчик, в ахматовском четверостишии [СП: 244]

*И это станет для людей
Как времена Веспасиана,
А было это — только рана
И муки облачко над ней*

(см. также пункт 2 следующего раздела). Мысль Анненского о Федре связана с его мыслями о других героинях: «... красота почти всегда носила у Достоевского

²⁶ «От власти ада Я искуплю их, от смерти избавлю их. Смерть! где твое *жало*? ад! где твоя победа? Раскаяния в том не будет у Меня».

глубокую *рану в сердце* ⟨...⟩ у женщины красота таила чаще всего несчастье, *рану в сердце...*» [КО: 134—135].

Тема отражения трагедии Федры и Ипполита в творчестве А. и Ахматовой, по-видимому, может быть расширена. В цитированной статье А. пишет о «порочной предестинации Федры»: порочная и трагическая любовь поразила сначала ее мать, а затем сестру, сама Федра имеет основания сказать ([КО: 388]; «Ипп.», ст. 341):

*Я третья, и злосчастно гибну...*²⁷

По предположению Р. Д. Тименчика, стихи Ахматовой («В зазеркалье»)

*Вдвоем нам не бывать — та, третья,
Нас не оставит никогда*

содержат воспоминание о статье А. (см. подробнее [Тименчик 2005: 188—191, 604]) — что вносит оговорки в интерпретацию [Цивьян 1979: 361].

В понимании А., и Ипполита и Федру сгубило «стремление освободиться от уз пола, от ига растительной формы души» [КО: 396], т. е., собственно, стремление к «безлюбости» (отсюда *безлюбая Тоска* [Иванов 1910: 17—18]; в [КО: 78] о «безлюбии» говорится в связи с героями Горького), и это понимание трагедии Еврипида было не чуждо и Ахматовой [Тименчик 2005: 190].

18.

Гиппа
Ты, царь Эол ⟨...⟩
Неведеньем оправдан...
[СТ: 342]

Артемиде
*Твоя вина, Тесей,
Неведеньем ослаблена...*²⁸
(«Ипп.», ст. 1335—1336)

«Царь Иксион»

1.

Подчеркиваемый в Иксионе контраст между его молодостью и старческим видом является, возможно, несколько преобразованной чертой Ореста из «Эриний» Леконта де Лиль:

²⁷ Весьма близко к переводу ЛдЛ: ЛдЛ: «Et je meurs la troisième, et combien malheureuse!» и к оригиналу: τρίτη δ' ἐγὼ δύστηνος ὡς ἀπόλλυμαι. Несколько отступает от оригинала перевод А. в тексте «Ипполита» как таковом [Еврипид 1999]: *Мне третьей быть добычей смерти, третьей.*

²⁸ ЛдЛ: «Mais ta faute est allégée par ton ignorance...»

«... спит Иксион. Он еще *очень молод*, но *выглядит почти стариком*, бледный, небритый, больной, оборванный» [СТ: 350];

Я ребенком
Заснул... Гляди — *старик перед тобой*.
[СТ: 363]

«Я проклял, — слышим мы его прерывающийся голос, — свет, тень, богов, глухих к моим воплям, и *мне сто лет*, несмотря на то, что я еще молод» ([КО: 431]; выделено Анненским)

В течение сна Иксион переживает ту же метаморфозу, что описана в диптихе А. «Июль»: от *розовых детей* (ср.: *Подумай: на руках у матерей / Все это были розовые дети*) до *Всклокоченных бород и рваных картузов*.

Связанная с «Эринниями» тема рока, проклятия могла отразиться в ахматовском *Мы на сто лет состарились, и это / Тогда случилось в час один* («Мы на сто лет состарились...»). Т. В. Цивьян отмечает, что в стихах Ахматовой о гулаговской России «старухи, ватники, посинелые обезумевшие Гекубы» могут воплощать образ старения, обезображивания как следствия рока.

2.

В первом действии трагедии богиня безумия Лисса не без гордости говорит о том, что ее чары не слабее чар любви. Речи богини едва ли случайно перекликаются с речами еврипидовских богинь, говорящих о жертвах чар Эрота:

Лисса
Нет, никогда Эрота не зажечь
Безумнее страстей... Огню Киприды
Не извести, испепеляя, сердца
С такую адской силой...
[СТ: 351]

Афродита
Там юношу увидела жена
Его отца, блистающая родом;
И чарами Эрота сердце в ней
В тот миг зажеглось моей
*державной волей*²⁹ (...)

Артемиды
Ее Эрот
Ужалил сердце тайно, и любовью
К царевичу царица запылала (...)
(«Ипп.», ст. 28 и далее, ст. 1301—1303;
см. [наст. изд.: 397])

Оборот типа «желания зажглись» встречается и в других текстах А., например: «...песня огнем зажглась в *сердце* монахини» [КО: 156]; ...*желания зажглись* (перевод из Ганса Мюллера [СТ: 230]). Это поэтическое клише, встречающееся, например, у Апухтина: *Зажглася в сердце отрока любовь* («Опять весна! Опять какой-то гений...»), Пушкина: *И в гордом сердце девы хладной / Любовь вол-*

²⁹ ЛдЛ: «... la noble femme de son père, Phaidra, l'ayant vu, fut saisie par moi d'un violent amour dans son cœur».

шебствами зажечь («Руслан и Людмила»). Сюда примыкает и ахматовское [СП: 151]

*В тот давний год, когда за жглась любовь,
Как крест престольный, в сердце обреченном <...>*

Несмотря на клишированный характер оборота, в связи с последним текстом следует вспомнить наличие в творчестве Ахматовой глубинных мотивов Федры, см. [Цивьян 1974; 1989а].

Ср. возможный отзвук «Ипполита» в лирике А.:

*Влюбленная, она скалу Паллады
С той стороны, что смотрит*

на Трезен,

Святылицем украсила Киприды,

И храм ее тоскующей любви

Так и прослыл «святыней Ипполита».³⁰

(«Ипп.», ст. 30—34)

Мечту моей тоскующей любви

Мои глаза с твоими делят немо...³¹

(«Мелодия для арфы»)

3.

Лисса

[возле спящего Иксиона]

Но где же мы? Безвестный

и суровый

Утесами нас обступает край.

[СТ: 352]

Орест

И вот я здесь, твоим словам покорный,

Дельфийский бог! Безвестен

и суров

Пришельцу край...³²

(«ИфТ», ст. 95—96)

4.

Путь такой далекий, трудный,

Сил моих, боюсь, не станет <...>

[СТ: 353]

Но далеко ль идти нам, милый?

Боюсь — меня покинут силы.

(«Дочь эмира»³³)

³⁰ ЛдЛ: «... elle éleva sur la roche de Pallas, d'où on voit ce pays, un temple à Kypris; et, brûlant d'amour pour un absent, elle voulut, en l'honneur de Hippolytos, que ce temple fut appelé de ce nom, dans l'avenir». Сопоставление содержащего цитированные стихи отрывка «Ипполита» в переводе А. с переводом Д. С. Мережковского см. [УКР IV: 224—225].

³¹ Ср. тему глаз в статье А. «Трагедия Ипполита и Федры» [наст. изд.: 262]. Сочетание немоты и глаз есть также в переводе «Финикиянок»: *Только глаз / Немая речь родимую ласкает* (ст. 1440—1441). Ср. перевод ЛдЛ: «... lui témoigna son amour par ses yeux en larmes».

³² ЛдЛ: «Et je suis venu ici, obéissant à tes paroles, sur cette terre inconnue et inhospitalière».

³³ Перевод А. из Леконта де Лиль («La fille de l'émyr»). В оригинале: *Arriverons-nous avant que je meure? / Mon sang coule, j'ai bien soif et bien faim!*

5.

Корифей [при виде Лиссы]
*Мертвая кожа... И змеи...
 Черные змеи... не косы... <...>*

Иксион

Молитесь вы, о нимфы, за меня <...>

Хор

*Чтоб застыли в косах змеи,
 Чтоб смежились веки Лиссы <...>*

Иксион [Лиссе]

*Ползи, змея,
 В свою нору... Твоих услуг не надо.
 [СТ: 354, 357, 358, 405]*

Орест

*Я умоляю, мать, не насылай
 Их на меня — не волосы, а змеи,
 Лицо в крови...³⁴*

(«Ор.», ст. 255—257)

*А змеи и вьются и свищут
 Среди угольно-черных волос.³⁵
 («Гер.», ст. 887—888)*

Электра [Оресту]

*Собаки ужасные рвутся к тебе;
 Не лапы, а змеи, как уголь черны,
 И сладки им муки людские...³⁶
 («Эл.», 1344—1346)*

«Змеиные» черты обнаруживаются в облике сестры Лиссы — созданной воображением Анненского Апаты: *Я тень сестры узнала. Здесь Апата / Сейчас была. Как чешуя змеи, / В траве она мелькнула...* [СТ: 392].

Вместо фантастических собак, рвущихся к Оресту, у А. в «Царе Иксионе» выступают более реальные псы рабов Иксиона: *Меня рабов моих / Травили псы и рвали* [СТ: 384]. Ассоциирующийся с Эриниями угольно-черный цвет составлял часть колорита тревожных снов Иксиона. Являвшийся к нему в этих снах призрак сожженного старика *телом был как уголь*; угли, красневшие в пальцах призраков, напоминали о яме, в которой сторел Деионей [СТ: 360].

6.

Хор

*Женщина ты или призрак,
 Здесь на земле
 Бледною ночью за бытыи?*

Эдип

*И нужен ли солнцу седой
 и колеблемый призрак,*

³⁴ ЛдЛ: «Ô mère! je te supplie! N'excite point contre moi les Filles à face sanglante, chevelues de serpents!» Это изображение Эриний (также в оригинальных произведениях ЛдЛ) ощущается у А. в переводе «Don du roème» Малларме: *Крыло ее в крови, а волосы как змеи (Noire, à l'aile saignante et pâle, desplumée* (ср. [Ketchian 1986: 153—154]). См. [наст. изд.: 233].

³⁵ Описание Горгоны. У ЛдЛ «...(la Gorgô) aux cent têtes qui sifflent comme des serpents...»

³⁶ ЛдЛ: «Mais toi, afin d'échapper aux Chiennes, pars pour Athènes, car Elles se ruent horriblement sur toi, les mains armées de serpents, toutes noires, et recueillant le fruit des affreuses douleurs!»

Лисса
*Я Ночью рождена... Ты угадала,
 Красавица... Но я не призрак...*

Иксион [Апате]
*О, бледный дух! Откуда ты? Луною
 Ты рождена иль из глубин земли
 Ты поднялась с ночным
 туманом, дева?*³⁷
 [СТ: 354, 390]

*Забытая адом меж смертных
 унылая тень,
 Гость больных сновидений?*³⁸
 («Фин.», ст. 1544—1546)

Хор
*Что от прошлого в старце осталось?
 Точно призрак я, ночью
 рожденный*³⁹ {...}

Ирида [Лиссе]
*Ты ж, брака не познавшая,
 ты, дочь
 Глубокой ночи, собери всю злобу
 В груди безжалостной!*⁴⁰
 («Гер.», ст. 112—113, 836—838)

*О царица Земля. Возвращаю тебе,
 Сновидений мать чернокрылых,
 Призрак ночи, твое исчадьё...*⁴¹
 («Гек.», ст. 71—73)

7.

*Может быть,
 В лице царя прочла желанье Гера
 Иль гнев ее сильнее страха был,
 Но, нимфу взяв за золотую косу
 И губы закусив до крови, повлекла
 Ее к порогу, как рабыню* {...}
 [СТ: 407]

Елена
А взяли вы... спартанскую жену?
 Тевкр
*Да, Менелай — за косу
 золотую...*⁴²
 («Ел.», ст. 115—116)

³⁷ Возможно, отголосок «Макбета» (I.3), знаменитых «пузырей земли»: *The earth hath bubbles...*

³⁸ ЛдЛ: «... moi, vain simulacre d'air, ombre souterraine, songe fugitif».

³⁹ ЛдЛ: «Je ne suis qu'une voix semblable à la vision vaine des songes nocturnes...»

⁴⁰ ЛдЛ: «Va donc, Fille vierge de la noire Nuit, au cœur inexorable!»

⁴¹ ЛдЛ: «Ô terre vénérable, mère des songes aux noires ailes, je repousse avec horreur cette vision nocturne...»

⁴² У Еврипида здесь просто 'за волосы' (κόμη), о золоте волос (косы) речи нет, что видно и по переводу Леконта де Лиль: «Ménélaos l'a entraînée par les cheveux». Ср. другое описание пленения Елены: *К нам за косу тащите эту тварь, / Запятнанную кровью* («Троян.», ст. 881—882). Ифигения говорит: *Кто ж поведет меня, пока, схватив / За косу, жрец меня не поволочит?* («ИфА», ст. 1457—1458), ср. у ЛдЛ: «Qui me conduira à l'autel avant qu'on m'y traîne par les cheveux?»

Одним из стимулов к появлению у А. мотива *золотых кос*, ассоциирующихся с образами прекрасных сестер — Елены и Клитемнестры, мог быть перевод «Электры». Электра обвиняет Клитемнестру (ст. 1069—1071):

... муж *уйти*
Едва успел, а золотые косы
Пред зеркалом ты убирала, мать...

В еврипидовском тексте ξαντός ‘золотисто-желтый, огненного цвета’ и πλόκαμος ‘прядь, локон’: ξανθὸν κατόπτρῳ πλόκαμον ἐξήσκεις κόμης (ЛдЛ: «toi qui (...) lorsque ton mari quittait à peine ses demeures, arrangeais déjà devant ton miroir les boucles blondes de ta chevelure!»). *Волос золотистых локон* в переводе «Финикиянок» (ст. 785) опирается только на βόστρυχος ‘локон’ у Еврипида (ст. 801; ЛдЛ: «boucles»), без указания цвета. В «Киклопе», ст. 499, βόστρυχος дается с эпитетами μυρόχριστος и λιπαρὸς, соответственно ‘умощенный благовониями’ и ‘лоснящийся’ (ЛдЛ: «les cheveux brillants et parfumés»), но у А. дается цветовой оттенок: *Златистый, умощенный локон*.

На всех случаях появления *золотых* или *золотистых волос/кос* у А. (см. далее) могли сказаться картины явления Креусе Аполлона в «Ионе» (ст. 888—889)⁴³

В сиянье волос золотистых ἤλθές μοι χρυσῶ χαιῖταν
Ты ко мне подошел μαρμαίρων⁴⁴

и явления улыбающегося леконтовского Аполлониды во всем великолепии его молодости и блеска аполлинических атрибутов, так поразившего его мать («Apol-lonide» 2.IV) — в лучах солнца, с луком и стрелами в руках, увенчанного золотыми локонами (А. подробно останавливается на этом эпизоде [TE: 549—550]):

Cet Ephèbe, si beau dans sa jeunesse en fleur,
A-t-il causé ma honte et voulu ma douleur?
Et dès que je l'ai vu, sur les marches sacrées
Du Temple, couronné de ses boucles dorées,
L'arc en main, souriant dans la lumière, et tel
Que m'apparut jadis l'éclatant Immortel
Un invincible attrait ne m'a-t-il pas charmée?

О *золотых волосах* (собственно, головах) детей незадолго до их гибели говорится в «Медее» (ст. 1142), у Еврипида ξανθὸν κάρα παίδων (ЛдЛ: «la tête blonde de tes enfants»).

В переводе «Ифигении в Авлиде» прекрасные волосы на голове обреченной на жертву Ифигении, украшаемые венцом (ст. 1080—1081: σὲ δ' ἐπὶ κάρα στέψουσι

⁴³ Креуса укоряет бога, ставя ему в вину и его песни, и золотые кудри [TE: 541]. Возможно, что эпитет χρυσοκόμας ‘златокудрый’ («Троян.», ст. 254; см. также «ИфТ», ст. 1236) имеет отношение к солнцу [Юсев 1957: 299].

⁴⁴ ЛдЛ: «Tu vins à moi, resplendissant de ta chevelure d'or».

καλλικόμαν / πλόκαμον Ἀργεῖοι; у Леконта де Лиль «Тоι, Iphigénia! les Argiens couronneront ta tête aux beaux cheveux...», цвет волос не указывается), смело отождествляются переводчиком с золотым руном, которое в оригинале не обозначено:

*Да, злополучная! войско ахейское
Горьким тебе венцом увьет
Девичьих кос золотое руно.*

Этот образ, возможно, подсказан Фетом («Она»): *Ее кудрей руно златое / В таком свету, какой один, / Изображая неземное, / Сводил на землю Перуджин.*

В «Тоске возврата» А. возникает образ *запыленного луча* пережитого, уходящего Дня.⁴⁵ Этот луч *томится* своим неотмоленным грехом

*Как серафим у Боттичелли,
Рассыпав локон золотой...⁴⁶*

Будто рассыпающийся в пространстве золотой *луч-локон* сродни *пыльно-зыбкой позолоте* майского вечера в «Мае» и *пыли* солнца в «Аметистах» (*Глаза забыли синеву, / Им солнца пыль не золотиста* [СТ: 200]).⁴⁷

Ср. ослепляющее Фамиру *золото* солнца в сцене «Голубой эмали» «вакхической драмы» [наст. изд.: 152, 158, 264, 282].

Образ *золотой* или *солнечной пыли* не раз встречается и у Ахматовой: *Постояла в золотой пыли* [СП: 81]; *...и свод светло-зеленый, / Размытый, мутный, в солнечной пыли* [СП: 190]; *Привольем пахнет дикий мед, / Пыль — солнечным лучом, / Фиалкою — девичий рот, / А золото — ничем* [СП: 191]; *Солнце комнату наполнило / Пылью желтой и сквозной* [СП: 72]; *Но я знаю, что горько волну / Твой пронизанный солнцем покой* [СП: 101]. Этот образ — «ничей», его интертекстуальные связи не исчерпываются приведенными сопоставлениями. Указы-

⁴⁵ Ср.: «.. тусклый день желто смотрит на меня уже сквозь его пыльные стекла» [КО: 37]. В стихотворении А. «Еще один» об уходящем Дне говорится: *От золотой его одежды // Осталась бурая кайма, / Да горький чад... воспоминанья* (о мандельштамовских импликациях см. [Тименчик 1981а: 184]). Об умирающем Гейне Анненский пишет, что тот оставил ему воспоминание о «странном узоре его бурой каймы» [КО: 153]. Образы уходящего дня у А. (см. «Еще один»: *Но ночь пришла, / И нежно тень берет усталого без боя*) возникли, возможно, не без влияния Бодлера: «... l'agonie du jour sous l'oppression victorieuse de la nuit» («Le crépuscule du soir»).

⁴⁶ И. В. Фридман [1991: 349] дает сравнение с Пушкиным: *Вы черные власы на мрамор белый / Рассыплете...* («Каменный гость»).

⁴⁷ Не исключены ассоциации с Анаксагором. Анненскому вполне могло быть известно свидетельство Плутарха («Застольные вопросы» VIII): «Анаксагор говорил, что воздух приводится Солнцем в движение, которое имеет характер *дрожания* и колебания, как это ясно видно на примере мелких *крошек и осколков*, вечно носящихся в *лучах солнца* и называемых *пылинками*» [РА: 281].

валось, что *Твой пронизанный солнцем покой* — характерный пример «блоковского» текста Ахматовой [Топоров 1981а: 53]. Ср. далее отмеченный Р. Д. Ти-менчиком [1982а: 116] отрывок из Тургенева («Гамлет Щигровского уезда»): «В золотой пыли солнечного луча проворно опускались (...) головы». Можно бы-ло бы привести и многие другие примеры вроде *И будто в золотой пыли / Стоит... опушка леса...* (Фет. «Весенний дождь»); «Солнце, солнце (...) когда твой пыльный, но пламенный луч / Скользнет... (Кузмин. «Александрийские песни»).

Плененные сатиры в «Киклопе» стремятся поскорее отделаться от стада, что-бы предаться воспоминаниям о «боге с золотистой гривой» и «белой коже под-руг» ([ТЕ: 624]; «Кикл.», ст. 75—78):

*О Дионис, о Бромий,
Где ты один? И ветер
Какой твоею играет,
О бог, з о л о т о ю г р и в о й?*

(у Еврипида ξανθὸν χαίταν σεΐεις ‘трясешь золотистой гривой’, у Леконта де Лиль «... en secouant ta chevelure blonde»). Отсюда «золотистость» Вакха в «Фамире» (сцена «Темно-з о л о т о г о солнца»):

*Стань, о Вакх, обманно-лунный,
З о л о т и с т о-синеглазый⁴⁸ —
Тиховейный, дальнеструйный,
И по фаросу алмазы, —*

и в «Лаодамии»:

*О, з л а т о к у д р ы й, о, бог,
Дважды рожденный! [СТ: 463]*

Отсюда и описание Диониса в ремарке А., предваряющей начало действия в «Вакханках»: «... с головы из-под мягкой митры и плюшевого венка роскошны-ми локонами падают на плечи нежные, *светло-золотистые волосы*, закрыва-ющие уши и часть щек...»

Мотив *золотых кос* является в «Царе Иксионе» сквозным. Коррелируя по цве-ту с пчелиным медом (*Там, гурьбою веселой / Облетая сады, / З о л о т и с т ы е пчелы / Собирают м е д ы* [СТ: 369]), косы характеризуют Диву Иксиона, До-риппу и других нимф, противопоставляясь в ряде случаев *черным, как ночь* вол-нам волос Геры. К приведенному выше примеру можно добавить: *Кто к о с о ю*

⁴⁸ Синие глаза у Вакха — те же глаза *чародея* Париса, см. ниже. Эпитеты Вакха соот-ветствуют текучему, неуловимому многообличию этого бога. *Глаз посул лукаво-синих* упоминается в «вакхической драме» как символ соблазна [СТ: 505]. В стихах *Глаза забы-ли синеву, / Им солнца пыль не золотиста* [СТ: 200] речь идет о как бы рассеянном в при-роде образе Вакха (его забыли глаза).

золотою / Чуть заденет дева Ночи...; ...дева (...) с золотою / Тяжелою волнистою косою (...) С волнистою и золотою, как я...; Я был женат на златокосою Диве; С златой косою (...) нимфа / Влюбленная...; Но Дива с золотою была косою? [СТ: 357, 358, 361, 373]; Ты золотых не ненави-дишь кос?; Золотистой / И никакой косы я не боюсь; ...и будешь / Ты злато кос душистое ласкать [СТ: 382, 386]. В «вакхической драме» об угрюмом и строгом отце Фамиры, Филамоне, говорится, что ...золото он лю-бит, / Но в слитках, а не в косах.

В «Лаодамии» хор вдов поет: *Не целовать, / Не миловать / Лады волос златистых*⁴⁹ [СТ: 419].

Ср. в лирике А. («Последние сирени»):

*А ты что сберегла от голубых огней
И золотистых кос, и розовых улыбок?*

В статье А. «Пушкин и Царское Село» отмечается, что гармоническое чередование «лазури и золота» (а также «тени и блеска» и т. п.) в Царскосельских садах стало одним из истоков «строгой красоты» пушкинской поэзии [КО: 308]. Гумилев в посвященном памяти Анненского стихотворении изображает его в парке созерцающим, *как сини дали / В червонном золоте аллея* (ср. [Basker 1993: 226]).

Золотые локоны (золотая грива) в текстах А., по всей вероятности, связаны также с поэзией Гейне. Обдумывая «лихорадочные “Истории”» в «Романцero», написанные прикованным к постели поэтом, А. пишет о «Боге Аполлоне», где выведен «белокурый и кудрявый красавец»: «в ногах у златокудрого лежит девять женщин», вновь упоминаются «золотистые локоны Аполлона» [КО: 156], ср. у Гейне («Der Apollgott») *Ein schöner blondgelockter Fant, der Goldgelockte* и т. п. Анненскому импонировало в тексте «поэта-гладиатора», кроме прочего, разрушение «классической застылости» олимпийского бога. Златокудрый бог, вкушавший от кастальских струй, видится глазами безумной монахини: оказывается, что обольстительный Аполлон — это рабби Файбиш из амстердамской синагоги [КО: 156—157, 399]. Его локоны, по всей вероятности, тоже присутствуют (незримо) в образе златоволосых Аполлона и Вакха в текстах А.⁵⁰

⁴⁹ И здесь параллелизм с пчелами, см. «ИфТ», ст. 162—167, где в стихе *И труд золотистой пчелы* адъектив *золотистый* передает ξουθός ‘изжелта-темный, золотисто-бурый’. Хор в «Лаодамии» поет, что нельзя медлить с жертвоприношением мертвому, который *В свинце волны / Реки Рыданья / Не отразится, / Пока из нежных / Любимых рук / С моленьем слезным / Пчелы златой / Дар не прольется* [СТ: 464]. Ср. «Дар мудрых пчел» Сологуба. О разных трактовках «античной Леноры» (Анненский, Сологуб, Брюсов) см. [Дукор 1937: 124—1394; Венцлова 1996; УКР IV: 23—24].

⁵⁰ В конце 1920-х гг. в Геттингене шутили, что там есть только один арийский математик, и что в его жилах течет еврейская кровь: Гильберту было сделано переливание крови от Куранта. Олимпийцу у Анненского досталось не крови, но золотых волос от рабби Файбиша.

Ср. в «Лаодамии»: ... головы / Моей не защищайте (...) Пусть, лучами / Опалена и ветром, точно дуб, / Что молнией забрызган, по чернее т... [СТ: 463].

Заслуживает внимания семантико-синтаксическое сходство цитированного отрывка из «Царя Иксиона» с третьей строфой стихотворения А. «Последние сирени»:

*Пусть завтра не сойду я с тинистого дна,
Дождя осеннего тоскливей и туманней,
Сегодня грудь моя желания полна,
Как туча, полная и грома и сверканий.*

Именно в «Последних сиренях» идет речь о «слиянии» с поэтом — состоянии обуянности желаниями, творческими порывами, которыми был охвачен и Иксион. Любовь к Гере породила бесстрашие перед гневом громовержца, который не заставил себя ждать. Картина грозы в десятом явлении «Царя Иксиона» являет собой апофеоз ужаса как «чувства, в котором фантастическое перестает витать где-то на заоблачных высотах, чтобы сделаться физической болью человека» [КО: 58]; ср. в «Геракле»: *Столько ужаса и смерти стрелы молний не носили, / Сколько ужаса, и воя, и безумных содроганий / Принесу я в грудь Геракла*⁵⁵ (ст. 864—866, слова богини безумия Лиссы). Вместе с тем вспыхивающее молниями небо в творчестве А. — это и апофеоз «слетающей с неба» Поэзии (ср. тютчевскую «Поэзию» и ее импликацию у А. [Черный 1973а]).

11.

*Где звезды? Где луна? Какие там
Тяжелые ползут по небу тучи.
О, страшная! О, тягостная ночь!*

«Целая кисть молний, рассыпаясь, падает из черной тучи. За ней без промежутка следует страшный, короткий удар. Потом другой, уже с раскатом»

[СТ: 395]

*О молнии Зевса! О мрачная ночь!
О, зачем среди теней твоих
Это виденье?*⁵⁶

(«Гек.», ст. 68—70)

Ср. в «Лаодамии»: *О ночь! Как ты темна, темна и бесконечна* [СТ: 436].

упоминает вариант мифа, согласно которому от облачного подобия Геры и Иксиона родились кентавры [СТ: 348].

⁵⁴ В оригинале о «кусте» речи нет, что видно по переводу ЛдЛ: «Je meurs, je meurs! Toute ma race, tous mes enfants ont disparu de mes demeures!» Лишенный продолжения род сравнивается у А. с обгорелым, засохшим кустом (деревом).

⁵⁵ Ср. «Песню о буревестнике» Горького (случайное сходство).

⁵⁶ ЛдЛ: «Ô éclair de Zeus, ô nuit obscure! Pourquoi suis-je donc éveillée par des épouvantes et par des spectres nocturnes!»

12.

*Ты сам просил признаний...
Иль истины боится Иксион?*
[СТ: 404]

*Иль истины не стало на земле
С тех пор, как ты несчастьем
постигнут?*⁵⁷
(«Фин.», ст. 922—923)

13.

*Не надо слез... Но песен и цветов
Не надо также... Молча на вершины
Пойдем и тихо... Человека мучат...*
[СТ: 412]

Не надо слез — без них довольно горя.
(«ИФА», ст. 541)
Ни радости, ни горю здесь не место.
(«Ипп.», ст. 1260)

14.

Иксион

*Он кубок жизни пил
Там, на златистой выси (...);
Бессмертие... Ты, кубок жизни, вам
Проклятия мои... (...)*

Гермес

*Ты не думал
О сроке, царь, когда ты золотой
У Гебы брал и полный жизни кубок.*
[СТ: 381, 409, 411]

Адмет

Осушить

*Свой кубок и жалеть
последней капли,⁵⁸
Чтобы спасти родного сына...⁵⁹*
(«Альк.», ст. 641—643)

Еще несколько примеров на те же образы. В драме «Фамира-кифарэд»: *Вино ушло до капли — мех сносился* [СТ: 538]. В статье о «Кларе Милич»: «Воистину человек — неблагодарнейшая из тварей... Чем полнее наливают ему кубок, тем горячее будет он верить, что там была лишь одна капля...» [КО: 41].

Ср. также «С четырех сторон чаши»: *И рассеянно из чаши / Пену пить, а влагу лить... (...)* *Под наплывом лет согнуться, / Но, забыв и вкус вина... / По привычке все тянуться / Чаше, выпитой до дна* (Фамира говорит о дрожащей чаше, которую влечет его жребий [СТ: 514]). Последнее особенно близко к лермонтовской «Чаше жизни» (указано Т. В. Цивьян): *Мы пьем из чаши бытия...*

⁵⁷ ЛдЛ: «La vérité n'est-elle plus, parce que tu es malheureux?»

⁵⁸ Варьирование мотива *остатка дней*, см. [наст. изд.: 210—211, 325, 341].

⁵⁹ ЛдЛ: «...toi qui, étant très âgé et parvenu au terme de la vie, n'as voulu ni osé mourir pour ton fils». В оригинале нет речи о «кубке» и его «последней капле» (ст. 643—645: ὃς τηλικόσδ' ὦν κάπλι τέρμ' ἤκων βίου / οὐκ ἠθέλησας οὐδ' ἐτόλμησας θανεῖν / τοῦ σοῦ πρό παιδός), что видно по переводу ЛдЛ.

Лаодамия

1.

*Я б чародея с глазами,
Полными синего блеска,
Нежной зеленой трясиной⁶⁰
Тихо потом засосала...*
[СТ: 425]

Электра [матери]
*Вы Кастора не стоите, и даром
Одна вас мать носила. Ч а р о д е ю,
Не споря с ним, Елена отдалась,⁶¹
Ты ж лучшего меж греками убила...*
(«Эл.», ст. 1064—1067)

В качестве *чародея* и притом злого [Савельева 2002] у А. выступает Петр I («Петербург»).

2.

Содержание десятого явления составляет разговор Гермеса с хором и Кормилицей Лаодамии в ожидании окончания *отрадного обмана* — срока, отпущенного для свидания царице и тени ее погибшего мужа. Лаодамия готова последовать за ним в царство мертвых. Ее обращение к тени возвращает к беседе двух вспоминающих о прошлом призраков из переведенного Анненским «Colloque sentimental» Верлена:

*Т а м б ы «Не правда ли, что ты и т а м все та же,
Меня узнал, любимый, или нет? Что снится тень моя тебе?» — «Миражи».*
Прийти к тебе?
[СТ: 456]⁶²

В оригинале:
*«Ton coeur bat-il toujours à mon seul nom?
Toujours vois tu mon âme en rêve?» — «Non».*

Ср. в «Алькесте» (ст. 362—364): *Ты будешь ждать меня? <...> Дом ты / Для нас т а м приготовишь <...>?* (см. [наст. изд.: 374]).

Людские муки комментируются Гермесом в духе «Смерти Сигурда» — «анненского» перевода «La mort de Sigurd» Леконта де Лиль. Героини спорят о том, чья мука и скорбь сильнее. Ср. схождение между переводом и «Лаодамией»:

⁶⁰ По поводу *трясины* см. [наст. изд.: 432].

⁶¹ Явных оснований для *чародея* оригинал не дает: у Еврипида говорится, что Елена по своей воле поддалась похищению (ἢ μὲν γὰρ ἀρπασθεῖσ' ἑκοῦσ' ἀπόλετο). ЛдЛ: «... mais vous êtes deux sœurs également effrénées et indignes de Kastôr. L'une, enlevée, s'en est allée volontairement; toi, tu as tué l'homme le plus illustre de la Hellas...» Ср. в одной из статей А. о Вакхе — «лукавом чародее» [А. 1894: 165]. У Анненского Парис похож на Вакха-Диониса также ... *глазами, / Полными синего блеска* — ср. *О, Дионис, / О, синеглазый...* [СТ: 463], *Золотисто-синеглазый* [СТ: 510]. Синеве глаз Париса соответствует *далекая синева* парусов, унесших Елену, *синева небес* [СТ: 419, 426]; с синевой контрастируют «вдовьи» цвета — *бледный, серый, лиловый* [СТ: 419 и др.].

⁶² Ср. и лермонтовское (с эпиграфом из Гейне) *Но в мире новом друг друга они не узнали.*

Гермес	Гудруна
<i>О женищина, что значат ваши слезы</i>	<i>Что значит ваша скорбь</i>
<i>Пред муками богов? Слыхала ль ты</i>	<i>пред мукою мою?</i> ⁶³
<i>Когда о Прометее?</i>	
[СТ: 450]	В оригинале: <i>Vos misères, au prix des</i> <i>miennes, que sont-elles?</i>

Нечто напоминающее подобную градацию мук обнаруживается в ахматовском «Распятии», хотя связи с указанными стихами А. и ЛДЛ нет: *Магдалина билась и рыдала, / Ученик любимый каменел, / А туда, где молча Мать стояла, / Так никто взглянуть и не посмел.*

3.

Восклицания корифея *Ужас! Ужас!*, сопровождающие рассказ Гермеса о царстве мертвых [СТ: 451], повторяют восклицания Ореста в заключительной сцене «Эринний» Леконта де Лиль: *Horreur! Horreur!* Ср. также в IX главе «Мертвых душ»: «Вообразите себе только то, что является вооруженный с ног до головы вроде Ринальда Ринальдина (...) скандальнозу наделал ужасного: вся деревня сбежалась, ребенки плачут, всё кричит, никто никого не понимает, — ну, просто, *оррёр, оррёр, оррёр!*...»

4.

Акаст	<i>Много масок судьба бережет...</i>
<i>Стыдись богов,</i>	<i>Боги многое нам,</i>
<i>Коль не людей, зачем же мертвым</i>	<i>И когда потеряем надежду, дают,</i>
<i>жены?</i>	<i>А надежное рушат...</i>
Лаодамия	<i>Но путей божества</i>
<i>Иль их пути известны нам?</i>	<i>не узнает никто.</i>
(относительно <i>стыдись</i> см. 5)	<i>Это — драме да будет конец</i> ⁶⁴
	(заключение к «Андромахе», цит. по комментарию В. Н. Ярхо в [Еврипид 1999]; ср. заключение к «Алькесте», «Елене», «Вакханкам», «Медее»).

⁶³ У А. выделено *ваша* и *мою*.

⁶⁴ ЛДЛ: «Les Daimones se manifestent de plusieurs façons, et les Dieux accomplissent bien des choses contre notre espérance, et celles que nous attendons n'arrivent pas, et un Dieu fait survenir les choses inattendues, et c'est ainsi que celle-ci s'est produite». «Демонов» (πολλὰ μορφαὶ τῶν δαιμονίων, ст. 1284) А. передает с помощью слова *маски* (под которыми кто-то или что-то прячется), что напоминает суждения о *красивых масках* Ставрогина и Свидригайлова, «масочной» красоте мужчин у Достоевского [КО: 134—135]. Слово *маска* не

Заключительный стих перевода «Алькесты»

*Много проходит бесследно надежд,
Многое боги нежданно дают,
Драме ж на этом и славу поют...*

наводит на мысль о том, что переводчик, знаток славянского эпоса, не избежал соблазна уподобить этот стих финальному стиху былины наподобие:

*А тут Соловью ему й славу поют,
А й славу поют ему век по веку!*

5.

Корифей	Эвадна
<i>О царь Акаст! Где дочь твоя?</i>	<i>Я к мертвому в костер скачок готовлю.</i> ⁶⁷
Акаст	Ифит
<i>Она</i>	<i>О дочь моя! Здесь люди... Постыдись.</i> ⁶⁸
<i>Себя сожгла... О, ужас... Молча...</i>	(«Умол.», ст. 1065—1066);
<i>Молча,</i>	<i>Удар безумья.</i>
<i>Как черная овца,⁶⁵ она в костер</i>	<i>Безумья весел плеск по влаге жизни.</i> ⁶⁹
<i>За мужем⁶⁶ прыгнула... Удар</i>	(«Гер.», ст. 1189—1190)
<i>веслом безумья <...></i>	
[СТ: 472]	

Лаодамия — проекция Эвадны. Прыгая в костер за мужем, Лаодамия хочет того же, что и Эвадна: *Сквозь пламя тело я с телом, / С любимым телом солью я, /*

редкость у А., оно встречается в лирике, драмах (Нимфа: *Это — маска* [СТ: 492]) и статьях («Елена и ее маски»). Ср. вместе с тем *демонов* в «Меланиппе», *демонскую игру* в сонете «Июль» и др.

⁶⁵ «... как овца в огонь, лезущая с кулаками на мужа <...> Лизавета...» [КО: 57]. Ср. в «Лаодамии» также: *... в ней разум / Потух, а бред в ней крылья распустил, / Как над овецой убитой корзину* [СТ: 466]. Овца — символ невинности и жертвенности, черная овца напоминает библейский эпизод с Рахилью и Иаковом. Ср. у Ахматовой: *И встретил Иаков в долине Рахиль...* Т. В. Цивьян обращает внимание также на ахматовские строки (мотивируемые арестом сына): *Я приснюсь тебе черной овцою / На нетвердых, сухих ногах, / Подойду, заблею, завою...* («Подражание армянскому»).

⁶⁶ Т. е. за статуей мужа.

⁶⁷ Т. е. пораженному Зевсом Капанею, мужу Эвадны. ЛдЛ: «Me voici <...> au-dessus du bûcher de Capaneus, prête à prendre l'élan mortel...» [ELL 1: 523].

⁶⁸ *Постыдись* не имеет прямой опоры в оригинале (ὃ θύγατερ, οὐ μὴ μῦθον ἐς πολλοὺς ἐρεῖς).

⁶⁹ Ст. 1188—1190 переведены Анненским по восстановлению Виламовица (см. комментарий В. Н. Ярхо в [Еврипид 1999]; ср. ЛдЛ: «C'est tandis qu'il était tourmenté par l'aiguillon furieux du poison de l'Hydre aux cent têtes». Относительно темы «Анненский и Виламовиц» см. [УКР I: 154].

На грудь его грудью лягу...⁷⁰ / За ним и туда, убитым, / В чертог Персефоны сойду я, / Ему изменить не в силах («Умол.», ст. 1019—1024). Для понимания «Лаодамии» «Умоляющие» существенны в целом ряде отношений: скрытые намерения Эвадны (откуда ее неподобающий для траура убор), мечты о браке и детях, обвинения в ее адрес со стороны отца — Ифита, ее прыжок в огонь и горе отца *Над памятью сгоревшего ребенка* (как говорит Акаст, отец Лаодамии).

Фамира-кифарэд

1.

<i>Ребенок рос без матери, не правда ль?..</i>	<i>Дорога здесь прямая на Лариссу:</i>
<i>Иль, может быть, меж</i>	<i>Как выйдешь из поселка, гроб ее</i>
<i>те с а н ы х к а м н е й</i>	<i>Ты отличишь по в ы т е с а н н ы м</i>
<i>Вы спрятали ее совсем недавно?</i>	<i>к а м н я м.</i>
[СТ: 478]	(«Альк.», ст. 835—837)

2.

<i>Я святостью колен тебя молю</i>	<i>Ланитою и святостью колен</i>
<i>И нежностью твоих душистых кос, —</i>	<i>Тебя молю: о, сжался над</i>
<i>Ты увести отсюда хочешь разве</i>	<i>несчастной</i>
<i>Мое дитя?</i>	<i>Изгнанницей покинутой {...}</i>
[СТ: 478]	(«Мед.», ст. 710—711)

3.

В описании облика Силена есть черта: «с очень румяным лицом» [СТ: 498], что может быть связано с определением, выписанным Анненским из Майкова: *Силен румянорожий* [КО: 278].

4.

<i>Силен, я — мать, которую не любят.</i>	<i>«...Кассандре не верят, и в этом источник ее драмы».</i>
<i>Силен</i>	[КО: 421] ⁷¹
<i>Не верят ей — я думаю — скорей.</i>	
[СТ: 500—501]	

⁷⁰ σῶμά τ' αἴθωπι φλοῦμιφ / πόσει συμμείξασα, φίλον / χρώτα χρωτί πέλας θεμένα.

⁷¹ О героине «Эриний» Леконта де Лиль.

5.

<p>Нимфа</p> <p>Он мечтает, Что для него ⁷² Евтерпа будет петь <...> О сáтир, а расплата?... Разве с б о г о м Б о р о т ь с я им под силу? Сколько нас, Взлелеянных Кронидом, приносили Героям сыновей, все были славны — Ахилл, Мемнон и Рес, но между них Счастливого ты знал ли? [СТ: 502]</p>	<p>Почет и власть царя здесь отдал Кадм Пенфею, сыну дочери Агавы. Он б о г о б о р е ц, и ни разу мне Не сделал возлиянья, и в молитвах Упомянуть не хочет <...> ... вот что значит Смертному дерзать на битву с богом! <...> А мой Пенфей? <...> Он с богом Б о р о т ь с я только ⁷³ может. («Вакх.», ст. 43—47, 636—637, 1252—1256)</p>
---	---

6.

Силен одобряет вкус Фамиры в отношении славы:

*Вот, скажем: ты не любишь славы. Что же?
 Хороший вкус... И точно, слава — тлен...*
 [СТ: 505]⁷⁴

Здесь, вероятно, отзвук Пушкина:

Что слава мира? ... дым и прах
 («Н. Н. При посылке ей Невского альманаха»);

*Что слава? — Яркая заплатка
 На ветхом рубище певца*
 («Разговор книгопродавца с поэтом»).

Ср. у Ахматовой: *Земная слава как дым* [СП: 138]; в ином ключе: *И слава лебедью плыла / Сквозь золотистый дым* [СП: 228]; *...под ногой, как лист увядший, слава* [СП: 295].

⁷² У Анненского выделено *для него*. Нимфа имеет в виду желание Фамиры: *Я музыку Евтерпы слышал, Нимфа, / Когда б она лишь для меня свою / Настроила цевницу золотую, / Я б полюбил тебя* [СТ: 494].

⁷³ У Еврипида θεομαχεῖν μόνον.

⁷⁴ Ср. из уст Силена еще одну сентенцию: *Что счастье людям? Тень листа / На зыбкой пыли вертограда?* [СТ: 515]. См. [наст. изд.: 143].

7.

Возвращающийся с суда Силен несет чаши и кифару, и на вопрос Фамиры, не играл ли на он ней (... или Силену пели / Вы, чуткие?), «ворчливо» отвечает

*Да, только и заботы,
Должно быть, у Силена, что пугать
Ворон его кифарой знаменитой...*

[СТ: 525]

Здесь представлена, по-видимому, мысль о Пушкине, переименованная юмористически, в духе драмы сатиров: «...поэт... в Михайловском спугивал своими стихами стаи молодых уток...» [КО: 311]. Ср. в «Евгении Онегине»: *Пугаю стадо диких уток: / Вняв пенью сладкозвучных строф, / Они слетают с берегов.*

8.

*О боги... Вам я отдал, что имел —
Уплачен долг, и с лихвой...*

[СТ: 538]

Ср. в «Царе Иксионе»:

Выкуп точно

Он получил, и с лихвою...⁷⁵

[СТ: 361]

*Я признаю твои услуги. Что же
Из этого? Давно уплачен долг,
И с лихвою⁷⁶ {...}*

(«Мед.», ст. 533—535)

9.

*И пусть питает сына
До старости, до смерти, много
лет...*

[СТ: 539]

*До старости белой⁷⁷ без сына
И жить без друзей суждено ей...*

(«Ион», ст. 700—701)

⁷⁵ И в «Фамире» и в «Царе Иксионе» у А. воспроизводится старое ударение в этом слове, см. о нем в связи со стихами Пастернака [Иванов 1998: 60].

⁷⁶ Ясон говорит Медее, что признает ее помощь, но считает, что сделал для нее больше, чем она для него. ЛдЛ: «... tu aies recueilli de plus grands bienfaits que ceux que j'ai reçus de toi».

⁷⁷ У Еврипида πολὺν ἐστεροῦσα γῆρας. Адъектив *белый* есть у ЛдЛ: «la blanche vieillesse».

ЛИРИКА

Декорация

*Это — лунная ночь невозможного сна,
Так уныла, желта и больна
В облаках театральных луна,*

*Свет полос запыленно-зеленых
На бумажных колеблется кленах.*

*Это — лунная ночь невозможной мечты...
Но недвижны и странны черты:
— Это маска твоя или ты?*

*Вот чуть-чуть шевельнулись ресницы...
Дальше... вырваны дальше страницы.*

«Лунные декорации», согласно Анненскому, — одно из мест, где «просторно играть символам» [КО: 358]. Принадлежащее ему признание «на меня действует только та природа, которая похожа на декорацию», первоначально взятое им в качестве эпиграфа (впоследствии снятого) к цитированному стихотворению, гармонирует с его же утверждением о корреляции «символической» поэзии и процесса превращения жизни во все более «искусственную и фиктивную». Творчество А. обнаруживает много подтверждений тезиса о характерном для этого поэта «восприятии окружающего мира и жизни как обмана, как призрачной декорации...» [Федоров 1959: 36]. Наклонность Анненского к декорациям происходит от одной из характерных особенностей французского символизма. Показательно высказывание Реми де Гурмона: «Мы окружены декорациями, и человеку часто не приходит в голову постучать пальцем и убедиться, из чего она сделана: из дерева, полотна или бумаги» [ЛТ: 142]. Можно вспомнить в творчестве Анненского мотив *картонно-синего* небесного свода («Спутнице») и такого же дня: «...я катался по парку — днем ⟨...⟩ еще *картонно-синим*, но уже *обманно-золотым* и грязным...» [КО: 492]. Мотив декорации появляется у А. в статье «О современном лиризме» при обсуждении стихов Гумилева ([КО: 378]; см. подробнее [Тименчик 1981а: 183]).

Очевидна близость «Декорации» к «анненскому» переводу «Impression fausse» Верлена, ср.:

*Луч... загорается луч...
Кто-то ровно дышит на постели.
Луч... загорается луч...
Декорация... иль месяц в самом деле?*

*Le grand clair de lune,
On ronfle ferme a côté.
Le grand clair de lune,
En réalité!*

Невозможный сон в «Декорации», который может относиться к реальной бессоннице, наряду с *невозможной мечтой* связан и с мотивом *невозможных снов* в переводе «*Impression fausse*», встречающимся также в «Царе Иксионе» и «Меланиппе». ⁷⁸ Весьма вероятно соотношение *невозможных снов* с «программным» названием стихотворения А. «Невозможно». ⁷⁹ В то же время фигурирующий в рассматриваемом переводном тексте мотив *отравленной услады снов*

*Сны — невозможные сны,
Если вас сердцам тревожным надо,
Сны — невозможные сны,
Хоть отравленной пойте нас усладой* ⁸⁰

отразился в литературном портрете Л. Андреева, который, согласно А., «не может и не хочет быть вторым Достоевским. Его рано *отравили другие сны*» [КО: 149].

Вырванные страницы — символ обреченности попыток *припомнить* стих (см. «Тоску припоминания»), *отгадать* его (ср. «Мой стих»: *Не отгадан, только прожит*). См. [Гитин 1996: 10, 12].

Зимний романс

Финал первого катрена

*Застыла тревожная ртуть,
И ветер ночами несносен...
Но если ты слышал, забудь
Скрипенье надломанных сосен!*

находит несомненную параллель в статье «Гейне прикованный», делающую весьма вероятным цитатное, «гейневское» происхождение цитированных стихов. О стихотворении Гейне «Karl I» Анненский пишет: «... одинокая, безысходно пустынная душа поэта (...) мигает огонек (...) Карл I (...) баюкает своего будущего палача. Шуршит солома, по стойлам блеют овцы, все было бы так мирно, не проблескивай из черного угла топор. Покуда от его угрозы *скрипят* разве *надломанные сосны*, но зловещий облюбавал себе совсем другую сердцевину (...) от холода в спине уже шевелятся спущенные локоны на осужденной голове Стюарта...» [КО: 155].

⁷⁸ *О нет, не надо больше / Мучительных и невозможных снов* [СТ: 344] — *Pas de mauvais rêves!* у Верлена в «*Impression fausse*».

⁷⁹ «Попробовал я пересмотреть ларец и, кажется, кроме “Невозможно” в разных вариациях, там ничего нет» [КО: 473].

⁸⁰ Ср.: *Я хотел бы отравой стихов / Одурманить несносные мысли* [СТ: 90]; следует иметь в виду и мысль А. о том, что Раскольников был «отравлен мечтой о дерзании» [КО: 127].

Вместо «дрожащих» или «трепещущих» дубов у Гейне (*Du wirst ein Mann und schwingst das Beil, / Schon zittern im Walde die Eichen*) у А. фигурируют «скрипящие» и притом «надломанные» сосны, что соответствует интериоризации глубинных пластов смысла стихотворения Гейне в его «анненском» понимании (обреченность, одиночество, неотвратимость смерти⁸¹) в мир Я создателя «Зимнего романа». Образы Гейне преломляются через реалии, окружающие А., отсюда в его стихотворении темы зимы, непогоды, *несносного ветра, лиры часов*.⁸² Отсюда и *Скрипенье надломанных сосен*, которое встает в один ряд с *подломленным* или *разбитым* крылом мечты-птицы в «Лаодамии» и *надломленным* крылом мечты в «Сплине», а также *разбитым* крылом в «Майской грозе», надтреснутым колоколом в переводе бодлеровского «*La cloche fêlée*» (*В моей груди давно есть трещина...*⁸³), противопоставляемом колоколу, *Чье горло медное хранит могучий вой*.⁸⁴ Сюда же *разбитый фонтан* в «вакханческой драме», где вакханка рассказывает об искусстве Фамиры: *... я слушала, таясь / За перьями резного опахала, / И за слезой вослед слеза лилась, / Так сладостно лилась и неустанно, / Но медленно и из закрытых глаз, / Как в забытии в полночный час / Вода разбитого фонтана* [СТ: 498].

Сосна не раз встречается в лирике Анненского. Но здесь важнее указать автоописательный образ *ели* в стихотворении в прозе «Мысли — иглы»: «Я — чахлая ель, я печальная ель северного бора. Я стою среди свежего поруба и еще живу...» ([СТ: 213]; ср. «Ель моя, елинка»).

В своем прозаическом прочтении «Карла I» Анненский уделяет большое внимание такой детали этого стихотворения, как *топор*. Она почти полностью заслоняет фигуру ребенка-«палачика» (*Schlafe, mein Henkerchen, schlafe*).

⁸¹ За страницами первой книги «Романцero» А. различает «расширенные ужасом и тоскою глаза больного» — «Гейне прикованного» [КО: 154].

⁸² См. о ней [ЛТ: 140; Федоров 1959: 606, 611].

⁸³ В одном из писем А. говорится: «В Вологде (...) колокола звонят целый день... Колокола меня будят, они тревожат меня... Моя черепная коробка не может вместить их медных отражений (...) Я чувствую, что этот звон хочет подладиться ко мне, что он заигрывает со мной... Молчи, медный... Я не Бодлер...» [КО: 465; ср. Pollak 1993: 184]. К этому же ряду принадлежит, видимо, и *раненая медь* в «Офорте» А., которая напоминает также стихи Сологуба:

<i>Ясен путь, да страшен жребий,</i>	<i>И лишь порою стон неясный</i>
<i>Застывая, о неметь, —</i>	<i>Издаст тоскующую медь</i>
<i>И по мертвом солнце в небе</i>	<i>Чтобы в дремоте безучастной</i>
<i>Стонет раненая медь.</i>	<i>Опять бессильно о неметь.</i>

[ССт: 303]

В гумилевском «Памяти Иннокентия Федоровича Анненского» поэзия А. характеризуется стихами *В них плакала какая-то обида, / Звенела медь и шла гроза...*

⁸⁴ Аналогия противопоставления стихов *понаивней* и стихов *грандиозных поэтов* в переводе А. из Лонгфелло — «Дня нет уж...».

Топор является «вещью-мыслью» [КО: 139], выступая как некое самостоятельное, одушевленное существо, олицетворяющее смерть, реальную и неотвратимую в ее осозаемой достоверности (*Im Nacken klirrt mir das Eisen*). Это вновь возвращает к связанной с «Преступлением и наказанием» теме топора как символа «самого, подлинного, самого непреложного обладания жизнью» ([КО: 128]). Может быть неслучайным текстуальное схождение «...не проблескивай из черного угла топор...» [КО: 155] — «...из-под лавки что-то блеснуло ему в глаза... (...) Это был топор» («Преступление и наказание» I. VI). Уместно привести также два примера из лирики А.:

*Если тошен луч фонарный
На скользоте топора.
(«То и это»)*

*Топора обиды злые (...)
(«Перед закатом»)*

Размышляя о «Карле I» и двух последующих стихотворениях «Романцero», А. останавливается на глубоко поразившем его мотиве отделения головы от тела: «Точно вся жизнь, все силы ума и воли — *последним притоком крови*⁸⁵ отделяли голову Гейне (...) от его умирающего, заживо похороненного тела...» [КО: 155].⁸⁶ «Отделенная от тела голова — кошмар больного» [КО: 156]. У А. есть стихи, манифестирующие, быть может, сходное ощущение (в связи со сном, дремотой): *Когда же сном объята голова* («Его»); *И на плече голова / Не без сладости хмелеет* («Тоска маятника»⁸⁷). Ср. мотив готовой отделиться от тела головы у Малларме [Зенкин 1995: 12].

В той же «Тоске маятника» обращает на себя внимание мотив *разбитого* тела (*Тело скорбно и разбито*). В этом стихотворении ощутимы и другие интонации, связанные с Гейне:

*Точно вымерло всё в доме...
Желт и черен мой огонь,⁸⁸
Где-то тяжело по соломе
Переступит, звякнув, конь.⁸⁹*

*...in der Köhlerhütte sitzt
Trübsinnig allein der König
(...) «...was raschelt im Strohh?»
Es blöcken im Stalle die Schafe (...)*

⁸⁵ Ср.: «... срываются с моих веток иглы. Эти иглы — мои мысли (...) те самые, с которыми уходит теперь *последняя кровь моего сердца*...» («Мысли — иглы»). Этот образ уходящей, но еще наполненной творчеством жизни находит параллель в образе живой «капризной струи крови, которая *греет и розовит* мою руку...» [КО: 93] — символу творчества, оправдывающего жизнь (см. [наст. изд.: 136—137, 240]). Один из символов красоты у А., идущий от ЛдЛ, отражен в стихах *И шею тонкую кровь розовая ей / Луча зари златит среди снегов алея* [СТ: 249; КО: 407].

⁸⁶ Относительно «безголовья» фрейлин и гофмейстерин [КО: 156] см. [наст. изд.: 305].

⁸⁷ Ср. также: *Но знаю... дремотно-хмелея, / Я брошу волшебную нить* («Дальние руки»).

⁸⁸ Возможно, проекция мигающего *огонька*, на который идет Карл I в статье А. «Гейне прикованный» [КО: 155].

⁸⁹ Допуская «бессознательную» реминисценцию, М. Кралин сравнивает цитированные строки с ахматовскими: *Сразу стало тихо в доме, / Облетел последний мак. / Замерла я в долгой дрёме / И встречаю ранний мрак* [Кралин 2000].

И конечно, для А. в «Карле I» был близок мотив большого сердца:

*Mein Mut erlischt, mein Herz ist krank,
Und täglich wird es kränker.*

О связях «Госки маятника» с поэзией А. К. Толстого («Что за грустная обитель...») — *Сонно маятник стучит <...> Где-то нес далеко лает* и др.) см. [Кушнер 1996: 131].

Конец осенней сказки

Анализируя эсхилевского «Прометея», А. указывал, что посол Зевса к прикованному Титану, Гермес, — «тонкий союзник» тирании [А. 1902: 9]. Сходным образом Гермес изображается и в собственных трагедиях А. (в «Лаодамии», «Царе Иксионе», «Вакхической драме»). Он умен и *тонок* в своем не лишенном цинизма остроумии. Достаточно напомнить его приветствие по адресу осужденного на вечные муки Иксиона: *Царь Иксион простит мне каламбур, / Но для него в развязке будут узы*. Разбираемые в статье А. и связанные с Эсхилом мотивы «расчетливости» придумывающего пытку Кронида и «артистичности» ее исполнения Гефестом, наряду с рядом других, отразились в «Царе Иксионе»; особого внимания заслуживает явно неслучайная переключка, вновь предполагающая соединение античного и христианского начал:

*Там и сям сочатся грозди
И краснеют... словно гвозди...
После снятого Христа.⁹⁰
[СТ: 70]*

«Гефест <...> вгоняет гвоздь за гвоздем
в тело бога...»; «Мы видели муки
Прометея, гвозди, вогнанные в его тело...» [А. 1902: 4, 32]

Кулачишка

В четверостишии

*Любится, пока половою
Кровавой не вспыхнул восток,
Часочек, покуда с косою
Не сладился белый платок,*

а также в стихах из стихотворения «Ванька-ключник в тюрьме»

*Часочек мы любились
Да с мужнею женой*

есть слово *часочек*. Оно напоминает Достоевского: «...я Алеше... прокричала, что *любила я часочек* Митеньку...»; «...любила меня *часок*, так и помни навеки

⁹⁰ Стихи, «взрывающие» идею мировой гармонии [Черный 1973а: 21].

Митеньку Карамазова...»; «...любила его Грушенька один часок времени, только один часок всего и любила...»; «Грушенька хоть и любила его часочек, но и мучила...» («Братья Карамазовы» III. 7—8).

Май

Отражающиеся в стеклах лучи солнца (обычно вечернего, закатного):

*И только тусклое стекло
Пожаром запада блистает*⁹¹ {...}
... только зарево едва
Коробит розовые стекла, —

и отблески/отсветы солнца и заката не редкость в стихах А.: В *луче прощальном, запыленном / Своим грехом неотмоленным / Томится День пережитой* [СТ: 77]; *Зыбким прахом закатных полос / Были свечи давно облиты* [СТ: 106]; *И, где солнце горело весною, / Только розовый отблеск зимы* [СТ: 135]; *В гулко-каменных твердых / Два мне грезилась луча, / Два любимых, кротко-синих / Небо видевших луча* [СТ: 177]; *Луч горит победный {...} Тонет взор мой сонный / В трепете сверканья / Капли осужденной {...} Страшен луч победный / Кровью и пожаром* [СТ: 180—181]; *Но ты, о жаркий луч! Ты опоздал. Ошибкой / Ты заглянул сюда, — иным златится людям!* [СТ: 203].⁹²

Одним из источников подобной «музыки» символов [КО: 338] были, возможно, петербургские пейзажи Достоевского, особенно при свете закатных лучей солнца [Топоров 2009: 436]. Далее следуют несколько примеров, обнаруживающих контраст игры лучей, света (отблесков, отсветов, полос света и т. п.) и мглы, сумрака, сумерек: «...последний *розовый отблеск заката* {...} ряд домов, темневших в сгущающихся сумерках {...} отдаленное *окошко* {...} блиставшее, точно в пламени, от *последнего солнечного луча, ударившего в него* на мгновение...» («Преступление и наказание» 2. VI; ср. [Топоров 2009: 398]); «Только один *луч, светлый и радостный* {...} вылетел на миг из глубокой фиолетовой мглы, резво заиграл по крышам домов, мелькнул по мрачным, отсыревшим стенам, *раздробился* на тысячу *искр* в каждой *капле* дождя и исчез...» («Петербургская летопись», 27 апреля); «Только к вечеру на одно мгновение *проглянуло солнце* и какой-то *заблудший луч* {...} *заглянул в мою комнату*» («Униженные и оскорбленные» X); «В эти места как будто *не заглядывает* то же *солнце*, которое светит для всех петербургских людей, а *заглядывает* какое-то другое {...} *прощальный луч потухающего солнца* {...} весело *сверкнул* перед ним...» («Белые ночи». «Ночь вторая»).

⁹¹ О тютчевских ассоциациях см. [Черн. 1973а: 18].

⁹² Ср.: «*карающий* идеализм Гоголя — это *победный золотой луч солнца* в затхлом подвале» [КО: 223]. Это яркое определение отсылает, вероятно, и к названию известной статьи Добролюбова.

Молот и искры

Строки этого стихотворения

*Молот жизни, на плéчах мне камни дробя,
Так мучительно груб и тяжел <...>
Молот жизни мучительно, адски тяжел,
И ни искры под ним... красоты...*

как отмечалось, находят отзвук в критической прозе А.: «... задайтесь вопросом, точно ли Красота радость для того сердца, откуда *молот жизни* выбивает *искры*?» [Федоров 1979: 548].

К этой параллели следует добавить следующую (в «Лаодамии»), усиленную звукописью и аллитерацией (*скр...бр...зж...ж...ж...рч*):

*Иль меч на Париса еще не отбит,
Что, и скра ми брызжа, железо журчит*⁹³
*И молот кричит:
«Расплаты! Расплаты! Расплаты!..»*
[СТ: 425]

Образ молота введен Анненским в перевод «Электры» (ст. 1301—1302):

*Тяжелый млат судьбы сковал
Худую речь для вещей уст.*

В переводе Леконта де Лиль вместо *млата судьбы* находим «La fatalité et la rage insensée de Phoibos...», что ближе к оригиналу, где Диоскуры говорят о судьбе и неразумном вещании Феба: *μοῖρά τ' ἀνάγκης ἤγ' ἢ τὸ χρεῶν, / Φοῖβου τ' ἄσοφοι γλώσσης ἐνολαί.*

Молот у А. — метафора судьбы (жизни) и ее ударов. В смягченном, юмористическом варианте она появляется в переводе из Шарля Кро («Сушеная селедка»): здесь *мастер*, забив в стену крюк для селедки, ... *молот с собою уносит* — *тяжелый, тяжелый, тяжелый*,⁹⁴ в оригинале («Le hareng saur»): *le marteau* — *lourd, lourd, lourd.*

Ср. возможный отклик образа *молота жизни* у Ахматовой [СП: 276]:

*Словно тяжким огромным молотом
Раздробили слабую грудь.*

⁹³ Ср. *журчащее-жаркий жир* в переводе из Корбьера [СТ: 277].

⁹⁴ Подвешенная селедка обречена вечно качаться на бечевке: *Качается тихо, чтоб вечно — качаться, качаться, качаться: Très lentement se balance — toujours, toujours, toujours* (наказание вечным движением, согласно Т. В. Цивьян). При этом селедка становится предметом детской забавы.

Опять в дороге

*А там стена, к закату ближе,
Такая страшная на взгляд...
Она всё выше... Мы всё ниже...
«Постой-ка, дядя!»⁹⁵ — «Не велят».*

*Скачка началась
Безумная. Куда метнутся кони,
Туда и зверь — он больше не ревел,
Лишь надвигался он всё ближе, ближе...
Вот, наконец, отвесная стена...⁹⁶
(«Ипп.», ст. 1231—1235)*

Падение лилий

В двустихии

*А ты, волшебница, налей
Мне капель чуткого забвения*

можно усмотреть суммацию стихов Апухтина: *Дай нам забвения, о, только забвения, / Легкой дремой отумань нас, вино!* («Chanson à boire»); *О, явись нам, волшебница, снова* («К поэзии»).

Поэзия

«Поэзия», открывающая «Тихие песни» и являющаяся своего рода интродукцией к творчеству Анненского-Ник. Т-о, как указывалось [Черный 1973а: 13], отталкивается от «Поэзии» Тютчева, где отчетливо «проявлен» библейский источник ключевых образов этих текстов — получение Моисеем от Бога скрижалей завета: «...были *громы и молнии*, и густое облако *над горою* (...) *Гора же Синай* вся дымилась оттого, что господь сошел на нее *в огне*; и восходил от нее дым, как дым из печи...». Вот отрывки из А. и Тютчева:

*Над высью пламенной Синая
Любить туман Ее лучей (...)»⁹⁷*

*Среди громов, среди огней,
Среди клочущих страстей,
В стихийном, пламенном раздоре,
Она с небес слетает к нам (...)*

Внимание у А. фиксируется не на самом огне, а на лучах *над высью* пылающего Синая, которые дают эффект рассеивания, образуя туман. *Туман лучей* поэзии над Синаем возвращает к важному для А. представлению (от Аристотеля) об

⁹⁵ *Дядя* понимается скорее как «мифологизированный исполнитель воли судьбы», «роковых сил бытия» ([Мусатов 1998: 201] — в связи с пушкинской «Телегой жизни»).

⁹⁶ У Еврипида просто *пётра* 'скала' (ст. 1233), ЛдЛ «un rocher».

⁹⁷ Ср. у Мандельштама: *И в пустоте, как на кресте, / Живую душу распиная, / Как Моисей на высоте, / Исчезнуть в облаке Синая* («Мне стало страшно жизнь отжить...»), см. комментарии в [МмК: 321].

ужасе и сострадании как главных элементах и поэзии и нравственного бытия человечества. Отталкиваясь от имплицитно присутствующих в тексте молний и огней, сопровождавших изображаемое в Библии получение скрижалей завета (образ ужаса), рассеянный *туман лучей* над Синаем выступает как образ сострадания.

Именно такой ход рассуждений обнаруживается в этюде А. о «Горькой судьбине», где в контексте размышлений о генезисе драмы говорится, что один из двух главных элементов, *ужас*, есть «то чувство, в котором фантастическое перестает *витать* где-то на *заоблачных высотах*, чтобы сделаться физической болью человека» [КО: 58]. Сострадание же — чувство, которое «как бы *рассеивает* человеческую душу по тем разнообразным мукам, из которых составляется жизнь окружающих человека людей» [КО: 59]. «Вся история нравственного бытия человека прошла между ужасом и состраданием, между *грозовым, вспыхивающим молниями ветхозаветным небом Синая* и голубым эфиром, который смотрится в *Генисаретские волны*» [КО: 58]. Упоминаемые в «Поэзии» «Тихих песен» блуждания в пустыне ассоциируются со странствиями Христа, но и с характерным для А. приурочивании поэта-пророка к «выжженным берегам Мертвого моря» [КО: 239]. В другой «Поэзии» Анненского (сонете) поэзия локализуется

*В пустыне мира зыбко-жгучей,
Где мир — мираж.*

С представлениями об облаке огня и дыма над Синаем и о поэте-пророке как о «сосуде» с огнем сопоставимы нередкие у А. уподобления сердца поэта горящему камню или печи с огнем и дымом в ней, а также поэта, горящего на *медленном огне* или задыхающегося в дыму и т. д., например: *Я думал, что сердце из камня, / Что пусто оно и мертво: / Пусть в сердце огонь языками / Походит — ему ничего <...> На сердце темно, как в могиле, / Я знал, что пожар я уйму... / Ну вот... и огонь потушили, / А я умираю в дыму* [СТ: 198]; *Кончилась яркая чара,⁹⁸ / Сердце очнулось пустым: / В сердце, как после пожара, / Ходит удушливый дым <...> Жребий, о сердце, твой понят — / Старого пепла не тронь... / Большие проклятый огонь / Стен твоих черных не тронет!* [СТ: 104];⁹⁹ *Горит / У Иксиона в*

⁹⁸ Слово *кончилась* появляется и в следующей строфе: *Кончилась? Жалкое слово, / Жалкого слова не трусь* — что, как уже указывалось (Н. Оцуп) могло найти отклик у Ахматовой: *Брошена! Придуманное слово* [СП: 81]. *Жалкое слово* — цитата из Достоевского: «Это было только “жалкое слово” <...> жалкие слова надо прощать <...> жалкие слова тешат душу <...> без них горе было бы слишком тяжело у людей» («Братья Карамазовы» III. 7. IV). Вместе с тем стих Ахматовой сравнивается со стихом Китса *Forlorn! The very word is like a bell!* [Тименчик 1982а: 115], где *bell* напоминает о других строках ахматовского «Проводила друга до передней...»: *С колоколенки соседней / Звуки важные текли.*

⁹⁹ К мотиву *старого пепла* ср. стихи Брюсова, которые А. цитировал в статье «О современном лиризме»: *Я старый пепел не тревожу, — / Здесь был огонь и вот остыл* [КО: 346]. У Апухтина в одном из стихотворений («Из бумаг прокурора») говорится, что мысль о самоубийстве *ташлася на самом дне души / Под грудой тлеющего пепла*. Об отклике «Пробуждения» А. у Мандельштама см. [ММК: 322].

сердце камень черный [СТ: 356]. В письме Анненского к Т. А. Богданович: «Освобожденная, пустая и все еще жадно лижущая пламенем черные стены свои душа — вот чего я хочу» [КО: 485; Черный 1973б: 20].

Горящий в сердце Иксиона *камень черный* — знак поэта-пророка, хорошо знающего, что «уголь в сердце прежде всего мучительная вещь» [КО: 238].

Образ сердца из камня (огня) отразился в заключительной строфе ахматовского «Подражания И. Ф. Анненскому»:

*О, сказавший, что сердце из камня,
Знал наверно: оно из огня...*

Ср. у Ахматовой также: *Но каменным сделалось сердце мое* [СП: 86]; *Тяжела ты, любовная память! / Мне в дыму твоём петь и гореть, / А другим — это только пламя, / Чтоб остывшую душу греть* [СП: 87]; *Кое-как удалось разлучиться / И постылый огонь потушить* [СП: 169]; *А сердце будет как тогда — в огне* («Трилистник московский»).

Поэту

Второе двустопие второй строфы

*И грани ль ширишь бытия,
Иль формы вымыслом ты множишь,
Но в самом Я от глаз — Не Я
Ты никуда уйти не можешь*

отсылает к статье А. о гоголевском «Портрете» [КО: 13—14, 18]: «Чем долее выписывал Гоголь в портрете России эти бездонные и *безмерно населенные глаза*¹⁰⁰ его, тем тяжелей и безотраднее должно было казаться ему его собственное существование. Гоголь не только испугался глубокого смысла выведенных им типов, но, главное, он почувствовал, что *никуда от них уйти уже не может. Не может* потому, что они это — он» ([КО: 18];¹⁰¹ о стихотворении «Поэту» см. [Ронен 2009: 33—34; Тименчик 2005: 604]). Невозможность художника уйти от *глаз — не Я* подсказывается самим гоголевским текстом, а именно демоническими глазами портрета.

Анненский пронизательно отметил связь «Портрета» со средневековой традицией [КО: 16], что уточнено в работе Л. И. Сазоновой [2010]. «Обертон» этой связи, вероятно, присутствуют в некоторых образах А., особенно в тех же *гла-*

¹⁰⁰ Выделено Анненским.

¹⁰¹ О возможных ницшеанских аспектах такого рода размышлений Анненского см. [Пономарева 1986а: 135]. Вместе с тем, лексика цитируемой статьи А. («фантом», «безмерно населенные», см. [КО: 18]) напоминает критическую прозу ЛдЛ: «... je me plaisais à *repeupler de fantômes les nécropoles du passé*» [DP: 222].

зах — не Я или, возможно, в склонившейся над «предвечным» младенцем богородице [КО: 144].

Там

Бескрылый Эрот в стихотворении «Там» становится частью нередкого для лирики А. «иллюзорно-безжизненного, искусственного мира...» [Подольская 1987: 16]. Вот первая и последние строфы текста:

<i>Ровно в Полночь гонг унылый</i>	<i>На оскала смех застылый</i>
<i>Свел их тени в черной зале,</i>	<i>Тени ночи напознали,</i>
<i>Где белел Эрот бескрылый</i>	<i>Бесконечный и унылый</i>
<i>Меж искусственных азалий.</i>	<i>Длился ужин в черной зале.</i>

«Там» явно напоминает строки «Из стихотворения “Призраки”» — «анненского» перевода «Les spectres» Леконта де Лиль:

<i>С душой печальною три тени</i>	<i>Trois spectres familiers hantent</i>
<i>неразлучны,</i>	<i>mes heures sombres.</i>
<i>Они всегда со мной, и вечно их полет</i>	<i>Sans relâche, à jamais, perpétuellement,</i>
<i>Пронзает жизни сон, унылый</i>	<i>Du rêve de ma vie ils traversent</i>
<i>и докучный <...></i>	<i>les ombres <...></i>
<i>Беззвучно горький смех на</i>	<i>Sur ses livres sans voix éclate</i>
<i>их устах застыл <...></i>	<i>un rire amer <...></i>
<i>Три тени вижу я в часы тоски вечерней.</i>	

«Там» толкуется как ироническое истолкование платоновского двоемирия, изображение предметной реальности как реальности теней. Пугающая и таинственная загадочность видимого и переживаемого мира открывает в качестве своего источника отражения самую обыденную реальность: сцену ужина [Гитин 1996: 28].

Тоска возврата

<i>Но ангел Ночи бледнолицый</i>	<i>Ночи сын богоданный,</i>
<i>Еще кафизмы не читал...</i>	<i>Ты, как мать, бледнолиц <...></i>
	<i>(«Царь Иксион» [СТ: 356])</i>

Ночи сын — Бог сна, Гипнос.

Тоска припоминания

Подробный разбор «Тоски припоминания» предложил В. Гитин [1996]: «сюжет» текста (сон, в котором предстает забытое воспоминание) — перифразированная тема создания поэтического произведения (с тютчевским подтекстом:

«Бессонница») в виде восстановления забытого текста, *припоминания* увиденного в платоновском мире идей:¹⁰²

*Мне всегда открывается та же
Залитая чернилом страница¹⁰³ <...>
Все живые так стали далёки,
Все небытное стало так внятно,
И слились п о з а б ы т ы е строки
До зари в мутно-черные п я т н а.*

Ср. в «Andante».: «...воздушные п я т н а <...> тревожат сердце каким-то смутным не то упреком, не то воспоминанием...» [СТ: 214];¹⁰⁴

в «Белом экстазе»: «...Тургенев <...> почувствовал смутную тревогу <...> из забытья выплыли к нему два <...> давних п я т н а <...> милые, зовущие, упрекающие...» [КО: 142];

в «Nox vitae»: *Но... ветер... клены... шум вершин / С упреком давнего помина...*

Ахматовское ... меня воспоминание точит («Подвал памяти») отсылает, возможно, и к Анненскому и к Пушкину: *В бездействии ночном живей горят во мне / Змеи сердечной угрызенья* («Воспоминаясь»); *Когда порой воспоминанье / Грызет мне сердце...* («Когда порой воспоминанье...»).

Черное море

У Пушкина в «Путешествии Онегина» есть строки:¹⁰⁵

*Воображенью край священный:
С Атридом спорил там Пилад <...>*

В «Черном море» А., как представляется, содержится скрытое обращение к тому же кругу образов. Стихи

*Суровым отблеском ножа
Сверкнешь ли, пеной обдавая*

¹⁰² Ср. платоновский анамнесис («Федр» 249b—250d).

¹⁰³ Откликнулось в ахматовском *И всегда открывается книга / В том же месте...* из «Подражания И. Ф. Анненскому», где к «Тоске припоминания» отсылает и вопрос *Отчего же на этой странице / Я когда-то загнул уголок?* См. [Иванов 1989б].

¹⁰⁴ Сходно: «... вас смутно тревожит какое-то воспоминание, которого вы, однако, никак не можете даже оформить» [КО: 13]. Это «воспоминание» относится к «миру, будто бы и знакомому вам прежде» [Там же] — *среде*, о которой говорится в стихотворении «Свечку внесли».

¹⁰⁵ Здесь не затрагиваются «К морю» Пушкина и «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» Мандельштама, о чем в связи с А. писалось (*море и Гомер, список кораблей* и др.).

напоминают о трагедии еврипидовской Ифигении (ср. [Люсый 2000: 105—106]).¹⁰⁶ Принесение в жертву дочери Агамемнона стало условием исхода греческого флота из Авлиды в Троию. Она отдала себя на жертву добровольно, но была заменена богами на жертвенном алтаре ланью и перенесена в Тавриду, где сама стала жрицей храма Артемиды (отсюда неприжившееся название трагедии «Ифигения-жрица» в отличие от «Ифигении-жертвы»;¹⁰⁷ обычно «Ифигения в Тавриде» и «Ифигения в Авлиде»). В Тавриде Ифигения-жрица встретила со своим братом Орестом и его другом Пиладом. Читаем «Ифигению в Авлиде» (ст. 1559 и далее): после слов героини

... я горло молча
Подставляю вам; я — сердцем не ягненок

настало время жертвоприношения:

*Вот только и сказала, но словам
Ее тогда все шумно удивлялись:
Великою и смелою душой
Пленила всех царица. И Талфибий-
Глашатай нас среди толпы густой
К священному молчанью призывает.
И вот Калхант-провидец вынул нож,
Что лезвие таил в суровой коже.
И в россыпь круп его он погрузил
Средь золотой корзины, а царице
Венком чело увил.*

В оригинале (ст. 1565—1567): *Κάλχας δ' ὁ μάντις ἐς κανοῦν χρυσήλατον / ἔθηκεν ὀξὺ χεῖρὶ φάσγανον σπάσας / κολεῶν ἔσωθεν, κρᾶτά τ' ἔστεψεν κόρης* (ЛдЛ: «Et le divinateur Kalkhas posa dans la corbeille d'or l'épée aigüe qu'il en avait retirée enveloppée de sa gaine, et couronna la tête de la jeune fille» [ELL 1: 608]).

Море предстает как двойник жреца (убийцы) с ножом (жрицей, участвующей в жертвоприношениях, стала и сама Ифигения). Эпитет *суровый* в стихотворении А. напоминает также молитву хора в «Ифигении в Тавриде» (ст. 123—125):

<i>Молча молитесь!</i>	<i>εὐφαιεῖτ', ὦ</i>
<i>Сурового моря и Врат</i>	<i>πόντου δισσὰς συγχωρούσας</i>
<i>Скалистых соседи!</i>	<i>πέτρας Ἀξείνου ναίοντες</i>

¹⁰⁶ Также (но явным образом) в «Лаодамии»: *Про смерть Ифигении / И брак ее обман- ный вести к нам / Давно пришли* [СТ: 429].

¹⁰⁷ Эти названия вписаны рукой А., с исправлениями, в оглавление принадлежавших ему экземпляров двухтомного [ELL] рядом с французскими названиями — «Iphigénéia chez les Taures» resp. «Iphigénéia à Aulis».

<p><i>Не соглашался с чем? Скорей!</i> <i>Колоды ждут!</i> («Ямбы») ¹¹¹</p> <p><i>И, изменяя равнодушно</i> <i>Искусству, долгу, сам себе,</i> <i>Каких уступок, малодушной,</i> <i>Не делал, Завтра, я тебе?</i> («Тоска кануна»)</p> <p><i>Игра природы в нем видна,</i> <i>Язык трибуна с сердцем лани,</i> <i>Воображение без желаний</i> <i>И сновидения без сна.</i> («К моему портрету»)</p> <p><i>...как лань,</i> <i>Мое трепещет сердце.</i> («Фамира-кифарэд» [СТ: 503])</p>	<p><i>Вспомни, как ты унижался,</i> <i>черни руки пожимая,</i> <i>Как дверей не запирали ты, без</i> <i>разбору принимая</i> ¹¹² {...}</p> <p><i>И с ахейцами торгуясь за</i> <i>надменную утеху,</i> <i>Чем тогда ты, Агамемнон, не</i> <i>пожертвовал успеху?</i> {...}</p> <p><i>О, вас тысячи подобных... Почесть,</i> <i>деньги — все им мало.</i> <i>Власти ищут, а добились —</i> <i>чуть доходит до расплаты,</i> <i>Проклинают алчность черни,</i> <i>будто люди виноваты,</i> <i>Что под царскою кольчугой сердце</i> <i>лани робкой бьется.</i> («ИФА», ст. 335—369)</p>
--	--

В том месте «Ифигении в Авлиде», где у А. говорится о лани, в оригинале идет речь о неспособности Агамемнона и ему подобных оберегать город (διαφυλάξασθαι πόλιν; ЛдЛ: «... ils sont impuissants à protéger la Cité» [ELL 1: 549]). Можно предположить, что лань как образ сердца Агамемнона (ср. образ сердца в виде птенца [Ашимбаева 2005: 228 и др.], о чем см. [наст. изд.: 266]), возможно, идет от лани как животного, заменившего приносимую в жертву дочь Агамемнона — Ифигению («ИФА», ст. 1576 и далее). Когда жрец ищет на девственной груди Ифигении место, куда вонзить нож (эвентуально — сердце), вместо дочери царя возле алтаря появляется, как сказано в ст. 1587—1589,

<p><i>Огромная, красы отменной, лань,</i> <i>И кровь ее в последних муках жизни</i> <i>По ступеням рекой струилась алой...</i></p>	<p>ἔλαφος γὰρ ἀσπαίρουσ' ἔκειτ' ἐπὶ χθονὶ ἰδεῖν μεγίστη διαπρεπής τε τὴν θεάν, ἧς αἵματι βοῶμος ἐραίνεται ἄρδην τῆς θεοῦ.</p>
--	---

ЛдЛ: «Une biche, grande et admirablement belle, gisait palpitante sur la terre, et l'autel de la Déesse était abondamment inondé de son sang» [ELL 1: 609]. Трепещу-

¹¹¹ Ср. тему игральных карт в стихотворении «Под зеленым абажуром». «Приманчивое обаяние карт позволяет человеку не думать о тусклых *грязно-бледных* днях» [Фридман 1991: 341].

¹¹² В оригинале ὡς ταπεινὸς ἦστα, πάσης δεξιᾶς προσθηγάνων / καὶ θύρας ἔχων ἀκλήστους τῶ θέλοντι δημοτῶν. ЛдЛ: «Combien tu étais humble, *prenant la main de chacun*, ouvrant tes portes à tous» [ELL 1: 547—548]. «Поведение Агамемнона списано с современных Еврипиду политиканов, демагогически заискивавших перед избирателями; у Гомера ни о каких его исканиях нет и речи. В переводе Анненского эти политические мотивы еще больше подчеркнуты» (комментарий В. Н. Ярхо [Еврипид 1999] к цитированным ст.).

щая (подобно сердцу) лань приносится в жертву, и ее *пожирает дотла* жертвенный огонь (ср. у А. мотив сердца в виде печи с огнем и пеплом) [наст. изд.: 424].¹¹³

Появление лани как заместительной жертвы предвосхищается стихами, описывающими участь Ифигении (ст. 1079—1084):

*Да, злополучная! войско ахейское
Горьким тебе венцом увьет
Девичьих кос золотое руно...
Словно
Пеструю лань, уберут тебя;
А вчера еще вольная
Лань в ущельях таилась гор (...)*

(ср. в оригинале ... βαλιάν / ὥστε πετραίων ἀπ' ἄντρων / ἐλθοῦσαν ὀρέων / μόσχον ἀκήρατον; ЛдЛ: «... une génisse tachetée sortie vierge des antres rocheux des montagnes!» — букв. 'пятнистую телку' [ELL 1: 585—586]).

«Ямбы», возможно, дают представление о том, что имел в виду А., говоря о «тревоге (...) зеленого сукна», с которой «осваиваются» символы современного ему «лиризма» [КО: 358].¹¹⁴ Совесть поэта мучительно ощущает бремя отданных игре в карты *отравленных ночей и грязно-бледных дней*. Первое двустопное заключительной строфы развертывает картину:

*Зеленое сукно — цвет малахитов тины,
Весь в пепле¹¹⁵ туз червей на сломанном мелке...*

Упоминание *малахитовой тины* имплицитно мотив обманчиво красивой засасывающей, губительной среды — болота, трясины (ср. в «Осенней сказке»:

*В малахиты только тина
Пышно так разубралась),¹¹⁶ —*

¹¹³ В статье «О современном лиризме» А. цитирует «Вакханку» Вяч. Иванова, где есть стихи *С сердцем, вспугнутым из персей, / Словно лань, / Словно лань* [КО: 329].

¹¹⁴ Этот лиризм, согласно А., «дита города», а город (Петербург) вдохновлял еще Пушкина [КО: 358]. Ср. в «Пиковой даме» сны Германна, в которых ему грезятся «зеленый стол» и удачная игра в карты. Зеленое сукно как локус игры становится моделью и жизни и литературы: с ним связаны размышления Пушкина о роли случая в исторических событиях (Германн в своей игре пытается фактор случая исключить) и «достоевское» возникновение веры во внезапность спасения из хаоса случайностей [Лотман 1995]. Об отражении пушкинских представлений о роли случая у А. см. [наст. изд.: 247].

¹¹⁵ Ср. *Пепел стынущих сигар* в «Трактире жизни» и тему скуки [наст. изд.: 221].

¹¹⁶ Уместно напомнить анализ бальмонтовского «Болота» в статье А. о Бальмонте, где критик отмечает переданное поэтом «мучительное, засасывающее однообразие» [КО: 121]. Ср. ахматовское *... прудок, / Где тина на парчу похожа* [СП: 63]. Об отношении этих стихов к «Старым усадьбам» Гумилева и к «Старой усадьбе» А. (*Тины, тины что в прудах*) см. [Лекманов 2000: 109].

подводящий к теме казни в финале:

*Подумай: жертву накануне гильотины
Дурмят картами и в каменном мешке.*

Поэт стремится проникнуть в глубь своего *Я*, а вместе с тем — в глубь современного ему, «просветляемого» им человеческого *Я* с его основными «тонами» — одиночеством и «мистическим страхом» перед собой [КО: 101]. Этот страх мотивируется ощущением таящихся в психике человека пластов бессознательного [КО: 110]. Погружение в трясины «зеленого сукна» становится источником инспирации, возможно, потому, что поэт открыл здесь родство с тем чувством, которое рождало в нем музыка (скажем, не Бетховена, но Вагнера). В одном из писем А. отыскивается такое описание этого чувства: «...шлак *бессознательной души*, пестрящий ею и низводящий с эфирных высот в *цепкую засасывающую тину* (...) Есть слова, которые *манят*, как *малахиты тины*, и в которых *пропадаешь*... Для меня такое слово музыка» [КО: 457; Червяков 1986: 100].¹¹⁷

«Болотные» мотивы прослеживаются и в драматургии Анненского. Ср. в «Лаодамии»: *Если бы ланью я стала* (...) *Я бы Париса красою... В чащу сманила* (...) *Я б чародея* (...) *Нежной зеленой трясиной / Тихо потом засосала...* [СТ: 425]; в «вакхической драме»: *...как лань, / Мое трепещет сердце. Там не луг, / Болото там бездонное...* [СТ: 503]. Сходный мотив есть также в «Царе Иксионе»: *Зеленя, изумрудный, / Мох меня на ложе тянет* [СТ: 353]. Амбивалентность зеленого цвета (о которой напоминает Т. В. Цивьян), а именно его соотнесенность с жизнью (побеги, растительность) и одновременно с умиранием, смертью (тина, плесень, опасное болото)¹¹⁸ разрешается в пользу смерти.

Упомянутый в цитированном двустишии «Ямбов» *туз червей* едва ли случайно перекликается с точно такой же «вещью» в статье А. о «Господине Прохарчине». Эпизод с «тузом червей» и «тайной четырех карт», заимствованный из рассказа «Большой шлем» Л. Андреева (где фигурирует, правда, пиковый туз), служит в этой статье иллюстрацией к фиксируемому автором «любимому мотиву современной поэзии» — «страху смерти» [КО: 29], который, согласно А., не мог быть основным мотивом творчества Достоевского.

∞

В статье «Бальмонт-лирик» А. писал, что бальмонтовское *Я* живет «абсурдом цельности и абсурдом оправдания»; при этом цитируются, кроме прочего, следующие стихи из «Потухших факелов» Бальмонта [КО: 108—109]:

¹¹⁷ *Есть слова — их дыханье, что цвет...* («Невозможно»).

¹¹⁸ Также с нарастанием того, что забыто, запущено (могил, памятников).

*Жить, умирать и любить,
Беспредельную цельность дробить <...>*¹¹⁹

Вторая строка двустишия напоминает стихотворение А. «∞» (т. е. «Бесконечность»):

*Но где светил погасших лик
Остановил для нас течение,
Там Бесконечность — только миг,
Дробимый молнией мученья.*

Молния мучения подается как явление космического масштаба, превращающееся для людей в единственно данную им реальность — реальность *мига страдания* [Подольская 1987: 8—9; Черный 1973б: 15], в котором исчезает *отраденнейшая ложь* пространственной и временной бесконечности. Идеи бесконечности, единства души поэта и его сознания иллюзорны; иллюзорной А. считает и *цельность* Бальмонта [КО: 108—109].¹²⁰ *Миг* у А. — трагически преображенный мотив поэзии Бальмонта, а именно мотив «внезапно возникшего и безвозвратно промелькнувшего мгновения» [Орлов 1969: 45].¹²¹ *Молния мученья* у А. — это и одна из метафор физической боли (сердечной [Кривулин 1996: 107]).

Связь «дробления» с мучением («физической болью» человека) прослеживается у А. не раз: *Молот жизни, на плечах мне камни дробя, / Так мучительно груб и тяжел* [СТ: 76]; *Я заводжусь на тридцать лет, / Чтоб жить, мучительно дробя / Лучи от призрачных планет / На «да» и «нет», на «ах» и «бя»* [СТ: 134]; *Забывшим за ночь свой недуг / В глаза опять глядит терзанье, / И дребезжит сильнее стук, / Дробя налеты обмерзанья* [СТ: 118].

Цитатный пласт «∞» связан не только с Бальмонтом (см. выше о «Поэзии»), но и с Лермонтовым, точнее, с «Демоном», который сближает с «∞» изображение небесных пространств с их *светилами*. На Лермонтова указывают и *эмалевые минуты* (во второй строфе «∞»), перекликающиеся с наблюдением А. о том, что для голубого цвета у Лермонтова «является *эмаль, бирюза, лазурь...*» [КО: 247]). Но более существенно то, что в «Демоне» (XVI) о душе Тамары говорится как об одной из тех,

*Которых жизнь — одно мгновенье
Невыносимого мученья <...>*

¹¹⁹ Второй из двух цитированных стихов Анненским выделен. «Дробление» встречается и в других стихах Бальмонта, например: *Всегда дробясь, повсюду цельны, / Как свет, как воздух, беспредельны* («Слова любви»); *Дробятся мгновения и гонят нас* («Старый дом»).

¹²⁰ Связь «дробления» времени, «вспышки» и осознания прослеживается в суждении А.: «Картина <...> может посягать и на проникновение в тот мир *смутных провидений*, где *огонь вспыхивает* лишь изредка и то на самое *мелкое дробление минуты...*» [КО: 14].

¹²¹ Ср. характерное: *Прожил миг — и в бездне утонул* («Полоса света») — при многочисленных сходных примерах у А.

и далее:

*Творец из лучшего эфира
Соткал живые струны их,¹²²
Они не созданы для мира,
И мир был создан не для них!*

(с чем, конечно же, не случайно соотносится финал «анненского» перевода «La fille de l'émug» Леконта де Лиль:

*«О, да» — ему сказала дочь эмира —
И в келье умерла для мира¹²³).*

Указанный пассаж «Демона», несомненно, был весьма значимым для А. Это проявлялось в том, что в его постоянных размышлениях о проблеме творчества отыскивается суждение, в котором поэты, «люди особой породы», описываются цитированными лермонтовскими стихами [КО: 243]. Отклик этих строк отыскивается в «Царе Иксионе»: богиня обмана Апата (созданная воображением А.)

Из нежного эфира и с любовью

сделала призрак Геры ([СТ: 403]; см. также [наст. изд.: 102]). Данный отклик существенен и в том отношении, что, согласно упоминаемому Анненским античному мифу, от брака «облачного подобия» Геры и Иксиона родились кентавры [СТ: 348], которые иногда мыслятся как наставники поэтов, что отразилось в драматургии А. Смелые речи Меланиппы, возможно, от *Хирона* или от его дочери — матери Меланиппы [СТ: 326]; Фамира слышит в свой адрес *Ты ж кентавра / Наслушался, должно быть, эфемер* [СТ: 505].

¹²² Об аналогиях подобного «тканья» см. [наст. изд.: 102].

¹²³ Сходная игра слов (*эмира — мира*) есть в «вакхической драме: *Фамире надо мира* [СТ: 498]. Подобного рода игра на омонимах — черта творчества А., идущая от французской поэзии.

КРИТИЧЕСКАЯ ПРОЗА

Горькая судьбина

Анализируя драму Писемского, А. пишет, что крепостничество «исказило русскую жизнь и надолго отравило ее цветы своим зловонным дыханием» [КО: 52]. — Вероятно, это взгляд на драму через «Les fleurs du mal» Бодлера.

Художественный идеализм Гоголя

В поэтическом мире А., где постоянно соединяются античное и библейское начала, заметное место занимает категория «дробления», сопряженного с *молнией мучения* (в стихотворении «∞», см. [наст. изд.: 432—433]): это мучение есть и миг трансформации *ужаса* ветхозаветных молний над Синаем в рассеянный голубой эфир христианского со-страдания над Генисаретским озером, что соответствует «рассеиванию человеческой души по тем мукам, из которых составляется жизнь окружающих людей» [КО: 58—59].

С указанной категорией (resp. с со-страданием) у А. косвенно или прямо соотносится, по-видимому, целое поле слов. Сюда относятся названия предметов, вызывающих эффект дробления/рассеивания света (*хрусталь, кристалл, стекло, аметисты, глаза, слезы, капли, листья* и др.), глаголы типа *дрожать* (о свете), *мерцать* и проч. Ряд актуализаций «дробления» соотнесен преимущественно с творческой ипостасью со-страдания. «Дробление» нередко подается как эффект прохождения света через «живые» камни (противопоставляемые могильным, серым, см. [наст. изд.: 257]), выступая как образ продолжающейся, неугасимой поэтической традиции, в конечном счете и как преломление творчества одного поэта в поэзии другого (ср. нередкое у А. распределение, «дробление» одной цитаты по нескольким собственным текстам).

Соответствующие стихи в той или иной мере допустимо рассматривать как цитаты-мысли, имплицитные данное Анненским в статье «Художественный идеализм Гоголя» образное определение творчества Гоголя и его восприятия читателями. Идея «дробления» играет здесь решающую роль: «Представьте себе великолепную залу и яркие бальные огни, но в зале — никого: только в зеркалах отражаются темные пальмы да печально *дрожит в хрустале* бесполезное пламя. Но вот начался <...> бал <...> огни <...> стали другие: <...> они *дробятся* гранями алмазов и блеском глаз <...> Таковы и огни поэзии. Не будь вокруг них восприимчивых умов, восторженных глаз, жарко бьющихся сердец, — они догорели бы и печально погасли, а между тем проходят, *как мгновения, года*, а огни все продолжают радовать глаз вечной сменой своих живых форм. Вся русская литература <...> это та же оживленная бальная зала, в которой горят *огни* гоголевского гения:

поэт дал нам свет, а мы дробим, множим, разнообразим и оживляем эти дивные огни, унося их в блеске глаз, в слезе и улыбке, в воспоминаниях, мечтах и надеждах» [КО: 216—217].¹²⁴

В лирических размышлениях А. о собственном творчестве проглядывает его сопоставление с гоголевским: свои «огни» он видит скорее обреченными на угасание. Несколько примеров: *Я люблю только ночь и цветы / В хрустале, где дробятся огни, / Потому что утехой мечты / В хрустале умирают они...* [СТ: 149]; *Иль не мои умрут огни / В слезах кристаллов растопленных?* [СТ: 189]; *...дробится в хрустале / Еще вчерашний блеск, и только астры живы...* [СТ: 92]; *Но весь одним я сном живу, / Что между граней аметиста. // Затем, что там пьяней весны / И беспокойней, чем идея, / Огни лиловые должны / Переливаться, холодея. // И сердцу, где лишь стыд да страх, / Нет грезы ласково-обманной, / Чем стать кристаллом при свечах / В лиловом холоде мерцаний* [СТ: 200]; *И чтоб не знойные лучи / Сжигали грани аметиста, / А лишь мерцание свечи / Лилось там жидко и огнисто. // И, лиловея и дробясь / Чтоб уверяло там сиянье (...)* [СТ: 98]; *Средь месячных лучей, и нежны и огнисты, / В росистую траву катятся аметисты / И гибнут без следа* [СТ: 127]; *...в ответ замерцал огонек / В аметистах тяжелых серег* [СТ: 106].

Цветы в хрустале — характерная реалья царскосельского кабинета А., упоминаемая сыном поэта в описании этого кабинета, каким он увидел его перед отъездом из Царского в Петербург за телом умершего отца: «... нежно пахнут и красные, увядающие розы в граненом хрустале...» [ЛТ: 94, 111; Зелинский 1910: 5—6]. Цветы в бокале всегда стояли и в директорском кабинете А. (по воспоминаниям Вс. Рождественского [Мусатов 1998: 196]).

Эта деталь (и «Лилии» из «Тихих песен») отразилась в адресованном Ахматовой стихотворении Гумилева «Однажды вечером», которое начинается стихом

В узких вазах томленьем умирающих лилий

и где далее возникает образ Леконта де Лиль:

Резкий профиль креола с лебединой душой, —

что воскрешает одну из важнейших составляющих мира Анненского [Тименчик 1981a: 180; Basker 1993: 229—230].

¹²⁴ Это уподобление подхвачено у Э. Голлербаха [1927: 13] в отношении царскосельского Большого Дворца: «Сотни огней дробятся в зеркалах...»

ДОПОЛНЕНИЯ К ПРИМЕРАМ ВОЗМОЖНЫХ РЕМИНИСЦЕНЦИЙ АННЕНСКОГО У АХМАТОВОЙ

Фамира-кифарэд

Кифарэд с кифарой (лирой) как главный персонаж «вакхической драмы» может быть одним из ориентиров для понимания ряда текстов Ахматовой. Речь идет, в частности, о нередком у нее изображении поэта и Музы с музыкальными инструментами [Цивьян 1975: 184]. Приводимый ниже пример напоминает драму А. (хотя непосредственная связь отнюдь не очевидна) мотивами отрешения от *мира*, взгляда на *звезды* и трогания *лиры*:

*Семь дней тому назад,
Вздохнувши, я прости сказала миру,¹²⁵
Но душно там, и я пробралась в сад
Взглянуть на звезды и потрогать лиру.*
[СП: 146]

Стихи о *затравленных струнах* [СП: 94]

*Тех, что прежде, тугие, звенели
А теперь только стонут слегка,
И моя их терзает без цели
Восковая, сухая рука...*

напоминают о *струнах* как одном из сквозных мотивов «вакхической драмы». ¹²⁶ После фиаско Фамиры в поединке с Музой струны перестают ему подчиняться:

*Иль это уж не пальцы больше, или
Под пальцами не струны?*
[СП: 526]

Об *окаменелой* (возможно — переставшей подчиняться) лире говорится в стихах

¹²⁵ *Мир* здесь — ‘сонм людей’; но есть *мир* ‘покой’, и в нем нуждается Фамира: *Фамире надо мира: / Он сердцем чужд и играм и толпе...* [СТ: 498]. Ср. пушкинское *Какое дело / Поэту мирному до вас!* («Поэт и толпа»). Но *мир* как универсум — стихия Фамиры: *Душа / Моя открыта миру...* [СТ: 493]. Ср. мысль Ахматовой [Соч. II: 84]: «Пушкин... не замыкается от мира, а идет к миру».

¹²⁶ Эпитет *восковая* (о руке) напоминает Анненского, а *сухая* — Мандельштама (*сухие персты* Терпандра в стихотворении «На каменных отрогах Пиэрии...»).

*О знала ль я, когда в одежде белой
Входила Муза в тесный мой приют,
Что к лире, навсегда окаменелой,
Мои живые руки припадут.* [СП: 181]¹²⁷

В небе ли меркнет звезда...

<i>В небе ли меркнет звезда, Пытка ль земная всё длится; Я не молюсь никогда, Я не умею молиться.</i>	<i>Должен на этой земле испытать Каждый любовную пытку</i> [СП: 40]; <i>Ты мне постыл. А пытка длилась (...)</i> [СП: 169]; <i>Пытка встреч еще неотвратима.</i> [СП: 273]; <i>Но я пытку мольбой не нарушу.</i> [СП: 31]
---	---

Два паруса лодки одной

<i>Нам буря желания слила, Мы свиты безумными снами, Но молча судьба между нами Черту навсегда провела.</i>	<i>Есть в близости людей заветная черта, Ее не перейти влюбленности и страсти, Пусть в жуткой тишине сливаются уста И сердце рвется от любви на части.</i> [СП: 91]
---	--

Финал цитированного стихотворения Ахматовой, обращенного к Н. В. Недоброво:

*Теперь ты понял, отчего мое
Не бьется сердце под твоей рукою, —*

отчетливо демонстрирует соотнесенность с одним из стихотворений этого поэта (по-видимому, посвященным Ахматовой):

Теперь ты знаешь, чем я так томим

[Струве 1983: 409]. В то же время стихи Ахматовой, как представляется, дают пример характерной для ее творчества насыщенности текста разными поэтическими «голосами», на что указывает и переключка с Анненским. Следует иметь в виду и то, что Ахматова, скорее всего, отчетливо осознавала пушкинский подтекст стихов Анненского. Следующие строки из стихотворения Пушкина «Под небом голубым...» цитировались А. в его статье «Пушкин и Царское Село» [КО: 316—317]:

¹²⁷ Ср. [van der Eng-Liedmeier 1984: 97].

*Но недоступная черта меж нами есть.
Напрасно чувство возбуждал я:
Из равнодушных уст я слышал смерти весть
И равнодушно ей внимал я.*

Майская гроза

В стихотворении «Памяти Иннокентия Федоровича Анненского» среди характерных примет стихов своего Учителя Гумилев указал тему грозы:

*В них плакала какая-то обида,
Звенела медь и шла гроза...*

Примеры «грозовых» контекстов из лирики А. подобрать нетрудно (они могут быть привлечены и из трагедий, см. в «Царе Иксионе», «Фамире»¹²⁸): *Среди полуденной истомы / Покрылась ватой бирюза... / Люблю сквозь первые симптомы / Тебя угадывать, гроза...* («Майская гроза»); *Сердце ль не томилось / Желанием грозы, / Сквозь вспышки бело-алые? (...)* / *В стекла бирюзовые / Одна глядит гроза / Из чуждой ей обители... / Большие не суровые, / Печальные глаза, / Любили ль вы, простите ли?..* («Тоска отшумевшей грозы»).

Развитием «грозовой» традиции русской поэзии (особенно у А. и Тютчева¹²⁹) стали ахматовские *гром* и *гроза*: *Я и плакала и каялась, / Хоть бы с неба грянул гром! / Сердце темное измаялось / В нежилом доме твоём [СП: 53]; И такая в сердце истома, / Сладко кружится голова... / В свежем грохоте майского грома / Победительница Москва! [СП: 222]; Услышишь гром и вспомнишь обо мне, / Подумаешь: она грозы желала... / Полоска неба будет твердо-алой,¹³⁰ / А сердце будет как тогда — в огне* («Почти в альбом» из «Трилистника московского»; к теме сердца в огне см. [наст. изд.: 424—425]).¹³¹

¹²⁸ Не говоря о роли грозы в «анненском» понимании генезиса поэзии, см. критическую прозу А.

¹²⁹ «Всмотримся пристально вслед за Тютчевым, знатоком грозовой жизни, в рождение грозы» (Мандельштам, см. комментарий в [ММК: 339]).

¹³⁰ У Ахматовой встречается также *полоска зари*: *Справа раскинулись пустыри, / С древней, как мир, полоской зари* (СП: 214). Обе упомянутые *полоски* у Ахматовой, возможно, идут от А., см. его стих *Гори полоской той зари* («В вагоне») и сходные *полоски* и *полосы* («Сентиментальное воспоминание», «Мифотворцу — на башню», «Andante», «Кулачишка», «Светлый нимб», отмеченная у Гоголя «золотая полоса на востоке» [КО: 226] и др.). *Твердо-алый* цвет *полоски* имплицитно представляет представление о небе как о тверди, см. [наст. изд.: 383]. Однако *полоска зари* весьма распространенный образ. Ср., например, у Блока в «Ночной фиалке» (не раз): *И под красной полоской зари / Затаял ожидание воздух*.

¹³¹ Во второй части «Трилистника московского» («Без названья») рифмуются *глаза* и *бирюза*; та же рифма и в раннем «Я видел поле после града...»: *Открой бесслезные глаза. /*

Для «Майской грозы» можно указать также следующий возможный отклик у Ахматовой:

<i>И из угла моей кибитки</i>	<i>И сквозь густую водяную сетку</i>
<i>В туманной сетке дождевой</i>	<i>Я вижу милое твое лицо,</i>
<i>Я вижу только лоск накидки</i>	<i>Притихший парк...</i>
<i>Да черный шлык над головой.</i> ¹³²	[СП: 97]

Дождевая сетка — вариант характерной для поэзии А. (особенно «Кипарисового ларца») проницаемой завесы в виде «сети» дождя, ветвей, снега (см. [наст. изд.: 321]).

Попутное замечание: цитированное стихотворение Гумилева, посвященное памяти А., содержит рифму *обида* — *Еврипида*, откликнувшуюся у Мандельштама (*Как овцы, жалкою толпой, / Бежали старцы Еврипида. / Иду змеиною тропой, / И в сердце темная обида*) наряду с некоторыми образами «анненского» перевода «Геракла» (см. подробнее [Лекманов 2000: 112]), см. ст. 815—819: паника старцев при появлении Лиссы и Ириды. В переводе ЛдЛ: «Hélas! hélas! Ressentez-vous, vieillards, la même terreur que moi? Quel est ce spectre que je vois au-dessus de la demeure? Fuyons! fuyons! hâte ton pied tardif, enfuis-toi d'ici!» [ELL 2: 522].

Мой стих

<i>Не теперь... давно когда-то</i>	<i>Разве жаль, что давно, когда-то,</i>
<i>Был загадан этот стих...</i>	<i>Навсегда мой голос затих.</i> [СП: 77]

Свечку внесли

<i>И движеньем спугнуть этот миг</i>	<i>Чутким ухом далекое слышишь</i>
<i>Мы боимся, иль словом нарушить,</i>	<i>И на тонкие ветки раки,</i>
<i>Точно ухом кто возле приник</i>	<i>Весь нахохлившись, смотришь —</i>
<i>Заставляя далекое слушать.</i>	<i>не дышишь,</i>
	<i>Если песня чужая звучит.</i> [СП: 76]

В стихотворении «Свечку внесли» отражаются мгновения, когда через материальное начало жизни проступает иной, призрачный мир, отражением которого является мир реальный [Гитин 1996]. Вестниками этого мира являются, например, сумерки [Журинский 1972: 112]: *Не мерещится ль вам иногда, / Когда сумерки ходят по дому, / Тут же возле иная среда, / Где живем мы совсем по-*

Да озарит мое жилище / Их неживая бирюза! [СП: 278]. Т. В. Цивьян обращает внимание также на «Лес» Гумилева: *... твои зеленоватые глаза, / Как персидская больная бирюза.*

¹³² Довольно редкое *шлык* может быть связано с тургеневским пластом у Анненского. Ср. в «Дворянском гнезде» (глава 45): «... да не надевай ты *черного шлыка* на свою голову, батюшка ты мой, матушка ты моя...». См. анализ «Квадратных окошек» А. [Ронен 2001].

другому?¹³³ В прозаическом варианте: «...вы приобщаетесь... созерцанием к какому-то миру, будто бы и знакомому вам прежде» [КО: 13; Гитин 1996: 27]. Сходны размышления о «сумеречной, неделимой, несообщаемой сущности каждого из нас», «сумеречном человеке», который и создает всякую человеческую индивидуальность [КО: 226—227].¹³⁴

Ср. у Фета («Устало всё кругом: устал и цвет небес...»):

*Лепечет лишь фонтан средь дальней темноты,
О жизни говоря незримой, но знакомой...*

Сиреневая мгла

*Если любишь, так и сам отыщешь след С сквозь тонкий лед еще сквозят
Где над омутом синее тонкий лед <...> Вчерашние следы* [СП: 49].

По определению О. А. Лекманова [2000: 235], «любой ребенок может без труда указать на основной литературный источник» текста А.: это «Снежная королева» Х. Андерсена.

Тоска кануна

<i>Иль в миге встречи нет разлуки?</i> («Тоска кануна»);	<i>Но месяц алмазной фелукой Вдруг выплыл над</i>
<i>Что счастье? Чад безумной речи?</i>	<i>встречей-разлукой...</i>
<i>Одна минута на пути,</i>	([СП: 257];
<i>Где с поцелуем жадной встречи</i>	относительно фелуки — «любимой
<i>Слилось неслышное про сти?</i>	Гумилевым арабской вырезной фелу-
(«Что счастье?») ¹³⁵	ки» см. [Тименчик 2005: 116—117])

Для Ахматовой была характерна тенденция моделировать преимущественно пограничные ситуации, когда «центральная роль отводится изображению перехода из одного состояния в другое» [Смирнов 1971: 283]. Ей могла быть весьма близкой свойственная Анненскому трактовка встречи и разлуки [Ketchian 1979: 96], в особенности представление об их близости и даже тождестве. Встречи и разлуки при этом — сквозная тема ахматовского творчества (см. в работах

¹³³ См. [Ашимбаева 1984: 58]. Относительно платоновских аспектов темы см. [Гитин 1996].

¹³⁴ Суждения А. о том, что «в каждом из нас есть два человека», один «осознательный» (он ест, спит и т. п.), а другой — «сумеречный» (только к нему можно предъявлять моральные требования) [КО: 226—227], напоминает некоторые идеи Льва Толстого (суммированные в сборнике «Путь жизни»): «В каждом человеке живут два человека: один слепой, телесный, а другой зрячий, духовный. Один <...> ест, пьет, работает, отдыхает, плодится <...> Другой <...> только одобряет или не одобряет то, что делает слепой, животный человек» (глава «Совесть — голос души»).

¹³⁵ У А. выделено слово *прости*.

Т. В. Цивьян). Несколько примеров: *И разлуки наши любим, / И часы недолгих встреч* [СП: 98]; *О, горе мне! Они тебя сожгли... / О, встреча, что разлуки тяжелее!* («Городу Пушкина»); *Ни разлукой, ни свиданьем, / Ни бедою, ни молчаньем...* [СП: 315]; сюда относится и характерный для ряда стихов Ахматовой мотив «невстречи».

В цитированных стихах прослеживаются смещения в эмоциональной окраске *разлуки и встречи* — первая начинает характеризоваться как нечто более (во всяком случае не менее) положительное, чем вторая: *И встреча горестней разлуки* [СП: 311]. В этой связи целесообразно указать примеры переключек между А. и Ахматовой, объединяемых представлением о разлуке как о некоем избавлении:¹³⁶

<i>Но, слиты незримой четою, Одной мы живем и мечтою, Мечтою разлуки с тех пор <...></i>	<i>Кое-как удалось разлучиться И постылый огонь потушить.</i>
	[СП: 169];

<i>Когда наконец нас разлучат, Каким же я буду один?</i> («Двойник») ¹³⁷	<i>Не недели, не месяцы — годы Расставались... И вот наконец Холодок настоящей свободы И седой над висками венец.</i>
	[СП: 198]

Третий мучительный сонет

рассказывает о рождении стихов (*строф*), которое само по себе дорого поэту:

*Но все мне дорого — туман их появления,
Их нарастание в тревожной тишине,*¹³⁸ —

что напоминает восторженный отклик Фамиры на сказки *роз и перлов* Нимфы (в сцене «Голубой эмали»): *Я звуки / Из струн твоих люблю. Их на зарю / Похоже нарастанье, — на зарю / Туманного рассвета.*¹³⁹ *Дальше — сон!* [СТ: 488].

Тревожная тишина встречается у Ахматовой («Первое предупреждение») и может быть именно откликом на «анненское» описание появления стихов [Тименчик 2005: 600]:

¹³⁶ Ср. ахматовскую тему *разлуки-праздника, разлуки-подарка*: *Нынче праздник наш первый с тобой, / И зовут этот праздник разлукой* [СП: 253]; *Как подарок приму я разлуку* [СП: 170]) и др.

¹³⁷ Ср. у Фета: *Нас с тобой ожидает особенный суд; / Он сумеет нас сразу в толпе различить, / И мы вместе придем, нас нельзя разлучить* («Alter ego»).

¹³⁸ Ср. перевод А. из Лонгфелло («Дня нет уж...»): *Поэт же и днем за работой, / И ночью в тревожной тиши / Всё сердцем бы музыку слышал / Из чутких ноток души* (в оригинале *Who, through long days of labor, / And nights devoid of ease, / Still heard in his soul the music / Of wonderful melodies*).

¹³⁹ Предвосхищение туманного рассвета и нарастающей зари в финале драмы.

Сопряжение «осужденности» и осени отсылает к Пушкину («Осень»): *На смерть осуждена, / Бедняжка клонится без ропота, без гнева*. Те же мотивы разрабатываются в критической прозе А.: «Вот и в то утро, когда Тургенев дописывал свою “Клару Милич”, — в окно, верно, смотрела *осень*, южная, может быть, золотая, но все же осень, и притом *последняя* (...) В цветах, но уже *осужденная*...» [КО: 37]; «Вы скажете, что (...) действие в “Кларе Милич” движется (...) что здесь целая *трагедия* (...) О нет, это один мираж (...) если... развивается драма, то разве (...) *драма умирания*» [КО: 38]. К мотиву «шепота» ср. также: «У Тургенева поручик Теглев *поканчивает с собою* (...) из-за каких-то дурацких *стуков* и *шепота* (...)» [КО: 29]; «...кудрявый и румяный феодал, который в *сентябрьский полдень* (...) подставит доверчивое *ухо* и *шепоту* ядовитой *белены*» [КО: 168]. С шепотом связан и мотив «шелеста крови» в «Кларе Милич» (см. цитату из этой повести Тургенева в [КО: 37]), откликнувшийся в «Кошмарах» и в статье «Гейне прикованный»: «Глупости... Кошмар... Шелест крови...» [КО: 160].¹⁴²

Наряду с северной осенью-подругой у Ахматовой встречается друг-Север, опять-таки в контексте противопоставления югу:

*Запад клеветал и сам же верил,
И роскошно предавал Восток,
Юг мне воздух очень скупо мерял,
Усмехаясь из-за бойких строк.
Но стоял как на коленях клевер,
Влажный ветер пел в жемчужный рог,
Так мой старый друг, мой верный Север
Утешал меня, как только мог.*

Черный силуэт

<i>Пока прильнув сквозь мерзлое окно, Нас сторожит ночами тень недуга (...)</i> ¹⁴³	<i>Кто приник к ледяному стеклу И рукою, как веткою, машет?.. Я, к стеклу приникавшая стужа...</i> ¹⁴⁴
	[СП: 257]; [СП: 366]

¹⁴² В связи с «шелестом крови» Т. В. Цивьян напоминает о мандельштамовском: ... *розовой крови связь, / Этих сухоньких трав звон* (... *розовой крови связь / И травы сухорукый звон*), ср. [Nilsson 1974: 174].

¹⁴³ В критической прозе: «*Недуг наметил жертву* и взял ее...» [КО: 40].

¹⁴⁴ *Стужа* имплицитно блокирует *Настежь дверь. Из непомерной стужи...* («Шаги командора»; см. [Топоров 1981а: 39]). Ср. у Ахматовой также: *На стеклах нарастает лед. / Часы твердят: «Не трусь!»* [СП: 313].

Указанное сопоставление [Топоров 1984в: 170] целесообразно дополнить отрывком из «Зимнего поезда» А.: *Забывшим за ночь свой недуг / В глаза опять глядит терзанье, / И дребезжит сильнее стук, / Дробя налеты обмерзанья.* Также в критической прозе А. («Проблема Гамлета»): «Это бывает похоже на музыкальную фразу, с которой мы заснули... И вот она пробудила нас в холодном вагоне (...) преобразив вокруг нас всю ожившую действительность: и этот тяжелый (...) стук обмерзших колес, и (...) солнце (...) сквозь затейливую бессмыслицу снежных налетов на дребезжащем стекле...» [КО: 172; Федоров 1979: 548].

О современном лиризме

Согласно Анненскому, пушкинский Петербург, «Петра творенье» стал «прекрасной легендой, и этот дивный “град” уже где-то над нами, с колоритом нежного и прекрасного воспоминания» ([КО: 358]; см. [наст. изд.: 291, 343]).

Образ пушкинского Петербурга «над нами», возможно, отразился в четверостишии Ахматовой

*И было сердцу ничего не надо,
Когда тила я этот жгучий зной...
«Онегина» воздушная громада,
Как облако, стояла над мной.*

Первое двустишие, отсылая к ахматовскому «Читателю» (см. о нем [Найман 1990]):

*Там исповедь льется немая,
Беседы блаженнейший зной, —*

актуализирует тему литературного произведения, которое *нашло* себе благодарного читателя в *потомстве*, как о том сказано у Баратынского: *Читателя найду в потомстве я* («Мой дар убог и голос мой негромок...»; ср. ниже *чтецов* у Пушкина).

Второе двустишие содержит отсылку к гумилевскому «Священные плывут и тают ночи»: *Я думаю: Карсавина однажды / Как облако плясала предо мной* [Тименчик 1975а: 218]. Вместе с тем во втором двустишии, как представляется, можно усмотреть своего рода синтез представлений о совершенстве формы в русской поэзии. Речь идет о соединении в стихе незыблемости, способности преодолевать время (ср. традицию идущую от Горация, и пушкинский «Памятник») и одновременно «воздушности», легкости.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Ср. ахматовского «Пушкина»: *Какой ценой купил он право (...) Над всем так мудро и лукаво / Шутить, таинственно молчать / И ногу ножкой называть?.. Ножка ассоциируется с легкостью и воздушностью (например, в «Евгении Онегине»), что отозвалось, в шаржированном виде, в «Братьях Карамазовых» (IV.11.11 и др.) — из уст Ракитина: «Вашему Пушкину за женские ножки монумент хотят ставить...»*

Катрен Ахматовой представляет собой своего рода «антиобраз» к пушкинским строкам из «Разговора книгопродавца с поэтом»:

*...пыльные громады
Лежалой прозы и стихов
Напрасно ждут себе чтецов <...>*

Образ «воздушности» произведения Пушкина мог быть подсказан Анненским (см. «Другому»):

*Ты памятник оставишь по себе,
Незыблемый, хоть сладостно-воздушный.*

Эта черта является устойчивой характеристикой пушкинской поэзии у А.: «осиянно-воздушное пушкинское слово» [КО: 228]; «...форма поэтического выражения... стала так *воздушна*...» [КО: 319—320]. Вместе с тем воздушность, по Анненскому, является и свойством стиха вообще: «Он — *ничей*... потому что... по самой *воздушности* своей природы, *стих* свободен...» [КО: 99].¹⁴⁶

«Анненские» параллели нетрудно указать и для сравнения «Онегина» с облаком. С облаками у А. связаны главным образом представления о мечте, грезе; они являются проекцией мыслей и чувств поэта (можно указать хотя бы на стихотворение «Облака» или названия сцен «вакхической драме»: «Белых облаков», «Черепашьих облаков» и др.). Это черта, которую А. отмечал у Лермонтова: «И мечта, и дума поэта часто останавливались на облаках...» [КО: 249]). Конечно, связи «облачных» мотивов у А. не ограничиваются одним Лермонтовым. Достаточно вспомнить стихотворение Баратынского «Чудный град порой сольется...»¹⁴⁷

Из «облачных» контекстов творчества А. уместно ограничиться лишь «Бронзовым поэтом», указав его возможный отклик у Ахматовой:

<i>На синем куполе белеют облака <...></i>	<i>Небывалая осень построила</i>
<i>На бледном куполе погасли облака <...></i>	<i>купол высокий,</i>
<i>Воздушные кусты сольются и</i>	<i>Был приказ облакам этот</i>
<i>растают <...></i> ¹⁴⁸	<i>купол собой не темнить.</i>
	[СП: 165]

¹⁴⁶ Воздух, эфир — также «материал» для изготовления призраков и душ, см. [наст. изд.: 102, 434].

¹⁴⁷ Ср. также финал «Слабого сердца» Достоевского: «... подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе...» [Топоров 2009: 307].

¹⁴⁸ Ср. в прозе А.: «...как *тают в воздухе причудливые облака мечты*...» [КО: 386].

КОРРЕКТУРНОЕ ДОПОЛНЕНИЕ

Об имени *Никто* и мотиве тени у Анненского и Ахматовой: это имя-отрицание (безымянность в качестве имени [наст. изд.: 236]) соотносится с «настоящим» именем так же, как тень человека с самим человеком. Бесплотная сущность (*Без имени, без плоти, без причины* [СП: 333]) и плоть. Соответственно, эквивалент «удвоенной» безымянности (*Никто и ничей*) — «удвоенная» тень (*тень от тени*), абсолютное ничто.

В этом духе может быть истолкован известный афоризм А. Эйнштейна (при встрече с С. Михоэлсом во время войны) о том, что антисемитизм тень еврейского народа: тень, носящая имя-отрицание с его «пессимистическим веянием» [наст. изд.: 267].

15 марта 2011 г., Новосибирск

V. СОКРАЩЕНИЯ¹

- А. 1887 — *Анненский И. Ф.* Сочинения гр. А. К. Толстого как педагогический материал // Воспитание и обучение. № 8—9. 1887.
- А. 1894 — *Анненский И. Ф.* Вакханки: Трагедия Эврипида. СПб., 1894.
- А. 1896 — *Анненский И. Ф.* Рес: Трагедия, приписываемая Еврипиду // ЖМНП. 1896. Ч. CCCVII.
- А. 1898 — *Анненский И. Ф.* Посмертная «Ифигения» Еврипида // Ифигения жертва: Античная трагедия. СПб., 1898.
- А. 1900 — Миф об Оресте у Эсхила, Софокла и Еврипида: Этюд Иннокентия Анненского. СПб., 1900.
- А. 1901 — *Анненский И. Ф.* Поэтическая концепция «Алькесты» Еврипида // ЖМНП. Ч. CCCXXXIII. 1901.
- А. 1902 — *Анненский И. Ф.* Античная трагедия // Мир божий. № 11. 1902.
- А. 1903 — *Анненский И. Ф.* Трагическая Медея // ЖМНП. Ч. CCCXXXVIII—CCCXXXIX. 1903.
- А. 1908 — *Анненский И. Ф.* Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. Т. II. 2. № 7—10. 1908.
- А. 1910 — *Анненский И. Ф.* О современном лиризме: «Оне» // Аполлон. № 4. 1910.
- А. 1917 — *Анненский И. Ф.* Елена и ее маски // Театр Еврипида / Пер., введения и послесловия И. Ф. Анненского; Под ред. и с коммент. Ф. Ф. Зелинского. Т. II. М., 1917.
- АиС 1972 — Античность и современность: Сб. ст. к 80-летию Ф. А. Петровского. М., 1972.
- АмМо 2001 — *Амелин Г. Г., Мордерер А. Я.* Миры и столкновения Осипа Мандельштама. М.; СПб., 2001.
- Ан. I — *Аникин А. Е.* Ахматова и Анненский. Заметки к теме. I. Препринт. Новосибирск, 1988.
- Ан. II — *Аникин А. Е.* Ахматова и Анненский. Заметки к теме. II. Препринт. Новосибирск, 1988.
- Ан. III — *Аникин А. Е.* Ахматова и Анненский. Заметки к теме. III. Препринт. Новосибирск, 1989.
- Ан. IV — *Аникин А. Е.* Ахматова и Анненский. Заметки к теме. IV. Препринт. Новосибирск, 1989.
- Ан. V — *Аникин А. Е.* Ахматова и Анненский. Заметки к теме. V. Препринт. Новосибирск, 1989.
- Ан. VI — *Аникин А. Е.* Ахматова и Анненский. Заметки к теме. VI. Препринт. Новосибирск, 1990.

¹ Часть сокращений раскрывается в разделе «От автора». Подробное библиографическое описание трудов Анненского см. [Червяков АбиблР].

- Ан. VII — *Аникин А. Е.* Ахматова и Анненский: Заметки к теме. VII. Новосибирск, 1990.
- Ан. VIII — *Аникин А. Е.* Анненский и Шевченко: Предварительные замечания. Препринт. Новосибирск, 1997.
- Афанасьев — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Т. I—III. М., 1964—1965.
- Ахматова III — *Ахматова А.* Собр. соч. Т. III. Paris, 1983.
- Ахматова. Соч. — *Ахматова А.* Соч.: В 2 т. Т. I—II. М., 1986.
- Бунина. Укр. — *Бунина С.* Свое иное слово: Об украинизмах в лирике О. Э. Мандельштама // http://www.ctuxu.ru/article/art/ob_ukrainizmah_u_mandelshtama.htm.
- Даль — *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I—IV. 2-е изд. М., 1880—1882 (1955).
- Дворецкий — *Дворецкий И. Х.* Древнегреческо-русский словарь. Т. I—II. М., 1958.
- ЖМНП — Журнал Министерства народного просвещения. СПб.
- ИАРК 1996 — Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996.
- Изв. ОЛЯ — Известия АН СССР (РАН). Отделение литературы и языка. М.
- ИФА 2009 — Иннокентий Федорович Анненский (1855—1909): Мат-лы и иссл. М., 2009.
- КО — *Иннокентий Анненский.* Книги отражений. М., 1979.
- Кр — *Тарас Шевченко.* Кобзар. Київ, 1957.
- ЛО 1989 — Литературное обозрение. 1989. № 5.
- ЛТ — *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1981. М., 1983.
- Манд. Соч. — *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1991.
- МиА 1995 — Мандельштам и античность: Сб. ст. М., 1995.
- МмК — *Осип Мандельштам.* Камень / Изд. подгот. Л. Я. Гинзбург, А. Г. Мец, С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдин. Л., 1990.
- МНМ — Мифы народов мира. Т. I—II. М., 1991—1992.
- ПиА 1989 — Палеобалканистика и античность: Сб. ст. к 60-летию Вяч. Вс. Иванова. М., 1989.
- Поберезкина — *Поберезкина П.* Анна Ахматова. Другие тринадцать строчек // <http://www.utoronto.ca/tsq/14/poberezkina14.shtml>.
- Подольская 1972 — Из неопубликованных писем Иннокентия Анненского / Вступит. статья, публ. и коммент. И. И. Подольской // Изв. ОЛЯ 31/5. 1972.
- РА — *Рожанский И. Д.* Анаксагор. У истоков античной науки. М., 1972.
- СП — *Ахматова А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1976.
- ССРЛЯ — Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М.; Л., 1948—1965.
- ССт. — *Сологуб Ф.* Стихотворения. Л., 1979.
- СРНГ — Словарь русских народных говоров. Вып. 1 — М.; Л., 1966 —.
- СТ — *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
- ТЕ — Театр Еврипида / Пер., объяснит. статьи и коммент. И. Ф. Анненского. Т. I. СПб., 1906.
- ТеЕвр. — Театр Еврипида / Пер. со введением и послесл. И. Ф. Анненского; Под ред. и с коммент. Ф. Ф. Зелинского. Т. 1—3. М., 1916—1921.
- УЗ ТГУ — Ученые записки Тартуского гос. ун-та.
- УКР — *Иннокентий Анненский.* Учено-комитетские рецензии / Сост. и коммент. А. И. Червякова. Вып. I (1899—1900 гг.). Иваново, 2000; Вып. II (1901—1903 гг.). Иваново, 2000; Вып. III (1904—1906 гг.). Иваново, 2001; Вып. IV (1907—1909 гг.). Иваново, 2002.

-
- Червяков АБиблР — Произведения И. Ф. Анненского на русском языке: Библиографический указатель / Сост. А. И. Червяков. Иваново, 1989.
- ЭССЯ — Этимологический словарь славянских языков: Праславянский лексический фонд / Под ред. О. Н. Трубачева. Вып 1— М., 1974—.
- Ярхо — *Ярхо В.* Комментарии // Еврипид. 1969; Еврипид. 1999.
- DP — Leconte de Lisle: Derniers poèmes. Paris, 1895.
- ELL — Leconte de Lisle: Euripide, traduction nouvelle. T. I—II. Paris, 1884.
- EschLL — Leconte de Lisle: Eschyle, traduction nouvelle. Paris, 1872.
- IJSLP — International Journal of Slavic Linguistics and Poetics.
- RL — Russian Literature. Amsterdam.
- SlPoet. 1973 — Slavic Poetics. Essays in honour of K. Taranovsky. The Hague-Paris, 1973.
- SoP 1993 — A Sense of Place. Tsarskoe Selo and its Poets. Columbus, Ohio, 1993.
- ZfslPh — Zeitschrift für slavische Philologie.

VI. ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С. С.* К истолкованию символики мифа об Эдипе // *АиС*. 1972.
- Аверинцев С. С.* Неоплатонизм перед лицом Платоновой критики мифопоэтического мышления // Платон и его эпоха. М., 1979.
- Аверинцев С. С.* Образ античности. СПб., 2004.
- Аникин А. Е.* Из наблюдений над стилистикой Ахматовой // Литературный процесс и развитие русской культуры в XVIII—XX вв. Таллин, 1985.
- Аникин А. Е.* Ахматова и Анненский: О петербургском аспекте темы // Ахматовский сборник. Вып. I. Париж, 1989.
- Аникин А. Е.* «Мифотворцу — на башню»: Опыт сопоставления цикла с другими текстами Анненского // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990.
- Аникин А. Е.* «Незнакомка» А. Блока и «Баллада» И. Анненского // Русская речь. № 5. 1991а.
- Аникин А. Е.* Чудо смерти и чудо музыки: О возможных истоках и параллелях некоторых мотивов поэзии Ахматовой // *RL*. XXX—III. 1991б.
- Аникин А. Е.* О литературных истоках «детских» мотивов в поэзии Анны Ахматовой // Русская речь. № 1. 1991в.
- Аникин А. Е.* Философия Анаксагора в «зеркале» творчества Иннокентия Анненского // *Изв. СО АН СССР. История, филология и философия*. № 1. 1992.
- Аникин А. Е.* Из наблюдений над поэтикой И. Анненского // Серебряный век в России: Избр. страницы. М., 1993а.
- Аникин А. Е.* «Фамира-кифаред» Анненского: «проблема Фамиры» // *RL*. XXXIV/3. 1993б.
- Аникин А. Е.* К анализу стихотворения Анны Ахматовой «Все мне видится Павловск холмистый...» // *Гуманитарные науки в Сибири*. № 4. 1996.
- Аникин А. Е.* К истолкованию одного имени собственного: Псевдоним Иннокентия Анненского *Никто* — *Ник. Т-о* // Славянское и балканское языкознание. Проблемы лексикологии и семантики: Слово в контексте культуры. М., 1999а.
- Аникин А. Е.* Анненский и Шевченко (заметки к теме) // Традиция и литературный процесс: К 60-летию чл.-корр. РАН Е. К. Ромодановской. Новосибирск, 1999б.
- Аникин А. Е.* Об экологии эфира. Новосибирск, 2007.
- Аникин А. Е.* Шевченковский пласт в творчестве Анненского // ИФА. 2009.
- Анри-Сафье Э.* Стихи в стихах: О «Трилистнике шуточном» Иннокентия Анненского (по поводу сонета «Перебой ритма») // ИФА. 2009.
- Апухтин А. Н.* Стихотворения. Л., 1961.
- Аристотель.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. / Пер. Ф. А. Жебелева. М., 1984.
- Арьев А.* Царская ветка. СПб., 2000.
- Асмус В. Ф.* Платон. М., 1975.
- Ахматова А.* Автобиографическая проза / Вступит. статья и примеч. Р. Д. Тименчика // ЛО. 1989.

- Ашимбаева Н. Т.* Комментарии // КО.
- Ашимбаева Н. Т.* Тургенев в критической прозе Анненского // Изв. АН Казахской ССР. Сер. филол. № 1. 1984.
- Ашимбаева Н. Т.* Достоевский в критической прозе И. Анненского // Вестник Ленинградского гос. ун-та. Сер.: История, язык, литература. Вып. 2. 1985.
- Ашимбаева Н.* Достоевский: Контекст творчества и времени. СПб., 2005.
- Бабаев Э. Г.* Сокровенная речь: Об одном стихотворении Анны Ахматовой // Русская речь. 3. 1989.
- Баратынский Е. А.* Стихотворения и поэмы. М., 1982.
- Барзах А. Е.* Соучастие в безмолвии: Семантика «так-дейксиса» у Анненского // ИАРК. 1996.
- Беренштейн Е. П.* Действительность и искусство в миропонимании И. Ф. Анненского // Эстетика и творчество русских и зарубежных романтиков. Калинин, 1983.
- Беренштейн Е. П.* Иннокентий Анненский и романтизм: Вопросы метода и стиля. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Свердловск, 1986а.
- Беренштейн Е. П.* Типологические особенности поэтики И. Ф. Анненского // Миропонимание и творчество романтиков. Калинин, 1986б.
- Блок А. А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. Л., 1963.
- Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха.* М., 1996.
- Бочаров С. Г.* Филологические сюжеты. М., 2007.
- Бочаров С. Г.* Петербургский текст Владимира Николаевича Топорова // Топоров. 2009.
- Бунатян Г. Г.* Город муз. Литературные памятные места города Пушкина. Л., 1987.
- Васильев В. Л.* Архаическая топонимия Новгородской земли. Великий Новгород, 2005.
- Венцлова Т.* Тень и статуя: К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского // ИАРК. 1996.
- Верхейл К.* Трагизм в лирике Анненского // ИАРК. 1996.
- Виленкин В.* В сто первом зеркале. М., 1987.
- Виленкин В.* Образ «тени» в поэтике Анны Ахматовой // Вопросы литературы. Вып. 1. 1994.
- Виноградов В. В.* Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976.
- Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988.
- Гаспаров М. Л.* Начало «Ифигении в Тавриде» // АиС. 1972.
- Гаспаров М. Л.* Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии. М.: Наука, 1979.
- Гаспаров М. Л.* Петербургский цикл Бенедикта Лившица: Поэтика загадки // УЗ ТГУ. № 664. Тарту, 1984.
- Гаспаров М. Л.* Анненский — переводчик Эсхила // Ученые зап. Московского гос. пед. ин-та иностранных языков им. М. Горького. № 347. М., 1989.
- Гаспаров М. Л.* Еврипид Иннокентия Анненского // Еврипид 1999.
- Гинзбург Л.* О лирике. 2-е изд., дополн. Л., 1974.
- Гитин В.* Доклад на конференции «Innokenti Annenski et l'héritage de la fin du siècle en Russie». Париж, апрель 1992 г.
- Гитин В. А.* Точка зрения как эстетическая реальность: Лексические отрицания у Анненского // ИАРК. 1996.
- Голлербах Э. Ф.* Город муз. Л., 1927.
- Гомер.* Илиада / Пер. Н. Гнедича. М., 1984.
- Грачева Д.* «Тень» Иннокентия Анненского в сборнике рассказов Н. Гумилева «Тень от пальмы» // ИФА. 2009.

- Григорьев А. Л. Мифы в поэзии и прозе русских символистов // Литература и мифология. Л., 1975.
- Гусейнов Г. Ч., Котрелев Н. В. Комментарии к работам Вяч. Иванова // Эсхил. 1989.
- Дикман М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // ССт.
- Добрицын А. А. «Нашедший подкову»: Античность в поэзии Мандельштама (дополнение к комментарию) // Philologica. Т. 1. № 1/2. 1994.
- Добролюбов Н. А. Литературная критика. М., 1979.
- Дукор И. Проблемы драматургии символизма // Литературное наследство. Т. 27—28. М., 1937.
- Еврипид. Трагедии. Т. I—II. М., 1969.
- Еврипид. Трагедии: В 2 т. Т. 1—2. М., 1999.
- Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.
- Жирмунский В. М. Примечания // СП.
- Жур П. Шевченковский Петербург. Л., 1984.
- Журинский А. Н. Семантические наблюдения над трилистниками Анненского // Историко-типологические и синхронно-типологические исследования. М., 1972.
- Зализняк А. А. Лингвистические исследования и словоуказатель // Янин В. Л., Зализняк А. А. Новгородские грамоты на бересте: Из раскопок 1984—1989 гг. М., 1993.
- Зализняк А. А. Древненогородский диалект. 2-е изд., перераб. с учетом мат-ла находок 1995—2003 гг. М., 2004.
- Зелинский Ф. Ф. Иннокентий Федорович Анненский как филолог-классик // Аполлон. № 4 (Хроника). 1910.
- Зелинский Ф. Ф. Объяснительные примечания // ТеЕвр. I—III. 1916—1921.
- Зенкин С. Пророчество о культуре (творчество Стефана Малларме) // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М., 1995.
- Иванов Вяч. О поэзии И. Ф. Анненского // Аполлон. № 4 (Хроника). 1910.
- Иванов Вяч. Вс. Чатал-Гююк и Балканы: Проблемы этнических связей и культурных контактов // Balcanica: Лингвистические исследования. М., 1979.
- Иванов Вяч. Вс. Комментарии // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
- Иванов Вяч. Дионис и праодинисийство // Эсхил: Трагедии. М., 1989а.
- Иванов Вяч. Вс. Ахматова и Пастернак: Основные проблемы изучения их литературных взаимоотношений // Изв. ОЛЯ. 48/5. 1989б.
- Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1: Знаковые системы. Кино. Поэтика. М., 1998.
- Йованович М. К разбору «чужих» голосов в «Реквиеме» Ахматовой // RL. XV. 1984.
- Кардовская Е. Д. Неизвестный портрет Ахматовой // Панорама искусств. 7. М., 1984.
- Кац Б., Тименчик Р. Д. Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. Л., 1989.
- Кацис Л. Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2000.
- Кирилюк Е. Тарас Шевченко: Критико-биографический очерк. М., 1988.
- Кихней Л. Иннокентий Анненский как предтеча акмеистов // ИФА. 2009.
- Коварский Н. А. А. Н. Апухтин // Апухтин. 1961.
- Колосова В. Б. Концепт зрения/слепоты сквозь призму народной ботаники // АБ•60. Studia ethnologica: Сб. ст. к 60-летию А. К. Байбурина. СПб, 2007.
- Корецкая И. В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М., 1975.
- Корецкая И. В. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский // Контекст: Литературно-теоретические исследования. 1989. М., 1989.

- Кравцова И.* «Северные элегии» Анны Ахматовой: Опыт интерпретации целого // *RL*. XXX. 1991.
- Кралин М.* Победившее смерть слово: Статьи об Анне Ахматовой и воспоминания о ее современниках. Томск, 2000 (цит. по <http://www.akhmatova.org/bio/kralin/kralin.htm>).
- Кривич В.* Послесловие // *Посмертные стихи Иннокентия Анненского*. Пг., 1923.
- Кривулин В.* Болезнь как фактор поэтики Анненского // *ИАРК*. 1996.
- Кушнер А.* Мифологические мотивы в лирике Вячеслава Иванова и И. Анненского // *Cahiers du monde russe*. 35/1-2. 1994.
- Кушнер А.* О некоторых истоках поэзии И. Анненского // *ИАРК*. 1996.
- Кржижановский С.* Поэтика заглавий. М., 1931.
- Лавров А. В.* Вячеслав Иванов — «Другой» в стихотворении И. Ф. Анненского // *ИАРК*. 1996.
- Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* Комментарии: Письма И. Ф. Анненского к С. К. Маковскому // *КО*.
- Левин Ю. И.* Заметки о «крымско-эллинических» стихах О. Мандельштама // *МиА*. 1995.
- Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *RL*. 7/8. 1975.
- Левинтон Г. А., Тименчик Р. Д.* Книга К. Ф. Тарановского о поэзии О. Э. Мандельштама // *RL*. IV/2. 1978.
- Лекманов О. А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.
- Лихачев Д. С.* Ахматова и Гоголь // *Традиция в истории культуры*. М., 1978.
- Лихачев Д. С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982.
- Лихачев Д. С.* Земля родная. Л., 1983.
- Посев А. Ф.* Очерки античного символизма. Т. I. М., 1930.
- Посев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.
- Посев А. Ф.* Античная музыкальная эстетика. М., 1960.
- Лотман М. Ю.* Метрический репертуар И. Анненского: Мат-лы к метрическому справочнику // *УЗ ТГУ*. № 358. Тарту, 1975.
- Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972.
- Лотман Ю. М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // *Лотман Ю. М.* Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки, 1960—1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб., 1995.
- Люсый А. П.* Пушкин. Таврида. Киммерия. М., 2000.
- Майков А. Н.* Избранные произведения. Л., 1957.
- Маймин Е. А., Слинина Э. В.* Теория и практика литературного анализа. М., 1984.
- Мандельштам О.* Письмо о русской поэзии // *День поэзии*. М., 1981.
- Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987.
- Матвеев А. К.* Географические названия Урала: Топонимический словарь. Екатеринбург, 2008.
- Мейлах М. Б.* Об именах Ахматовой. I: *Анна* // *RL*. 10/11. 1975.
- Мейлах М.* Заметки об Анне Ахматовой // *Ахматовский сборник*. Вып. I. Париж, 1989.
- Михайлов А. Д., Нерлер П. М.* Комментарии // *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. I—II. М., 1990.
- Мочульский К.* Поэтическое творчество Анны Ахматовой // *ЛО*. 1989.
- Мусатов В. В.* Ахматова и Мандельштам // *RL*. XXX-III. 1991.
- Мусатов В. В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX в. М., 1998.
- Надсон С. Я.* Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1962.

- Найман А. Опыт чтения нескольких поздних стихотворений Ахматовой // Ахматовский сборник. Вып. I. Париж, 1989.
- Найман А. Г. Стихотворение Анны Ахматовой «Читатель» // Res philologica: Филологические исследования. Пам. Г. В. Степанова. М.; Л., 1990.
- Надсон С. Я. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1962.
- Налегач Н. Поэтика листов-листьев в лирике И. Анненского // ИФА. 2009.
- Недоброво Н. В. Анна Ахматова // Ахматова. III.
- Николина Н. А. Образ родины в поэзии А. Ахматовой // Русский язык в школе. № 2. 1989.
- Обухова О. Я. Образ тени в поэзии Анны Ахматовой // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тез. конф. М., 1989.
- Орел В. Э. Еще раз о Страхе и Ужасе // ПиА. 1989.
- Орлов В. Л. Бальмонт. Жизнь и поэзия // Бальмонт К. Стихотворения. Л., 1969.
- Орлов В. Н. Поэт и город. Л., 1980.
- Осват А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальную повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1985.
- Островская Е. С. Французские поэты в рецепции И. Анненского. Ш. Леконт де Лиль // Вестник Московского гос. ун-та. Сер. филол. № 5. 2005.
- Павлов М. С. О. Манделштам: Цикл о воронежской жажде // МиА. 1995.
- Перцов П. Философские течения русской поэзии. СПб., 1896.
- Петрова И. В. Анненский и Тютчев: К вопросу о традициях // Искусство слова: Сб. ст. к 80-летию Д. Д. Благого. М., 1973.
- Петрова Г. В. Творчество Иннокентия Анненского: Учебное пособие. Великий Новгород, 2009.
- Петрова Г. И. Ф. Анненский: «Проблема Ницше» // ИФА. 2009.
- Платон. Избранные диалоги / Пер. Я. Боровского. М., 1965.
- Подольская И. И. И. Анненский — критик // КО.
- Подольская И. И. Поэзия и проза Иннокентия Анненского // Анненский И. Избранное. М., 1987.
- Подольская И. Анненский и Чехов: Интерпретация художественного произведения как проявление нравственной позиции // ИФА. 2009.
- Пономарева Г. М. И. Анненский и А. Потебня: К вопросу об источнике концепции внутренней формы в «Книгах отражений» И. Анненского // УЗ ТГУ. № 620. Тарту, 1983.
- Пономарева Г. М. Анненский и Уайльд: Английская эстетическая критика и «Книги отражений» Анненского // УЗ ТГУ. № 645. Тарту, 1985.
- Пономарева Г. М. Понятие предмета и метода литературной критики в критической прозе Иннокентия Анненского // УЗ ТГУ. № 735. Тарту, 1986а.
- Пономарева Г. М. Критическая проза И. Анненского: Проблема генезиса. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тарту, 1986б.
- Прийма Ф. Я. Шевченко и русская литература XIX в. Л., 1961.
- Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Уралия: Тютчевский альманах. Л., 1928.
- Пунин Н. Проблема жизни в поэзии И. Анненского // Аполлон. № 4 (Хроника). 1910
- Пулин А. Недоумение и Тоска // ИАРК. 1996.
- Рабинович Е. Г. Лира Гермеса // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974.
- Раденкович Л. Укрытие стариков как элемент перехода: На мат-ле преданий об убиении стариков // Первый Всеросс. конгр. фольклористов: Сб. докл. Т. III. М., 2006.

- Рассадин В. И.* О культе медведя у тофаларов // Известия Сибирского отделения АН СССР. Сер. обществ. наук. № 2. 1973.
- Рожанский И. Д.* Анахагогеа // АиС. 1972.
- Ронен О.* Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // SIPoet. 1973.
- Ронен О.* Идеал: О стихотворении Анненского «Квадратные окошки» // Звезда. № 5. 2001.
- Ронен О.* «Я» и «Не Я» в поэтическом мире Анненского // ИФА. 2009.
- Савельева Г. Т.* Петербургский миф Иннокентия Анненского // Седьмые Ахматовские чтения. СПб., 2002.
- Савельева Г. Т.* Два мифа о Царском Селе: Анненский и Мандельштам // ИАРК. 1996.
- Сазонова Л. И.* Средневековый мотив богородичного чуда в повести Н. В. Гоголя «Портрет» // Славяноведение. № 2. 1910.
- Силард Л.* Античная Ленора в XX веке // Studia Slavica Academiae scientiarum Hungaricae. Т. XXVIII. 1982.
- Силард Л. И. Ф.* Анненский // Русская литература конца XIX — начала XX века (1890—1917). Т. I. Budapest, 1983.
- Смирнов И. П.* К изучению ранней символики Анны Ахматовой: Раннее творчество // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971.
- Струве Г. П.* Анна Ахматова и Николай Недоброво // Ахматова. III.
- Судник Т. М., Цивьян Т. В.* Мак в растительном коде основного мифа (Balto-balkanica) // Балто-славянские исследования. 1980. М., 1981.
- Тахо-Годи А. А.* Миф у Платона как действительное и воображаемое // Платон и его эпоха. М., 1979.
- Террас В.* Осип Мандельштам и его философия слова // SIPoet. 1973.
- Террас В.* Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама // МиА. 1995.
- Тименчик Р. Д.* Ахматова и Пушкин: Разбор стихотворения «Смуглый отрок...» // Пушкинский сборник: Уч. зап. Латвийского гос. ун-та им. П. Стучки. Т. 106. 1968.
- Тименчик Р. Д.* К семиотической интерпретации «Поэмы без героя» // УЗ ТГУ. № 308. Тарту, 1973.
- Тименчик Р. Д.* Заметки об акмеизме. I // RL. 7/8. 1974a.
- Тименчик Р. Д.* Ахматова и Пушкин. Заметки к теме. I—II // Пушкинский сборник. Рига, 1974б.
- Тименчик Р. Д.* Автометаописание у Ахматовой // RL. 10/11. 1975a.
- Тименчик Р. Д.* Принципы цитирования у Ахматовой в сопоставлении с Блоком // Тез. I Всесоюзной (III) конф. «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту: Тартуский гос. ун-т. Тарту, 1975б.
- Тименчик Р. Д.* Заметки об акмеизме. II // RL. V/3. 1977.
- Тименчик Р. Д.* О составе сборника Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы. № 8. 1978.
- Тименчик Р. Д.* Заметки об акмеизме. III // RL. IX. 1981a.
- Тименчик Р. Д.* Текст в тексте у акмеистов // УЗ ТГУ. № 567. Тарту, 1981б.
- Тименчик Р. Д.* Новонайденное стихотворение Анны Ахматовой // Изв. ОЛЯ. 40/1. 1981в.
- Тименчик Р. Д.* Художественные принципы предреволюционной поэзии Анны Ахматовой: Дисс. ... канд. филол. наук. Тарту, 1982a.
- Тименчик Р. Д.* Анна Ахматова и Пушкинский Дом // Пушкинский Дом: Статьи. Документы. Библиография. Л., 1982б.

- Тименчик Р. Д. Аннотация к грампластинке: Страницы русской поэзии XVIII—XX вв. И. Ф. Анненский. И. А. Бунин. 1983 г. (цит. по <http://annensky.lib.ru>).
- Тименчик Р. Д. «Поэтика Санкт-Петербурга» эпохи символизма/постсимволизма // УЗ ТГУ. № 664. Тарту, 1984а.
- Тименчик Р. Д. Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой // Изв. ОЛЯ. 43/1. М., 1984б.
- Тименчик Р. Д. Поэзия И. Анненского в читательской среде 1910-х гг. // УЗ ТГУ. № 680. Тарту, 1985.
- Тименчик Р. Д. К символике трамвая в русской поэзии // УЗ ТГУ. № 754. 1987а.
- Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский и Николай Гумилев // Вопросы литературы. № 2. 1987б.
- Тименчик Р. Д. «Вечер» Ахматовой // Памятные книжные даты. 1987. М., 1987в.
- Тименчик Р. Д. [Вступительная статья к публикации]: Ахматова А. Стихи из сожженной тетради: Из неопубликованного // Даугава. № 9. 1987г.
- Тименчик Р. Д. К описанию поэтической мифологии Ахматовой // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тез. конф. М., 1989а.
- Тименчик Р. Д. «Чужое слово» у Ахматовой // Русская речь. № 3. 1989б.
- Тименчик Р. Д. [Предисловие] Ахматова А. Отрывок из перевода «Макбета» // ЛО. 1989в.
- Тименчик Р. Д. Анненский в 1909 году: Доклад на конф. «Innokenti Annenski et l'héritage de la fin du siècle en Russie». Париж, апрель 1992 г.
- Тименчик Р. Д. Устрицы Ахматовой и Анненского // ИАРК. 1996.
- Тименчик Р. Анна Ахматова в 1960-е годы. М.; Toronto, 2005.
- Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Ахматова и Кузмин // RL. VI/3. 1978.
- Тименчик Р. Д., Осоват А. Л. «Печальную повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1985.
- Тименчик Р. Д., Черный К. М. И. Ф. Анненский // Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. Т. I: А—Г. М., 1989.
- Тимофеева В. Воплощение комплекса Медеи в трагедии И. Ф. Анненского «Фамиракифаред» // ИФА. 2009.
- Тоддес Е. Мандельштам и Тютчев // IJSIP. 17. 1974.
- Топоров А. Л. Из мифологии русского символизма: Городское освещение // УЗ ТГУ. № 657. Тарту, 1985.
- Топоров В. Н. Из индоевропейской этимологии // Структурно-типологические исследования в области грамматики славянских языков. М., 1973а.
- Топоров В. Н. К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой // SIPOet. 1973б.
- Топоров В. Н. Мойсал «Музы»: Соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада) // Славянское и балканское языкознание: Античная балканистика и сравнительная грамматика. М., 1977а.
- Топоров В. Н. О структуре «Царя Эдипа» Софокла // Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М., 1977б.
- Топоров В. Н. Две главы из истории поэзии начала века: I. В. А. Комаровский; II. В. К. Шилейко: К соотношению поэтики символизма и акмеизма // RL. VII-III. 1979.
- Топоров В. Н. Ахматова и Блок. Berkeley, 1981а.
- Топоров В. Н. Об иранском влиянии в мифологии народов Сибири и Центральной Азии // Кавказ и Средняя Азия в Древности и Средневековье. М., 1981б.

- Топоров В. Н.* Из индоевропейской этимологии. II (1—3) // Этимология. 1980. М., 1982а.
- Топоров В. Н.* «Господин Прохарчин»: К анализу петербургской повести Достоевского // Иерусалим, 1982б.
- Топоров В. Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы // УЗ ТГУ. № 664. Тарту, 1984а.
- Топоров В. Н.* К интерпретации былины «Путешествие Вавилы со скоморохами...»: Мифологические истоки и историческая подкладка // Балто-славянские исследования. 1983. М., 1984б.
- Топоров В. Н.* К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования. 1983. М., 1984в.
- Топоров В. Н.* Две заметки о Тантале // Балканы в контексте Средиземноморья: Проблемы реконструкции языка и культуры. Тез. и предв. мат-лы к симпозиуму. М., 1986.
- Топоров В. Н.* Миф о Тантале: Об одной поздней версии — трагедия Вячеслава Иванова // ПиА. 1989а.
- Топоров В. Н.* Об одном письме Ахматовой // Ахматовский сборник. I. Париж, 1989б.
- Топоров В. Н.* Об историзме Ахматовой // RL. XXVIII-III. 1990а.
- Топоров В. Н.* Неомифологизм в русской литературе XX в.: Роман А. Кондратьева «На берегах Ярыни». Trento, 1990б.
- Топоров В. Н.* Петербургский текст. М., 2009.
- Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* О нервалианском подтексте в русском акмеизме: Ахматова и Мандельштам // RL. XV. 1984.
- Тронский И. М.* История античной литературы. 4-е изд. М., 1983.
- Тростников М. В.* Сквозные мотивы лирики И. Анненского // Изв. ОЛЯ. 50/4. 1991.
- Трубачев О. Н.* Ремесленная терминология в славянских языках. М., 1966.
- Трубачев О. Н.* Избр. труды. Т. 2. М., 2004.
- Тынянов Ю.* Пушкин // Соч.: В 3 т. Т. III. М.; Л., 1959.
- Тютчев Ф.* Стихотворения. Л., 1957.
- Унбегаун Б. О.* Русские фамилии. М., 1989.
- Успенский Б. А.* Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Studia slavica Academiae scientiarum Hungaricae. T. 33. Budapest, 1987.
- Успенский Б. А.* Избранные труды. Т. II: Язык и культура. М., 1966.
- Фарино Е.* Код Ахматовой // RL. 7/8. 1974.
- Федоров А. В.* Примечания // Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1959.
- Федоров А. В.* Стиль и композиция критической прозы Иннокентия Анненского // КО.
- Федоров А. В.* Искусство перевода и жизнь литературы: Очерки. Л., 1983.
- Федоров А. В.* Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984.
- Федоров А. В.* 1990: Иннокентий Анненский — лирик и драматург // СТ.
- Фет А. А.* Стихотворения. М.; Л., 1960.
- Филатова О.* Характер и функции ремарок в трагедиях Иннокентия Анненского // ИФА. 2009.
- Фридман И. В.* Иннокентий Анненский и наследие Пушкина // Изв. ОЛЯ. 50/4. 1991.
- Харджиев Н.* Заметки о Маяковском // SIPoet. 1973.
- Харджиев Н. И.* О рисунке А. Модильяни // Ахматова А. Стихи и проза. М., 1977.
- Хейт А.* Анна Ахматова: Поэтическое странствие. Дневники. Воспоминания. Письма А. Ахматовой. М., 1990.

- Хелимский Е. А.* Компаративистика. Уралистика: Лекции и статьи. М., 2000.
- Хрусталева О. О.* Эволюция героя в драматургии Иннокентия Анненского // Русский театр и драматургия эпохи революции 1905—1907 годов. Л., 1987.
- Хрусталева О. О.* Античный миф в драматургии русских символистов: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1988.
- Цивьян Т. В.* Материалы к поэтике Анны Ахматовой // УЗ ТГУ. № 198. 1967.
- Цивьян Т. В.* Заметки к дешифровке «Поэмы без героя» // УЗ ТГУ. № 284. 1971.
- Цивьян Т. В.* Кассандра, Дидона, Федра: Античные героини — зеркала Ахматовой // RL. 7/8. 1974.
- Цивьян Т. В.* Ахматова и музыка // RL. 10/11. 1975.
- Цивьян Т. В.* Наблюдения над категорией определенности-неопределенности в поэтическом тексте: Поэтика А. Ахматовой // Категория определенности-неопределенности в славянских и балканских языках. М., 1979.
- Цивьян Т. В.* Кассандра, Дидона, Федра: Античные героини — зеркала Ахматовой // ЛЮ. 1989а.
- Цивьян Т. В.* Образ и смысл жертвы в античной традиции // ПиА. М., 1989б.
- Цивьян Т. В.* Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.
- Цивьян Т. В.* «Поэма без героя» Анны Ахматовой: Некоторые итоги изучения в связи с проблемой «текст-читатель» // Papers from the Akhmatova Centennial Conference. California, 1993.
- Цивьян Т. В.* На солнечную тему // Славянские этюды: Сб. в честь С. М. Толстой. М., 1999.
- Червяков А. И.* «Музыка» в поэтической системе И. Ф. Анненского // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1986.
- Черный К. М.* Анненский и Тютчев // Вестник Московского гос. ун-та. Сер. филол. № 2. 1973а.
- Черный К. М.* Поэзия Иннокентия Анненского: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1973б.
- Черторижская Т. К.* Взаимодействие русской и украинской лексики в русских произведениях Т. Г. Шевченко. Киев, 1981.
- Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. Париж, 1976.
- Чуковский К.* Ахматова и Маяковский // Вопросы литературы. № 1. 1988.
- Чулков Г.* Траурный эстетизм: И. Ф. Анненский — критик // Аполлон. № 4 (Хроника). 1910.
- Шаблювский Е. С.* Т. Г. Шевченко и русские революционные демократы. Киев, 1975.
- Шелогурова Г. Н.* Об интерпретации мифа в литературе русского символизма // Из истории русского реализма XIX — начала XX в. М., 1986.
- Шелогурова Г. Н.* Идеино-эстетические функции мифа в драматургии Иннокентия Анненского: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1988.
- Эйхенбаум Б. М.* Из неопубликованного // День поэзии. Л., 1967.
- Эйхенбаум Л. К.* О поэзии. Л., 1969.
- Эсхил.* Трагедии. М., 1989.
- Эткинд Е.* Французская поэзия в зеркале русской литературы // Французские стихи в переводе русских поэтов XIX—XX в. М., 1969а.
- Эткинд Е.* Комментарии // Французские стихи в переводе русских поэтов XIX—XX вв. М., 1969б.
- Якобсон Р. О.* Статуя в поэтической мифологии Пушкин // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.

- Ярхо В.* Комментарии // Еврипид. Трагедии. Т. I—II. М., 1969.
- Ярхо В.* Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии // Еврипид трагедии. Т. I. М., 1969.
- Ярхо В. Н.* Была ли у древних греков совесть?: К изображению человека в аттической трагедии // АиС. 1972.
- Ярхо В. Н.* Античная драма. Технология мастерства. М., 1990.
- Anikin A.* «Classical» and «Tsarskoe Selo» in the Works of Annensky: Some Observations in Regard to Acmeism // SoP. 1993.
- Ariev A.* «The Splendid Darkness of a Strange Garden»: Tsarskoe Selo in the Russian Poetic Tradition and Akhmatova's «Ode to Tsarskoe Selo» // SoP. 1993.
- Basker M.* Gumilev, Annensky and Tsarskoe Selo: Gumilev's «Tsarskosel'skii krug idei» // SoP. 1993.
- Bazzarelli E.* La poesia di Innokentij Annenskij. Milano, 1965.
- Borker D.* Annenskij and Mallarmé. A Case of Subtext // Slavic and East European Journal. 21. 1977.
- Busch W.* Zwei vergessene Übersetzungen von I. F. Annenskij // ZfslPh. XXXI/2. 1963.
- Conrad B. I.* F. Annenskij's poetische Reflexionen. München, 1976.
- Crone A.-L.* Anna Achmatova and the imitation of Annenskij // Wiener Slawistischer Almanach. 7. 1981.
- Crone A.-L.* Akhmatova and the passing of the Swans: Horation Tradition and Tsarskoe Selo // SoP. 1993.
- Eng-Liedmeier J., van der.* Reception as a theme in Achmatova's later Poetry // RL. XV. 1984.
- Goupy A.* L'art de traduire selon Annenskij // Revue des études slaves. 47. 1968.
- Ivask G.* Annenskij und Čechov // ZfslPh. XXVII/2. 1959.
- Jones L.G.* Anna Axmatova's quiet «Tenderness»: An exercise in counting // SIPOet. 1973.
- Karlinski S.* Frustrated artists and devouring mothers in Čechov and Annenskij // Mnemosyne: Studia litteraria russica in honorem V. Setchkarev. München, 1974.
- Kelly C.* The Impossibility of Imitation: Anna Akhmatova and Innokentij Aimenskij. Christ Church, Univ. of Oxford, 1989.
- Ketchian S.* Imitation as poetic Mode in Achmatova's Podražanie I. F. Annenskomu // Scando-Slavica. 25. 1979.
- Ketchian S.* The poetry of Anna Akhmatova: A conquest of Time and Space. München, 1986.
- Ketchian S.* Returns to Tsarskoe Selo in the Verse of Anna Akhmatova // SoP. 1993.
- Ljapunov V.* A Goethean Subtext of E. A. Baratynskij's «Nedonosok» // SIPOet. 1973.
- Loseff L.* The Toy Town Ruined // SoP. 1993.
- Naiman A.* The place of *Tsarskoe Selo* in Akhmatova's Poetry // SoP. 1993.
- Nilsson N.A.* Osip Mandel'stam and his poetry // Scando-Slavica. 9. 1963.
- Nilsson N.A.* Mandel'stam's Poem 'Voz'mi na radost' // RL. 7/8. 1974.
- Pollak N.* Annensky's «Trefoil in the Park»: Witness to Whiteness // SoP. 1993.
- Ronen O.* A Beam upon the Axe // Slavica hierosolymitana. 1. 1977.
- Ronen O.* Two Acmeist Images of Unintelligible Poetry // Philologica. T. 8. № 19—20. 2003—2005.
- Rosslyn W.* Remodelling the Statues at Tsarskoe Selo: Akhmatova's Approach to the Poetic Tradition // SoP. 1993.

-
- Setchkareff V.* Laodamia In Polen und Russland: Studien zum Verhältnis des Symbolismus zur Antike // ZfslPh. XXVII/1. 1958.
- Setchkarev V.* Studies in the life and work of Innokentij Annenskij. The Hague, 1963.
- Scherr B.* Gumilev and Parnassian // SoP. 1993.
- Struve G. P.* Anna Akhmatova // *Ахматова А.* Собр. соч. Т. I. München, 1967.
- Taranovsky K. K.* The Sound Texture of Russian Verse in the Light of Phonemic Distinctive Features // IJSIP. IX. 1965.
- Taranovsky K.* The Jewish Theme in the poetry of Osip Mandel'stam // RL. 7/8. 1974.
- Timenchik R.* On Akhmatova's Tsarskoe-Selo Code // SoP. 1993.
- Tsiv'ian T. V.* The double bottom of the Casket; or, two hypostases of *Poema Bez Geroja* // The Speech of Unknown Eyes: Akhmatova's Readers on her Poetry. Nottingham, 1990.
- Ustinov A.* Two Episodes from the Biography of Nikolai Gumilev // SoP. 1993.
- Venclova T.* The Exemplary Resident of Tsarskoe Selo and the Great Pupil of the Lycée: Some Observations on the Poetics of Count Vasily Alekseevich Komarovskiy // SoP. 1993.
- Verheul K.* The theme of time in the poetry of Anna Axmatova. The Hague; Paris, 1971.
- Verlaine P.* Choix de poesies. Paris, 1916.
- Vernant J. P.* Mythe et pensée chez les grecs. Études de psychologie historique. V. 2. Paris, 1971.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- А**втометаописание 30, 378
академия 122
акмеизм 31, 277, 287
акустический портрет города 252—253
английский язык 370
андрогин 298
аноним 213, 235
анонимный стих 17, 18, 161, 176, 183, 242, 307
аполлинический 111, 114, 141, 151, 238, 282, 284, 358, 359, 403
апофатические формы 214
аромат 57, 64, 67—72, 145, 149, 157, 224, 237, 243, 249—251, 264, 319, 320
асфодели 201
атом 63, 65, 66—69, 163, 224, 318, 320, 321
- Б**абочка 112, 113, 177, 238
бал 67, 205, 310, 435
баня с пауками 50, 203, 301, 374
«безголовье» 154, 185, 305
безжалостный (-ость) 43, 101, 337, 338, 348, 365, 379
беззаветность в дружбе 83, 334
«безлюбовь» 132, 398
безымянность (-ый) 35, 131, 213, 216, 218, 220, 221, 229, 233, 235, 236, 240, 265, 317, 337
белый камень 273, 283—286
бескрылый 201, 257, 260, 266, 335, 426
больные дети 41, 42, 173, 175, 210, 279, 332
босой Разум 269
бред 30, 36, 46, 92, 103—104, 115, 121, 125, 135, 144, 319, 343, 357—358, 429
«будничное» слово 35—36, 98, 132, 223, 230, 309
- В** землю 58, 59, 244, 319, 320
в тесноте, да не в обиде 266
в эфир (небо) 57—59, 130, 134, 167, 196, 243, 244, 316, 319, 331
вера рабынь 164
ветвей тоскующие тени 126
веять (на-, об-, по-, раз-, с-) 130, 190—192
«византийская буколика» 164, 265

вино 72, 134, 144—147, 151, 224, 230, 359, 365, 409, 423
вить, -вивать (*за-, на-, об-, пере-, по-, раз-, с-*) 130, 187—195
водомер 56
воздушная громада 292, 445
волосы как змеи 233
воск(овой) 153, 190, 196, 202, 206, 323, 386, 437
впадины (глазные) 254, 261, 276, 396
«второстепенность вопроса о смерти» 65, 300, 373
вуаль 188, 190, 193
«выдумать себя» 309

Гадания 55—56, 79, 80, 86, 391
«гамлетизировать» 19, 233, 280
гармония (-ический) 64, 119, 120, 123, 128, 138, 141, 150, 156, 173, 178, 179, 188, 210, 231, 279, 280, 306, 316, 326, 327, 341, 344, 363, 379
георгина 160, 164, 298, 300, 302
«гипноз преступления» 343, 344
«глаз жизни» 177
глаза и дети 109, 120, 139, 150, 164, 174, 177, 231, 263, 281, 314, 329, 330, 341, 360, 395
«гнезда» образов 21
голод в облике ребенка 168, 291
голос еле слышный 328, 329
город *над нами* 291, 343, 356, 445
горсточка пепла 150, 180
горящие глаза (ямы) 138, 231, 261—263, 280, 281, 330
гроб (-ница) 27, 57, 84, 133, 198—200, 203, 206, 243, 257, 278, 309, 319, 388, 413

Дача 300
две зари 342
дева 100, 173, 177, 323, 324, 390, 395, 402, 406
девичье сердце 181, 292, 332, 430
девоматерь 164
девственность 150, 167, 181, 192, 430
дед 45, 79, 105, 113, 115, 268—270, 304, 325, 429
дети фантазии 42, 175, 181, 184, 210, 332
дети-ангелы 164, 209, 362, 363
детская заумь 182
детский лепет 180, 182, 211
дионисийский 111, 112, 115, 116, 132, 140—145, 151, 152
дождь 81, 159, 227, 293, 313, 321, 323, 346, 408, 440
дождь слез 81, 159, 165, 313, 395
дом мертвых 198, 200—202, 301, 374
дробить (-ление) 19, 67, 231, 257, 258, 264, 282, 283, 421, 422, 433, 435, 436, 445
думы-дети 154, 171—173, 180, 183, 184, 208, 305, 308, 314
думы-слезы 165, 166, 171
дурман 28, 30, 39, 176, 220, 224, 376, 417, 432

дурная мать 364, 365

Дух, Дух-Разум 56—58, 60—67, 70, 72, 73, 82, 105, 129, 150, 163, 165, 173, 178, 183, 216, 224, 243—247, 274, 307, 318—320, 359, 373, 375

Ель северного бора 240, 340, 418

Жало 29, 31, 33, 117, 331, 396, 397

жалость 17, 18, 36, 41, 43, 91, 99, 204, 206, 261, 270, 309, 324, 326, 360

«желтые домишки» 99

жертва 21, 28, 39, 51, 56, 80, 82, 84, 86, 89—91, 94, 115, 116, 132, 148, 150, 163, 164, 175, 180, 181, 187, 190, 195, 210, 229—231, 240, 264, 277, 282, 290, 295, 296, 368, 371, 399, 403, 428, 430—432, 444

жизнелюбие (-ивый) 87—90, 210, 325

жрец 56, 79, 80, 82, 91, 105, 181, 234, 317, 318, 402, 428—430

Загадка 42, 103—105, 131, 158, 253, 357, 429

закат 42, 122, 142, 174, 176, 181, 191, 199, 217, 237—239, 249, 255, 293, 294, 325, 328, 340, 341, 343, 345, 421, 423

замыть, замывать 98

зарница 135, 144, 145, 267

заря 55, 101, 114, 130, 137, 151, 152, 158, 181, 188, 207, 240, 263, 264, 281, 295, 340—345, 347, 382, 427, 442

заря будущей поэзии 273

заря славы 325, 328, 341

застылость 20, 37, 199, 210, 406, 426

зашифрованность поэтической речи 223

змея и царь 294—297

золотая игла 31, 173, 174, 183, 190, 194, 195, 209, 385, 386

золото (-ой) 22 и далее, *passim*

золото слепит 152, 158, 182, 264, 282, 312, 404

золотое руно 386, 404, 431

золотые волосы (косы) 143, 148, 402—406

золотые нити 138, 262, 292

золотые (-тистые) пчелы 122, 136, 201, 217, 405

золотые сны (-ой сон) 63, 174, 190, 191, 238, 298

«зуд слез» 53, 159, 184, 245, 308

Игла (-ы) 27, 32, 240, 277, 289, 340, 387, 418, 419

изваяние 111, 123, 174, 193, 199, 206, 227, 232, 257, 258, 261, 278, 285, 357, 386

интенсивность звука 204, 393

инцест 108, 147, 149, 231, 234, 262, 281

исконная борьба добра и зла 295

Камень 58, 219, 220, 231, 252, 254, 255, 260, 273, 278, 284—287

камень (уголь) в сердце 95, 96, 160, 290, 424, 425

кисть руки 101, 136, 137, 217

- кифара 56, 108, 115, 140, 141, 151, 152, 259, 356, 357, 415, 437
кифарэд 108 и далее, *passim*
клеймо 96, 97, 233—235, 326
конструкции с отрицанием 214
кормилица-грудь 109, 170, 333
кровь 50 и далее, *passim*
кровь из сердца 136, 217, 240, 419
кровь розовая 444
крыло (-ля) 39, 86, 93, 113, 124, 125, 136, 137, 178, 190, 191, 194, 197, 217, 233, 238, 259, 269, 270, 272, 381, 401, 414, 418
куклы 20—22, 41, 173, 178, 181, 192, 194, 206, 224, 283, 285, 345
- Л**
Лань 111, 121, 428, 430, 431, 432
лебедь 117, 123—125, 127, 137, 237, 255, 263, 264, 268, 334, 354, 414, 436
лира 57, 106, 111, 114, 115, 119, 121, 124, 137, 141, 217, 285, 418, 437, 438
лирник 157, 184, 198, 307, 308
лист(ы) 33, 37, 42, 64, 121, 122, 128, 142, 143, 167, 219, 232, 262, 320, 370, 392, 414, 435
луна 39 и далее, *passim*
луч 19 и далее, *passim*
лучезарное слиянье 139, 140, 262
лучи глаз (очей) 25, 109, 138—140, 262
- М**
Маки 31, 167, 197, 238, 419
материнская кровь 98
материнская ласка (любовь) 70, 78, 120, 131, 134, 169, 170, 184, 281, 334, 336, 359, 365
материнская чистота 71, 164, 167, 332
материнские слезы 119, 120, 157, 172, 193, 313, 333
материнский грех 80, 169, 173, 209
материнский долг 110, 134, 184, 333
материнское молоко 119, 134, 170, 227, 235, 332, 333, 366
материнское томление 41, 131, 175, 279
мачеха стихам 337
мед(ы) 30, 99, 122, 136, 191, 217, 250, 262, 386, 404, 405, 407
медь (-дный) 86, 88, 164, 190, 206, 259, 295, 298, 342, 352, 384, 418, 439
междометия 182
мелодия 104, 121, 127, 130, 134, 148, 173, 178, 191, 208, 216, 231, 232, 238, 261, 262, 279, 336
мертвая вода 124, 354
мех 144, 145, 151, 409
мешок 28, 144, 145, 226, 432
мещанское Царское Село 49, 300
мирады 65, 247, 248
могила 58, 187, 206, 207, 209, 240, 275, 303, 311, 319, 380
молния 58, 132, 133, 135, 211, 272, 283, 408, 423, 424, 433, 435
молоко 110, 136, 146, 147, 201, 226, 227, 230, 235, 261, 280
молоко кормилицы 109, 110, 134, 170, 185, 280, 333
монстры 221, 222

морщины 105, 158, 193, 254, 284, 285, 429

морщины моря 105, 254, 285, 429

мужество 368, 370

муза-поводырь 274

«мыслестрадание» 61, 246, 251, 305, 331

мысль без слов и беременность 174

Надушившаяся Дама 301, 302, 375, 376

не бранила, не ласкала 338, 365

небо-родина (отчизна) 60, 255, 277

невидные глаза 281

Невидь 281

невыстраданные слезы 298, 313, 375

недобор 260

недовесок 260

недотыкомка 260

незамытый 97, 98

незнакомка 260, 301, 376, 374

нем и прям 199

необходимость или разум 244

нетопырь 260

неумение говорить 182

ничей стих 17, 18, 21, 161, 176, 183, 215, 216, 236, 242, 245, 307, 318, 404, 446

«новая гармония» 25, 26, 35, 43

новорожденное солнце 130, 132, 188

нож 56, 79, 80, 82, 86, 91, 100, 103, 105, 150, 163, 169, 185, 231, 337, 427—430

Обманувшая *отчизна* 255, 276, 277

обои 32, 33

овод 33, 116

одурь 26—31, 33, 35, 38, 39, 229, 349, 350

оппадающая интонация 214

«орел поэзии» 15, 272

«орешек акрополя» 273

оса 33, 116

ослепление 12, 56, 62, 71, 83, 109, 137, 138, 144, 146, 150, 156, 158, 175, 176, 199, 220, 222, 224, 228—233, 236, 237, 239, 247, 257—263, 279—282, 306, 312, 314, 329, 331, 341, 356, 357, 370, 395, 396, 404

остаток дней (сил) 89, 90, 210, 211, 325—328, 341, 344, 409

ответственность за убийство 222

отпевание 203, 309

отрава 28, 30—32, 43, 221, 280, 349, 350, 417, 431, 435

отрава лозы 134, 147, 227, 280

Палач 21, 79, 80, 82, 417, 418

- память 27, 28, 32, 38, 44, 48, 73, 108, 134, 171, 175, 179, 218, 237, 239, 240, 249, 254, 274, 286, 302, 320, 323, 326, 329, 332, 335, 341, 345, 354, 349, 359, 378, 379, 388, 413, 425, 427
- память-совесть 43, 44, 51, 338, 348, 349, 360, 365, 377
- паук 200, 202, 203, 301, 374
- пафос материнства 71, 76, 83, 119, 163, 167, 168, 175, 275, 332, 337, 170, 243, 251, 279, 314, 318, 331
- пелена 12, 129, 130, 186, 187, 191, 192, 194, 198, 204—209, 309—311, 345
- пеленки 12, 129, 130, 132, 170, 186, 194, 198, 334, 365
- пеленки солнца* 131
- пепел 22, 117, 150, 180, 201, 294, 331, 367, 399, 424, 431
- пепельный бал* 205, 310
- «первый абрис» 130, 150, 152, 281, 282, 332
- «перегной» 240
- песенный дар* 259
- петербургский Олимп 210, 388
- пещера 50, 110, 150, 151, 218—220, 224, 226, 228, 230, 231, 261, 333
- плач детей 44, 168, 170—172, 178, 193, 208, 305, 337, 363, 411
- Победа 240, 286, 367, 370
- подкидыш 50, 163, 235, 237, 335
- подруга осень* 327, 443
- «подставные» слова 222
- «подъятие» (мук и др.) 42, 58, 60—62, 66, 80, 129, 135, 149, 150, 159, 173, 175, 184, 244, 246, 247, 269, 279, 319, 347—349, 375
- пожарный вой* 294
- покой волны* 178
- полоса, полоска* (зари) 288, 293, 382, 439
- полотно 101, 159, 189, 190, 193—198, 206—209, 416
- полусвет-полутьма* 345, 346
- померкшие* («полюпомеркшие») глаза 153, 156, 157, 159, 165, 166, 169, 255, 257, 258, 267, 268, 276, 278, 304, 306, 307
- пошлость 220—222
- «поэзия совести» 43, 101, 178, 208, 252, 256, 271, 310, 343, 348, 362, 375
- поэт-пророк 96, 160, 175, 290, 348, 424, 425
- предрасветное время 75, 150, 151, 382
- Прекрасная Дама 299, 301, 375
- призрак 21, 29, 38, 39, 43, 82, 91, 101—104, 126, 130, 143, 148, 150, 167, 174, 175, 190—192, 200, 202, 203, 206, 207, 217, 218, 223, 238, 257, 260, 262, 274, 278, 283, 290, 295, 333, 334, 343, 347, 388, 401, 402, 410, 416, 426, 433, 434, 440
- «проблемы» поэзии 253, 286
- провидец 56, 79, 268, 428
- прозаический перевод трагиков 23
- прокинуться* 154, 185, 305
- проницаемая завеса (граница) 321, 366, 440
- пророк 31, 42, 96, 150, 173, 181, 182, 264, 282, 313, 332, 348
- пророчица 118—120, 264, 334, 391
- простиранье рук 75, 77, 83, 106, 114, 133, 137, 146, 189, 219, 289, 290, 292

прям и нем 34, 198, 199, 387
птица 25, 39, 55, 72, 124, 141, 189, 190, 196, 201, 222, 260, 266, 267, 273, 286, 356, 357, 359,
362, 368, 378, 387, 418
птица-душа 196, 356
птица-тоска 39
пулемет 324
пустое небо (свод) 254, 255—257, 276—278
пустые глаза 255—258, 276, 278
путь в Сибирь 51
пушинка-старость 24, 25, 32
пчела 33, 122, 136, 191, 201, 202, 217, 238, 250, 262, 405—407
пыль солнца 404, 405
пятно 31, 98, 127, 236, 261, 270, 391, 392

Радуга 57, 195, 243, 319, 335, 336
радуга слез 335, 336
разбитый фонтан 418
разум 55, 60—62, 64, 75, 77, 82, 110, 129, 135, 156, 163, 165, 183, 216, 244, 245, 268, 269,
274, 307, 314, 317—319, 359, 392, 412
растопить сердце 119
рационализм 54, 55, 58, 165, 184, 242, 274, 318
ребенок-старик 92, 399
ребячья забава 371
река (-и) слез 150, 156, 161, 348
Река Рыданья 91, 201, 202, 406
ремарки к трагедиям 23, 24, 35, 75, 79, 109, 114, 151, 260, 263, 281, 285, 290, 314, 336, 405
речь как Тантал 265, 272
розовая кровь 136, 419, 444
розовое облако 150, 181, 291, 292, 332
розовые дети 92, 150, 179, 180, 399
розовые пальцы 114, 152, 263, 274
розовые пеленки 130, 131
розовые тела 150, 180
русский язык 29, 272, 273, 369
русское сердце 158, 210, 267

Сад(ы) 30, 42, 47, 69, 72, 118, 120—123, 136, 140, 167, 177, 217, 218, 237, 249, 250, 264,
290, 316, 320, 324, 327, 334, 335, 342, 354, 363, 364, 366, 367, 381, 385, 405, 407, 437, 443
сады Царского Села 120, 123, 126—129, 320, 321, 334, 335, 345, 355, 406
самоослепление 138, 144, 228, 229, 231, 238, 260—262, 279, 280
самоубийство 99, 100, 146, 148, 230, 262, 300, 361, 376, 424
«сверхчеловек» 91, 245, 289
светлые воды (росы) 123, 237, 264, 334, 353, 354
свиток 205, 207—209, 252, 309, 310
север (-ный) 51, 74, 125, 129, 179, 227, 240, 251, 274, 286, 321, 323, 327, 340—342, 345,
346, 348, 353, 357, 358, 418, 443, 444

- сердце 18 и далее *passim*
сердце зажглось 399, 400
сердце из камня 424, 423, 431
сердце-лань 430—432
сердце плачет 83, 166
сердце-птица (птенец) 39, 150, 196, 266, 359
серый дом 200, 374
сеть, сетка ветвей и др. 157, 321, 366, 440, 443
сироты, сиротство 77, 100, 116, 120, 131, 132, 163, 168, 170, 171, 175, 176, 185, 281, 331, 338, 339, 350, 367
складень 66, 336, 337
скука 28—30, 34, 37, 148, 150, 175, 220, 221, 229, 230, 236, 239, 299, 361, 431
сладкая (-остная) отравы 28, 30
сладкий залог 164, 183, 332
сладкий яд 407
слеза *из небесных глаз* 99, 159, 160
слезы 29 и далее *passim*, особенно 156—166, 170—172, 176—178, 312—314, 333—336
слезы и звуки 162
слезы-жемчуг 162
слезы-стихи 159, 163, 313
слепая муза 158, 268, 312, 313
слепень 33, 116, 397
слепить 158, 192, 330
слепое небо 256, 277, 278
слепой (-ые) 20, 21, 84, 86, 89, 99, 108, 146, 151, 156—159, 168, 170, 185, 189, 195, 199, 225, 232, 248, 253, 255, 256, 259, 267—270, 273, 274, 276, 278, 284, 285, 288, 293, 307, 312, 313, 325, 330, 331, 359, 395, 396, 441
слепой кобзарь 157, 167, 198, 307
слепой (-ые) лирик(и)/музыкант(ы) 157, 198, 268, 307, 308, 312, 313, 357
слепой странник (дед) 269, 270
слепота 12, 30, 137, 138, 149, 156—158, 184, 218, 234, 239, 251, 256, 257, 259, 261, 263, 281, 306, 312, 323, 331
слепец (-пцы) 151, 152, 156—159, 182, 231, 253—255, 258, 260, 261, 264, 266—268, 276, 278, 280, 281, 283, 306, 312, 357, 395
«слияние» с поэтом 408
слово как ребенок 368
случай 65, 247, 372, 431
случай — бог 65, 247
совесть 20, 43—45, 48, 51, 64, 65, 87, 89, 90, 126, 140, 163, 178, 181, 214, 236, 243, 247, 268—273, 290, 291, 299, 326, 333, 338, 341, 344, 348—360, 364, 365, 373—375, 377, 388, 431, 343, 441
солнце 24, 58—61, 63, 82, 90, 100, 102, 110, 113, 127, 128, 130—132, 143, 151, 152, 158, 160, 165, 174, 176, 186, 190, 197, 200, 201, 215, 238, 251, 256, 264, 265, 274, 282, 283, 292, 298, 315, 328, 329, 330, 343, 347—349, 359, 360, 363, 366, 374, 384, 386, 395, 401, 403—405, 418, 421, 443, 445
солнце правды 155
солнце ума 82, 274

- соловей 70, 115, 153, 156, 157, 166, 259, 304, 306, 312, 313, 412
соловей безголовый 259
сомнение 42, 76, 82, 104, 106, 118, 122, 126, 148, 149, 173, 253, 265, 357, 443
сострадание 20, 53, 62, 64, 78, 82, 84, 87, 159, 163, 183, 243, 245, 250, 254, 308, 313, 314, 347, 424
способ самоубийства 100, 230—231
старость 24, 25, 32, 90, 156, 165, 169, 179, 193, 195, 267, 306, 361, 379, 385
статуя 20, 38, 41, 153, 156, 173—175, 178, 181, 183, 192—194, 196, 198, 199, 202, 203, 206, 208, 218, 227, 232, 257, 258, 261, 278, 281, 285, 306, 312, 321—324, 345, 355, 357, 358, 386, 412
статуя-кукла (игрушка) 173, 174, 178, 181, 194, 203
стебель 113, 114
странствия слепца 267
струя крови 136, 137, 217, 240, 419, 430
судьба 25, 27, 43, 47, 50, 56, 66, 69, 72, 76, 79, 89, 98—100, 120, 132, 136, 158, 160, 169, 183, 184, 186, 193, 195, 197, 229, 235, 248, 257, 265, 279, 307, 308, 311, 312, 325, 326, 332, 334, 347, 357, 359, 360, 366, 367, 369, 370, 378, 386, 411, 422, 423, 438
сукин сын 235
суржик 155
суровое море 428
- Т**айна (рождения и др.) 20, 33, 37, 62, 77, 116, 119, 148—150, 152, 162, 170, 178, 182, 215, 224, 225, 232, 233, 235, 264, 273, 281, 282, 295, 357, 397, 399, 432
там 354, 355, 410
«творческая совесть» 43, 178, 180
«театр статуй» и «театр теней» 258
телесный 66, 68, 129, 131, 172, 173, 247, 441
тьень 38, 46, 73, 82, 83, 85, 86, 92, 99, 126, 139, 143, 146, 149, 152, 153, 176, 190, 200, 206, 207, 212, 217, 218, 231, 237—239, 252, 253, 257, 258, 261, 334, 335, 344, 353, 357, 369, 374, 378, 382, 399, 401, 402, 406, 410, 414, 426, 444
тьень от тени 38, 218
терпением повиты мы 188
тина 431, 432
титан 60, 61, 116, 135, 246, 420
ткацкий стан 164, 173, 195, 196, 203, 334, 386
томленье 27, 30, 40—42, 109, 131, 175, 184, 219, 221, 263, 279, 331, 337, 436
тоска 28—33, 35, 37, 38—40 и далее *passim*
тревожная тишина 442, 443
«тревожно-мечтательное» время 75, 101, 102, 382
тревожный, -ое (искание, сон и др.) 31, 75, 90, 91, 94, 102, 165, 196, 225, 232, 237, 261, 262, 275, 280, 356, 401, 417
трясина 432
туман слез 81—83, 161, 193, 208
тусклый (-ость) 39, 156, 161, 220, 229, 237, 341, 404, 421, 430
- У**голь (-ек) 220, 266, 291, 338, 401

- уголь в сердце 96, 160, 290, 425
угрызения совести 126, 271, 364
ужас (-ный) 50, 53, 56, 58, 78, 80, 82, 84—88, 90, 91, 93, 94, 99, 106, 110, 116, 136, 159, 163, 165, 190, 196, 199, 200, 204, 206, 207, 211, 219, 221, 222, 228, 231, 233, 239, 245, 257, 266, 270, 271, 272, 287, 292, 299, 300, 303, 309, 323, 324, 335, 374, 377, 380, 384, 387, 388, 401, 408, 411, 412, 418, 424
«ужас жизни» 20, 84, 87, 88, 254, 257, 264, 276, 282, 283, 300, 301, 343, 349, 373, 377
ужас и сострадание 20, 53, 62, 84, 163, 245, 254, 283, 347, 424, 435
украинизмы 154, 155, 182, 215, 268, 304—306, 308, 312
украинофильство 307
улыбка бога (богов) 25, 257, 278, 314, 335, 384, 385
улада для мертвых 201
устрицы 47, 114
- Ф**акел 112, 113, 133, 194, 238, 294—296, 302, 393
флейта 111, 112, 124, 141—143, 173, 225, 226, 379, 387
фонема *ж* 88—91
- Хаос** 43, 57, 58, 60, 61, 66, 82, 129, 150, 216, 219, 229, 231, 243, 244, 246, 255, 277, 318, 359, 375, 378, 431
холодно-дынный 191, 340
холодное детство 119, 120, 131, 146, 264, 332, 334, 365
хоровод 27, 78, 143, 227, 379
«храмы» символистов 317
- Цветы** (цветение) и дети 128, 167, 168, 171, 172, 176—179, 271, 308, 314, 329, 355, 360, 362, 363, 366, 395
- Чаша** 50, 75, 136, 137, 144, 202, 220, 289, 324, 332, 384, 385, 409, 415, 429
черепаха-лира 115
черная овца 412
чудовище 226, 227
«чужое» слово 17—19, 21, 215, 352
- Шарманка** 28, 41, 229, 252, 270, 283
шепот, (на)шептать 26, 30, 34, 103, 174, 178, 183, 198, 200, 203, 204, 211, 214, 250, 263, 277, 288—290, 293, 302, 328, 342, 376, 387, 388, 443, 444
- Эфир** 24, 57, 58, 62, 75, 101, 102, 107, 130, 133, 134, 167, 196, 243—245, 248, 251, 255, 283, 316, 319, 331, 392, 424, 432, 434, 435
- Юг** 24, 51, 194, 327, 346, 443, 444
- Яд** 15, 28—31, 43, 133—135, 191, 250, 261, 262, 270, 280, 281, 349, 350, 407, 444
яд впитал 28, 351
язык нянь 182

Александр Евгеньевич Аникин

ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ И ЕГО ОТРАЖЕНИЯ
Материалы. Статьи

Издатель А. Кошелев

Корректор Е. Сметанникова
Оригинал-макет подготовлен В. Гусевым
Художественное оформление переплета С. Жигалкина

Подписано в печать 09.03.2011. Формат 70×100 ¹/₁₆.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Times.
Усл. печ. л. 38,055. Тираж 500. Заказ №

Издательство «Языки славянской культуры».
№ государственной регистрации 1037789030641.
Тел.: 95-95-260. E-mail: Lrc.phouse@gmail.com
Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел./факс: 8 (499) 255-77-57, тел.: 8 (499)246-05-48, e-mail: gnosis@pochta.ru
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Зубовский проезд, 2, стр. 1 (Метро «Парк культуры»)