

## ГАЛИНА ШЕЛОГУРОВА

Русский учебный центр МС –  
Международное сотрудничество  
105122 Москва  
Сиреневый бульвар, д. 3, к. 2  
labyr@mail.ru

## МИФОЛОГЕМА «БЕЛЫЙ КАМЕНЬ» В ПОЭТИКЕ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО

### THE ‘WHITE STONE’ MYTHOLOGEM IN THE POETICS OF INNOKENTY ANNENSKY

Мифологема «белый камень» представляется весьма значимой в творчестве Иннокентия Анненского. В статье прослеживается эллинская генеалогия данного образа и рассматривается его символика в лирике, критической прозе и драматургии поэта.

**Ключевые слова:** камень, художник, забвение, созерцательность, миф, И. Анненский.

The mythologem ‘white stone’ seems to be one of the most significant motifs in Innokenty Annensky’s poetics. In the article an attempt has been made to demonstrate a close connection between Annensky’s ‘white stone’ and the island of Leucas (Lefkada), – a famous mythological topos of Greek culture. The author proceeds from the ‘artistic semantics’ of this island (the cult of Apollo, Sapho’s legend) on the one hand, and from the concept of oblivion, strongly associated with this place (Homer, *Odyssey*, 24, 11), on the other.

**Keywords:** stone, artist, oblivion, impassiveness, myth, Innokenty Annensky.

Отраднo спать – отрадней камнем быть.  
О, в этот век – преступный и постыдный –  
Не жить, не чувствовать – удел завидный...  
Прошу: молчи – не смей меня будить.

Микеланджело  
(перевод Ф. Тютчева, одна из редакций)

Осмысление образа камня в литературе русского модернизма в значительной мере восходит к Ф. Тютчеву, прежде всего – к его одноименному стихотворению и к переводу четверостишия Микеланджело, воспроизведенному в эпиграфе данной статьи. Невозможно не вспомнить в этой связи творчество В. Соловьева<sup>1</sup>, в философии которого камень предстает «символом неизменного бытия»<sup>2</sup>. Идея однозначной (камень «... есть то, что он есть»<sup>3</sup>) и неизменной сущности (камень «не обнаруживает никакой склонности к переходу в свое противоположное состояние»<sup>4</sup>) оказывается определяющей в соловьевском осмыслении рассматриваемого феномена. В скором времени акмеизм предъявит художественное доказательство иллюзорности представлений о неподвижности как ядре образа камня в поэтической культуре. Он увидит «скрытую в нем потенциально способность динамики»<sup>5</sup> и заявит о его «новом бытии».

Промежуточным звеном между обозначенными выше тезисом и антитезисом можно считать художественную концепцию И. Анненского, в творчестве которого камень становится одним из смысловых центров, вокруг которого группируются принципиально важные для поэта этические и эстетические смыслы. С одной стороны, Анненский сохраняет устоявшуюся в культуре символику образа (камень – символ вечности, абсолютного покоя, непоколебимости), с другой – распространяет на него антропологические категории, связанные главным образом с феноменом «чувствительности», к которому он не однажды обращается в своих статьях и педагогических письмах. В творчестве Анненского образ вечности, одним из традиционных символов которой является камень, возникает на почве эмоциональной вибрации, порождаемой ощущением зыбкости, текучести, изоморфности миров – человека и природы, прошлого и настоящего. В сознании лирического героя камень наделяется человеческими эмоциями и ощущениями: «Камни млеют в истоме» (*Тоска белого камня*). Созерцание камня вызывает жалость и сострадание, если он отмечен печатью увечья: «И жизни ль радостный побег, / Плита ль разбитая жалка мне...» (*Сирень на камне*) либо на него по принципу сообщающихся сосудов переносится груз тяжелых размышлений: «Не за бога в раздумье на камне, / Мне за камень, им найденный, больно» (*Ноша жизни светла и легка мне...*). Камень становится основой образной характеристики внутреннего мира героев в кри-

<sup>1</sup> В контексте нашей темы первостепенное значение имеет его стихотворение *Колдун-камень*, в котором образ седого камня трактуется мистически. Имеет смысл учитывать и соловьевский перевод того же четверостишия Микеланджело.

<sup>2</sup> В. Соловьев, *Оправдание добра*, [в:] он же, *Собрание сочинений: в 2-х томах*, Москва 1990, т. 1, с. 269.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> О. Мандельштам, *Утро акмеизма*, [в:] он же, *Сочинения в двух томах*, Москва 1990, т. 2, с. 143.

тических эссе поэта. Об этом свидетельствует и акцентирование им эпизодов, развивающих символику камня в повести Л. Андреева *Иуда Искариот* (статья *Иуда, новый символ*), и облеченное в емкую формулу определение «мысли-камни» (ср. *Мысли-иглы* у самого Анненского). Обращает на себя внимание локализация мыслительного процесса, протекающего в голове героя («мысли-камни в затылке»), создающая почти физическое ощущение гнетущей тяжести проводимого Иудой психологического эксперимента. Кроме того, в подтексте статьи символ камня апеллирует к известной мифологеме Сизифа, что предполагает скрытую оценку замысла Иуды и его воплощения. В описании трех тургеневских героинь (*Белый экстаз. Странная история, рассказанная Тургеневым*) Анненский трижды прибегает к образу камня: «лоб странно выпуклый – точно **каменный**; способность обращаться в **статую** в минуты равнодушия или, наоборот, крайнего отчаяния [...] и, наконец, непроницаемая, точно **каменная**, душа»<sup>6</sup> [жирный шрифт мой – Г. Ш.]. О неслучайном и устойчивом характере этого образа говорит другая цитата: «лоб, такой же неподвижный и каменный, как у тургеневской героини» (КО, с. 41). Она взята из ранее опубликованной статьи, в которой речь идет о тургеневской Кларе Милич и ее реальном прототипе Евлалии Кадминой. В обоих случаях эпитет имеет идентичное значение, указывая на целеустремленность и твердость характера обеих героинь и абсолютную закрытость их внутреннего мира.

В настоящей работе мы сосредоточимся на авторской мифологеме «белый камень» и попытаемся прояснить ее семантику, а также понять закономерности ее функционирования в лирике, драматургии и прозе Анненского. При этом мы сознательно оставляем за рамками анализа скульптурные образы в творчестве поэта, поскольку данный феномен достаточно подробно описан в целом ряде исследований<sup>7</sup>. Сразу же стоит оговориться, что «белый камень» Анненского ни в малейшей мере не является наследником устоявшегося фольклорного образа «бел-горюч камень», сопряженного с сакральными и магическими смыслами<sup>8</sup>. Чуть позже мы постараемся обосновать свое представление о генезисе образа у Анненского.

---

<sup>6</sup> И. Анненский, *Книги отражений*, Москва: «Наука» 1979, с. 141. Далее цитаты из статей Анненского, кроме специально оговоренных случаев, даются по этому изданию в скобках с пометой КО и указанием страницы.

<sup>7</sup> В первую очередь следует назвать ставшую классикой статью Т. Венцовой *Тень и статуя*, [в:] *Иннокентий Анненский и русская литература XX века*, Санкт-Петербург: АО «ARISIS» 1996, с. 44–49. См. также черновые наброски В. Н. Топорова к *Лаодамии*, опубликованные А. Е. Аникиным: А. Е. Аникин, *Неоконченная статья В. Н. Топорова о статуе в творчестве Анненского*, [Электронный ресурс] <http://annensky.lib.ru/names/anikin/anikin2015.pdf> [02.07.16].

<sup>8</sup> Эти смыслы были востребованы другими поэтами, в частности А. Блоком. У Анненского можно увидеть некую аллюзию на «белый латырь-камень» из *Голубиной книги* в строчках «Не за бога в раздумье на камне, / Мне за камень, им найденный, больно», цитированных выше. Однако ситуация, имеющая глобальное значение в фольклорном источнике (на этом

Начнем с того, что интересующая нас мифологема формально выражается путем художественного синтеза двух семантически продуктивных лексем словаря поэта, при этом исходная символика обоих образов («белый» и «камень») сохраняется на фоновом уровне<sup>9</sup>. Вынесение интересующего нас художественного объекта в заглавие произведения – *Тоска белого камня (Трилистник тоски)* – предполагает особое внимание к этому стихотворению. В названии уже заключена матрица лирического сюжета, при этом субъект и объект рефлексии оказываются в позиции дополнительной дистрибуции. Приведем текст полностью<sup>10</sup>:

*Тоска белого камня*  
(В Симферополе летом)

Камни млеют в истоме,  
Люди залиты светом,  
Есть ли города летом  
Вид постыло-знакомей?  
В трафарете готовом  
Он – узор на посуде...  
И не все ли равно вам:  
Камни там или люди?  
Сбита в белые камни  
Нищетой бледнолицей,  
Эта одурь была мне  
Колыбелью-темницей.  
Коль она не мелькает  
Безотрадно и чадно,  
Так, давя вас, смыкает,  
И уходишь так жадно  
В лиловатость отсветов  
С высей бледно-безбрежных  
На две цепи букетов  
Возле плит белоснежных.  
Так, устав от узора,  
Я мечтой замираю  
В белом глянце фарфора  
С ободочком по краю<sup>11</sup> (108).

камне Христос с двенадцатью учениками беседовали и почивали) не имеет ничего общего с текстом стихотворения.

<sup>9</sup> Неоднозначность цветовой характеристикой «белый» и относящихся к тому же смысловому полю (бледный, блеклый, седой и пр.) рассматривались в работах А. Аникина, О. Ивановой, В. Тростникова, А. Копачевой и др.

<sup>10</sup> Стихотворные тексты Анненского приводятся по изданию: И. Анненский, *Стихотворения и трагедии*, Ленинград: «Советский писатель» 1990 с указанием номера страницы в скобках.

<sup>11</sup> Стихотворение относится к периоду тяжелой болезни Анненского, которую тот перенес в Крыму летом 1904 года, некоторое время находясь буквально между жизнью и смертью. См.:

Самосознание лирического героя соответствует психологии «пасынка стихий», известного по другим произведениям поэта<sup>12</sup>. Отчуждение лирического героя от мира природы представлено тремя уровнями. Во-первых, он «заключен» в пространство города, которое не воспринимается им как однозначно спасительное, о чем свидетельствует амбивалентный образ колыбели-темницы. В этом контексте белый камень выступает репрезентантом не природных сил, а рукотворной цивилизации, породившей тоску, которая, накопившись и спрессовавшись с течением времени, стала поистине беспросветной (реализация метафоры), плотной, как камень. Одновременно подчеркивается насильственный и вынужденный характер самого процесса фантастического превращения («сбита [...] нищетой»). Во-вторых, защищаясь уже от городской жизни, герой прячется, как в капсулу, в обжитое пространство дома, маркированное приземленными деталями (фарфор как атрибут банального чаепития – белый глянec блюда, штампованный рисунок на посуде). Третья фаза отчуждения лирического героя связана с подключением вертикального измерения, которое задает аксиологический вектор стихотворения. Горизонтально-плоскостная доминанта художественного пространства первой части преодолевается во второй траекторией взгляда, стремительно взмывающего вверх. В результате возникает новая форма эскейпизма, за которой стоит творчески-преображающая природа мечты. Происходит короткий момент смычки тоски героя с трансцендентной тоской, а затем ее стремительное нисхождение, но на сей раз топос земного пространства предстает отмеченным знаком вечности (белоснежные плиты – это мраморные надгробья, две цепи букетов – обрамляющие их венки). Транспозиция тоски из мира горнего в мир дольний сопровождается изменениями на шкале белого цвета. В первом случае (небесный мир) господствует палитра неопределенных, неярких атмосферических тонов («бледно-безбрезжных»). Во втором (земное бытие) белый предстает в своей наивысшей концентрации как белоснежный, т. е. «идеально» белый, что соответствует контексту вечности, маркированному образами венков и могильных плит, по всей вероятности, мраморных<sup>13</sup>. Но эта «духовная» составляющая цвета теряется с перемещением фокуса, который перемещается в пространство повседневной жизни. При описании предмета домашнего обихода (чайного блюда), подчеркнуто не одухотворенного (на что указывает замена

И. Анненский, *Письма*, сост. и коммент. А. И. Червякова, Санкт-Петербург: Издательский дом 2007, т.1, с. 355, 357.

<sup>12</sup> См. в этой связи стихотворения *Под новой крышей*, *Майская гроза*, *Дождик*, *Июль* (часть 2).

<sup>13</sup> «Снежно-белый мрамор своей удивительной чистотой вызывает представление о чем-то недостижимо высоком; нет другого материала на нашей планете, который обладал бы таким **глубоким** белым цветом» [жирный шрифт мой – Г. Ш.]: А. Е. Ферман, *Очерки по истории камней*, Москва: TERRA–Книжный клуб 2003, т. 1, с. 243.

узора штампом), он становится глянцево-белым, то есть блестящим, лишённым глубины. И лишь творческая фантазия лирического героя-мечтателя способна преодолеть эту разновидность белой тоски. Средоточием его взгляда становится не изображение-клише, а фон, чистый цвет. По признаку белизны блюдце воспринимается как функциональный заместитель чистого листа бумаги, который поэт может заполнить создаваемыми им мирами.

Триада образов «белый цвет», «могильный камень», «смерть» образуют иную конфигурацию в стихотворении *Черный силуэт (Трилистник обреченности)*.

.....  
Хочу ль понять, тоскою пожираем,  
Тот мир, тот миг с его миражным раем...  
Уж мига нет – лишь бледный брезжит свет.

А сад заглох... и дверь туда забита...  
И снег идет... и черный силуэт  
Захолодел на зеркале гранита (98).

Бледный свет, как и в рассмотренном выше примере, сопутствует атмосферическому варианту белого цвета неопределенного оттенка. Но могильный камень (здесь гранит) скорее всего темный, гармонирующий с отразившимся в нем силуэтом. Белый же (цвет снега) выступает как контрастный фон. Иное восприятие смерти в данном стихотворении («растущий испуг», обреченность ожидания) делает невозможным для лирического героя переключение в трансцендентный план размышления о ней. Поэтому могильный камень воспринимается им исключительно в пределах земного мира, лишается того духовного измерения, которое создавалось в предыдущем тексте подключением универсальных бытийных смыслов. Обращение к названию цикла (*Трилистник обреченности*) дает ключ к пониманию идеи стихотворения как идеи победы смерти, чему соответствует контрастная цветовая гамма с доминантой черного, что символически поддерживается материалом надгробья<sup>14</sup>.

Другой вариант комбинации образов сада и камня, на сей раз белого, возникает в стихотворении *Старая шарманка (Трилистник сентиментальный)*:

Но забыто прошлое давно,  
Шумен сад, а камень бел и гулок (90).

<sup>14</sup> Как известно, для надгробных памятников используются наиболее распространенные типы гранита – черных и серых оттенков.

Идея цикличности жизни и смерти организует единство текстов, входящих в состав цикла (кроме названного, в него входят стихотворения *Одуванчики* и *Вербная неделя*). Сад и камень выступают манифестантами традиционной оппозиции весны (динамики жизни) и зимы (статики смерти). Понятия «шум» и «гул» применительно к саду и камню соответственно выражают те же представления на звуковом уровне. Шуму сада как громкому нестройному звучанию ликующей жизни противостоит гулкое отраженное звучание каменной глыбы, которая, благодаря мотиву забвения, ассоциируется с могильным памятником. В стихотворении белый цвет камня получает дополнительное обоснование: текст ориентирует на трактовку данного образа как надгробного памятника побежденной зиме.

Этот ряд можно продолжить другими примерами. Так в стихотворении *Невозможно* белый камень надгробья выражен опосредованно: «Мне являлись мерцанья могил / И сквозь сумрак белевшие руки» (146). Образ мерцающего в темноте ночи мрамора поддерживается эпитетом «белеющий», относящимся к другой реалии. Перед нами комбинация, противоположная той, которая отмечалась в стихотворении *Черный силуэт*: там удваивалась семантика черного, здесь – белого. На внутреннюю связь этих текстов указывает и объединяющий их образ заколоченной калитки сада как знака границы между жизнью и смертью. Итак, белый камень в рассмотренных примерах, корреспондирует с идеей небытия, понимаемой как смерть.

В художественной системе Анненского это не единственный вариант прочтения интересующей нас мифологеми. Обратимся к другим трактовкам.

Белый (вариант: седой) камень занимает особое место в образном ряду трагедии *Фамира-кифарэд*. Он появляется уже во вводной ремарке:

Вдали – нагромождения скал – бурых, черных, красных или заросших лесом. С гор там и сям, точно сползая вниз, осели темные и белые камни, иные причудливой формы (475).

Обращает на себя внимание то, что:

– во-первых, скалы даны общим, панорамным планом, в то время как камни являются единичными объектами, при этом индивидуализируется облик некоторых из них;

– во-вторых, скалы пребывают в статике, а камни сохранили признаки направленного движения («сползая вниз, [...] осели»<sup>15</sup>);

– в-третьих, отсутствие белого в многоцветном колорите скал (что было бы естественно), тогда как камни представлены только двумя контрастными цветами – белым и черным.

Значимо и то, что камень становится темой первого же высказывания Фамиры. Слова героя носят характер откровения. Избравший одиночество и аскезу

---

<sup>15</sup> В подтексте – явная отсылка к *Камню* Тютчева: «С горы скатившись, камень лег в долине. / Как он упал? Никто не знает ныне...».



музыкант объясняет свое отшельничество, прибегая к антитезе: «Сердца людей мятежны. Но люблю / В горах седые камни...» (486). Данная оппозиция получает развернутый вид в Сцене девятой, в которой протагонист и сатир Силен выражают каждый свое жизненное кредо. Погруженность в вечный покой седых камней воспринимается главным героем как пребывание в блаженном инобытии – абсолютном созерцании, а сатир, самозабвенно ловящий мгновения земных радостей, не понимает смысла участи «минералов». Спор представляет собой проекцию антиномии аполлонического (Фамира) и дионисийского (Силен) начал жизни. Этот онтологический конфликт проходит через всю пьесу и определяет ее музыкально-ритмическую структуру и цвето-световой ряд. В названной сцене конфликт аполлонизма и дионисийства строится вокруг образа белого камня, в котором герой видит единственное родственное ему создание, что дополнительно подчеркивается словом «товарищи» и текстом ремарки: «Ласково гладит камень» (505). Этот жест – дополнительное подтверждение отсутствия ритуально-магической составляющей в отношении Фамиры к камню. Он воспринимается как дружески-интимный, допустимый по отношению к близкому существу. Но камень не только выполняет функцию своеобразного двойника героя<sup>16</sup>, он становится символом созерцательной самоуглубленности, к которой стремится музыкант. Белый камень, существующий в вечности, являет собой предельную форму бесстрастия, недоступную человеку. За приговором, который выносит себе Фамира, решившийся на самоослепление, просматривается сразу несколько смыслов. Один из них («Не видеть – / Не слышать / – Не любить») – попытка обрести участь своего земного кумира<sup>17</sup>. Обращение к камню в Сцене девятнадцатой создает симметрию между первым и последним появлением Фамиры:

.....Белый камень,  
Товарищ одинокий! Как тебя  
Мне узнавать, когда ты уж не белый... (537).

<sup>16</sup> «У всех народов существует вера, что камни, скалы и т<ому> под<обные> предметы состоят в интимной связи с жизнью человека, что последний может происходить от них и обратно превращаться в камень»: Е. Кагаров, *Культ фетишей, растений и животных в древней Греции*, Санкт-Петербург: Сенатская типография 1913, с. 13. Думается, что этот архаический миф звучит в теме Фамиры лишь фоново. Более интересным основанием для сближения героя-музыканта и камня может быть способность последнего к резонированию, о которой на материале поэзии А. Фета говорится в докладе Леа Пильд – см.: Л. Пильд, *Язык камня в лирике А. Фета*, [Электронный ресурс] <https://www.youtube.com/watch?v=zu1z9D2FWyk> [13.07.2016]. Однако в драме Анненского идеал, представленный камнем, связан с категорией молчания. Гармоническим звучанием наделены камни небесные, т. е. планеты, которые доносят до Фамиры музыку сфер.

<sup>17</sup> Мотивный комплекс и трехчленная форма цитаты отсылают к переводу Анненского – стихотворению *Над умершим поэтом* (*Sur un poète mort*) Леконта де Лиля, одного из главных для него примеров высокой безлюбости художника.



Слова предваряются выразительным действием: «[...] склонившись, молча его [камень – Г. Ш.] обнимает» (537). Этот традиционный жест прощания еще до приговора богов проводит границу между прошлой и будущей жизнью героя, участь которого меняется кардинальным образом.

С нашей точки зрения, подобная значимость белого (седого) камня в идейно-композиционном единстве трагедии имеет особые основания. В пронизанной античной мифологической образностью драматургии Анненского белый камень, несомненно, коррелирует с мифологической Белой скалой, дарующей забвение душам умерших. О. Ю. Иванова<sup>18</sup> обнаруживает это влияние на материале символики белого цвета у Анненского, что дает нам дополнительные основания рассматривать образ белого камня в *Фамире-кифарэде* как производный от образа Белой скалы. Мы исходили, в первую очередь, из концепции безлюбости Анненского, высшим выражением которой в его творчестве является музыкант Фамира, последовательный адепт Аполлона. Левкадская (leukos – белая) скала в сознании древнего эллина, как и любой мифологический образ, имела не только символический, но и реальный план, за которым стоял вполне определенный пространственный локус, отмеченный именем Аполлона. А. Ф. Лосев, ссылаясь на Страбона, уточняет, что остров Левката был известен своим храмом, посвященным этому богу<sup>19</sup>. Нельзя также игнорировать то обстоятельство, что в культурной памяти Белая скала соединена с судьбой лирического поэта, точнее, поэтессы: по легенде, именно с нее бросилась в море Сафо, не в силах подавить в себе безответной любви к Фаону. Считалось, что Левкада обладает способностью гасить вожделение и страсть. Можно, следовательно, предположить, что Белая скала уже в античности соотносилась с представлениями о творчестве (Аполлон – покровитель искусств, Сафо – претендент на звание десятой музы) и отказе от любовной страсти. Лосев отмечает еще один момент, чрезвычайно значимый для нашей темы. Приводя другие примеры самоубийства влюбленных, совершаемых в этом месте, он делает вывод о том, что подобное «очевидно, считалось угодным Аполлону, **враждебному** обычным **любовным переживаниям**» [жирный шрифт мой – Г. Ш.] (335).

В вакхической драме художника-модерниста героиня не лишается жизни, как Сафо, но и не обретает забвения, как души мертвых, что составляет специфику его трагической участи. Пьеса завершается безнадежной констатацией:

Благословенны боги, что хранят  
Сознание нам и в муках.  
Но паук  
Забвения на прошлом... он добрее (540).

<sup>18</sup> О. Ю. Иванова, *О «неслучайности» слова в поэтическом творчестве И. Ф. Анненского*, [Электронный ресурс] [http://annensky.lib.ru/notes/ivanova\\_o\\_2.htm](http://annensky.lib.ru/notes/ivanova_o_2.htm) [14.06.2016].

<sup>19</sup> А. Ф. Лосев, *Мифология греков и римлян*, Москва: «Мысль» 1996, с. 334.

Для Фамиры закрыт путь в инобытие, надолго отсрочен переход в небытие и недоступно забвение. В последней трагедии Анненского «белокаменная» символика сохраняет значение отрешенности, бесстрастности и безлюбости, известное по другим произведениям поэта<sup>20</sup>. Но, будучи сопряженной с темой артиста, эта символика получает новый вариант трактовки. Вне-страстность художника, устремленного к «музыке сфер», мыслится как необходимое условие творческого процесса. Она является смыслообразующей осью стихотворения *К портрету Блока*. Образ поэта («Под беломраморным обличем андрогина...») (205) представляет более гармонизированный вариант той же мифологемы художника. Симптоматично, что в статье о современной поэзии, говоря о феномене Блока, Анненский использует те же категории – белый цвет<sup>21</sup> и андрогинность, коррелирующие с феноменом вне-страстности истинного артиста. Понятие андрогинности применяется им в том высоком значении идеала, в котором оно существует в культуре античности и в христианском религиозном дискурсе, и на которое опирается Н. Бердяев, размышляя о природе гения в искусстве: «[...] андрогиничность человека, т. е. образ и подобие Божье в человеке»<sup>22</sup>. Бердяев стремится обосновать священную природу творческого экстаза, в основе которого, по его убеждению, лежит тот же принцип отрешения мира, что и в аскезе, только осуществляется он не на пути покаяния, как в религиозном служении, а на пути дерзания.

Сравнение Фамиры с Софи, героиней рассказа Тургенева *Странная история*, которой посвящена статья Анненского *Белый экстаз*, напрашивается и вне связи с точкой зрения Бердяева – на основании той же семантики белизны и камня, которая становится символом самоотречения героини в служении идеалу. Напомним сюжет рассказа: кроткая девушка из благополучной семьи, взгляд которой постоянно устремлен в какой-то иной мир, неожиданно для всех становится добровольной спутницей-поводырем нищего юродивого, исполняя свое только ей понятное предназначение. Софи не дает никаких объяснений своему решению и после того, как ее силой возвращают домой, умирает. «Она жила одним изумлением, одной белой радостью *небытия*, о которой людям говорило только ее молчание. И, если экстаз придет увенчать ее вольное испытание, он будет беспредметен, – он будет только **холоден и ослепительно бел**» (145) [жирный шрифт мой – Г. Ш.]. Автор статьи трактует аскетический подвиг героини как явление высшего эстетизма, за которым стоит бессознательная, интуитивная

<sup>20</sup> Это устойчивый мотив является организующим в стихотворении *Расе. Статуя мира* и в монологе-прорицании Гермеса (*Лаодамия*).

<sup>21</sup> «а голос кокетливо, намеренно бесстрастный, белый». И Анненский, *О современном лиризме*, [в:] он же, *Книги отражений...*, с. 361.

<sup>22</sup> Н. Бердяев, *Смысл творчества*, [в:] он же, *Философия творчества, культуры, искусства*: в 2-х томах, Москва: Издательство Искусство, ЛИГА 1994, т. 1, с. 183–184.

потребность искания Красоты. В упорном, но при этом «застенчивом» подвижничестве юной девушки, не испугавшейся нисхождения на самое дно жизни и сохранившей душевную и физическую чистоту, он видит знаки следования некоему высшему императиву, услышать который дано лишь избранным. Это дает автору хрупкую надежду на то, что Софи, возможно, разрешила для себя задачу «[...] высшего из искусств, искусства жизни. Она побрезгала взять мрамор, чтобы сделать из него кружево, или **жилу, чтобы заставить ее петь**<sup>23</sup>, – она взяла материал самый упорный в мире [...]» [жирный шрифт мой – Г. Ш.] (145). Таким образом, идеал, символизируемый семантикой белого камня, предстает в статье не только в эстетическом, но и в этическом аспекте. Выбор Софи предполагает иной, чем у Фамиры путь, поскольку многое для героини определяет момент бессознательного, но должное развертывание данного тезиса потребовало бы отдельной работы. Мы же остаемся в рамках избранной темы и подведем некоторые итоги сказанному.

«Белый камень» в художественном мире Анненского представляет собой устойчивую мифологему, уходящую корнями в античную культуру. Мифологический образ Левкады (Белой скалы) как маркер перехода от жизни к инобытию<sup>24</sup>, скорее всего, активно присутствовал в сознании филолога-классика Анненского. Анненский-поэт трансформирует его в символ небытия, которое получает в его творчестве два варианта – погружение в созерцательный покой либо смерть. Авторская мифологема «белый камень» содержит новые смысловые аспекты, которые возникают на основе индивидуально-художественного развития исходного аполлонического мифа. В лирике поэта образ белого камня выступает главным образом как знак забвения (достигнутого или чаемого), а также сопутствующих ему тоски и смерти. В критической прозе и, в особенности, в драматургии Анненского в рассматриваемой мифологеме доминирующим становится мотивы созерцательности и аскезы, которые становятся опорными при осмыслении проблемы идеального художника.

## References

- Anikin, Aleksandr Ye. *Neokonchennaya stat'ya V. N. Toporova o statuye v tvorchestve Annenskogo*. <http://annensky.lib.ru/names/anikin/anikin2015.pdf>  
Annensky, Innokenty. *Knigi otrazheniy*. Moskva: „Nauka”, 1979: 141.

<sup>23</sup> В данном случае очевидна параллель с исканиями Фамиры. Выделенная часть текста почти дословно повторяет слова Силена об изготовлении героем кифары (Сцена шестнадцатая).

<sup>24</sup> У Гомера в *Одиссее* Белая скала является точкой отсчета и во временном (мимо нее души умерших следуют из мира настоящего в мир прошлого), и в пространственном смысле (расположена на границе между миром живых и миром мертвых).

- Annensky, Innokenty. *O sovremennom lirizme*. In: *Knigi otrazheniy*. Moskva: „Nauka”, 1979: 361.
- Annensky, Innokenty. *Stikhotvoreniya i tragedii*. Leningrad: „Sovetskiy pisatel”, 1990.
- Annensky, Innokenty. *Pis'ma*. Sankt-Peterburg: Izdatel'skiy dom „Galina skripsit”; Izdatel'stvo im. N. I. Novikova, 2007, т.1, с. 355, 357.
- Berdyayev, Nikolay. *Smysl tvorchestva*. In: *Filosofia tvorchestva, kul'tury, iskusstva: v 2-kh tt.* Vol. 1. Moskva: Iskusstvo, 1994: 183–184.
- Fersman, Aleksandr Ye. *Ocherki po istorii kamnya*. Vol. 1. Moskva: TERRA–Knizhnyy klub, 2003: 243.
- Ivanova, Ol'ga Yu. *O „nesluchaynosti” slova v poeticheskom tvorchestve I. F. Annenskogo*. [http://annensky.lib.ru/notes/ivanova\\_o\\_2.htm](http://annensky.lib.ru/notes/ivanova_o_2.htm).
- Kagarov, Yevgeniy G. *Kul't fetishey, rasteniy i zhivotnykh v drevney Gretsii*. Sankt-Peterburg: Senatskaya tipografiya, 1913: 13.
- Losev, Aleksey F. *Mifologiya grekov i rimlyan*. Moskva: “Mysl”, 1996: 334.
- Mandelstam, Osip. *Utro akmeizma*. In: *Sochineniya v dvukh tomakh*. Vol. 2. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1990: 143.
- Pil'd, Lea. *Yazyk kamnya v lirike A. Feta*. <https://www.youtube.com/watch?v=zu1z9D2FWyk>.
- Solov'yev, Vladimir. *Opravdanie dobra*. In: *Sobranie sochineniy: v 2-kh tomakh*. Vol. 1. Moskva: “Mysl”, 1990: 269.
- Venclova, Tomas. *Ten' i statuya*. In: *Innokenty Annensky i russkaya literatura XX veka. Sbornik nauchnykh trudov*. Sankt-Peterburg: AO “ARSIS”, 1996: 44–49.