

УДК 821.161.1  
ББК 84(2Рос=Рус)1  
Н48

Издано при финансовой поддержке  
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

В оформлении обложки использован фрагмент картины  
И. И. Левитана «Над вечным покоем» (1894)

**Некрасов, Николай Алексеевич**

**Н48** Некрасов Н. А. Последние песни. Случевский К. К. Песни из «Уголка». Анненский И. Ф. Тихие песни / подгот. текста М. В. Праско, вступ. ст. С. А. Ромашенко, А. В. Паутовой, примеч. С. А. Ромашенко. — Новосибирск : Открытая кафедра, 2020. — 352 с.

ISBN 978-5-6041160-4-3

В книге впервые объединены итоговые сборники трех выдающихся русских поэтов, разделенных в историко-литературной традиции границами культурных эпох и направлений: «Последние песни» Н. А. Некрасова, «Песни из „Уголка“» К. К. Случевского и «Тихие песни» И. Ф. Анненского. Выбранный составителями концептуальный подход позволяет восстановить утраченные внутренние связи между поэтическими поколениями и проследить общие лейтмотивы «последних песен» — стихотворных книг, лирическое содержание которых связано с ситуациями ожидания конца, физического и метафизического порога, кризиса — и в то же время с пафосом творческого завещания. Все три поэтические книги представляют собой результат эстетического и экзистенциального опыта прикосновения к Непознаваемому и преодоления Неизбежного.

Также издание включает вступительную статью и примечания, которые для широкого круга читателей окажут помощь в интерпретации недостаточно известных текстов, а для специалистов станут поводом для новых научных прочтений.

УДК 821.161.1  
ББК 84(2Рос=Рус)1

- © С. А. Ромашенко, статья, примечания, 2020
- © А. В. Паутова, статья, 2020
- © М. В. Праско, подготовка текста, 2020
- © В. Н. Чимитов, оформление, 2020
- © Открытая кафедра, 2020

ISBN 978-5-6041160-4-3

**«Бесконечная даль замерла впереди...»:  
Три книги стихов о приближении к неизбежности\***

Книги стихотворений, составленные по жанру или по тематическому принципу (о любви, о войне, о природе), известны в русской поэзии еще с XVIII века (например, «Стихотворения духовные» А. П. Сумарокова, «Нравоучительные басни» М. И. Хераскова). Начало XIX века выдвигает в установку авторов поэтических собраний личность и индивидуальное бытие («Сумерки моей жизни» И. М. Долгорукого, «Мои безделки» Н. М. Карамзина). Однако в предлагаемой книге читатель найдет совершенно неожиданное сочетание произведений и авторов. В сборник вошли «Последние песни» Николая Алексеевича Некрасова, «Песни из „Уголка“» Константина Константиновича Случевского и «Тихие песни» Иннокентия Федоровича Анненского.

Чем же этот выбор мотивирован? Во-первых, произведения названных авторов до сих пор никогда не выходили под одной обложкой. Каждый из этих поэтов, живших почти одновременно,

---

\*В названии статьи использована цитата из стихотворения П. С. Соловьевой (1867–1924):

В этих бледных снегах мне не видно пути,  
Я один и не знаю, куда мне идти,  
Только ворон проснулся и дрогнул крылом,  
Только голые сучья чернеют кругом.  
Ни единой звезды не блеснет в вышине,  
Всё заснуло в холодной и злой тишине,  
В мутном небе не видно далекой луны,  
И бессвязно бредут позабытые сны.

Сердце бьется так больно и тяжело в груди,  
Бесконечная даль замерла впереди,  
И сжимает мне душу мучительный страх:  
Не найду я свой путь в этих бледных снегах!

<1899>

(Русская элегия XVIII — начала XX вв.

Л.: Советский писатель, 1991. С. 496)

занимает свое особое место в истории русской литературы, и их поэтические системы настолько различны, что трудно увидеть в них общие черты. Во-вторых, каждый из этих авторов на определенном этапе своего творческого пути по какой-то причине ощутил потребность в создании идейно и композиционно завершенного произведения, представляющего собой литературный памятник-завещание, но при этом состоящего из отдельных поэтических текстов. Наконец, во всех трех книгах одновременно реализуются концепты «песенности» и «прощальности», которые читателями воспринимаются разрозненно, вне авторской концепции. Возможно, такая ситуация сложилась из-за отсутствия регулярного переиздания книг, в которые они входили в целостном варианте. Казалось бы, на этом сходства и заканчиваются. Но при более пристальном рассмотрении эти книги более схожие, чем может показаться на первый взгляд.

Все три книги стихотворений предполагают итоговый характер и соотносятся с жанром «последних песен», который формировался и активно развивался начиная со второй трети XIX века и до его конца. Очевидна связь обозначенных текстов с обширным контекстом итоговых книг стихов, среди которых они являются характерными точками отсчета формирования жанрового канона. В развитии этого жанра можно отметить несколько этапов: зарождение новой формы в классической парадигме (Некрасов) — укоренение развивающейся жанровой формы на изломе двух парадигм и всё еще опирающейся на личностный авторский посыл (Случевский) — воспроизведение формы в неклассической парадигме в чистом жанровом варианте (Анненский).

«Последние песни» Н. А. Некрасова вышли в 1877 году, «Песни из „Уголка“» К. К. Случевского — в 1901, «Тихие песни» И. Ф. Анненского — в 1904. Временная дистанция между ними невелика — последние две вышли с разницей всего лишь в три года. Очевидно, что их нельзя свести к одному эстетическому контексту, поскольку они обладают совершенно разнородными проявлениями и реализуют концепты, сформировавшиеся на разных этапах развития русской лирики: поэтика реализма с установкой на поиск нравственной истины, поэзия «безвременья» и эстетическая система символизма. Все три поэта в определенном смысле опередили свое время и наметили ряд тенденций, которые в недалеком будущем будут подхвачены эстетикой модернизма. Кроме того, каждая последующая книга выстраивалась с опорой на уже существующую жанровую традицию «последних песен» и с осознанным учетом достижений и наработок предшественников, что проявлялось на структурном и семантическом уровнях.

Стоит обратить внимание на различия, вопреки которым и одновременно благодаря которым такое соседство стало не только возможным, но и целесообразным. Можно выделить пять критериев для сопоставления этих текстов: отправная точка, связанная с самим субъектом творчества, эстетическая модальность, манифестируемая цель написания, предлагаемый путь к преодолению смерти и способ рефлексии себя в мире. «Последние песни» поэта-борца Н. А. Некрасова пропитаны драматизмом, «Песни из „Уголка“» поэта-философа К. К. Случевского исполнены сарказма, а «Тихие песни» поэта-ученого И. Ф. Анненского, несмотря на заданный в названии идиллический ключ прочтения, вписаны в трагический модус художественности.

Ситуация бытия на пороге смерти предполагает попытку рефлексии этого значимого момента и поиск возможности выхода из этой критической точки, но варианты преодоления ситуации по сути непреодолимой не совпадают, как и не совпадает модальность лирической медитации в сквозных сюжетах книг. Поэт-борец находит выход в обретении бессмертия включением себя в контекст общественно полезной гражданской лирики; поэт-философ оставляет духовное завещание, напоминающее скорее инструкцию по подготовке к переходу в инобытие, чем поэтический сборник (отсюда и смещение акцента с эстетического оформления поэтических текстов на их идейное наполнение); поэт-ученый стремится синтезировать и осмыслить художественно-эстетический и идейно-содержательный опыт уходящего в небытие «золотого поколения» и утвердить ценность «бытия-на-пороге», усиливающуюся ощущением принципиальной неуловимости и мимолетности любой человеческой жизни.

Рефлексия «я-в-мире» необходима для определения собственного высказывания, развернутого до масштабов книги-завещания. Голос лирического героя у Некрасова звучит из толпы. Говорящий — один из многих. Он подвержен всем человеческим слабостям и порокам, но при этом наделен особым даром поэтического слова, который делает его своего рода пророком, но пророком недоволепленным, до конца не решившимся принять на себя эту роль, героем без подвига, «рыцарем на час» и тем не менее стремящимся к воплощению. Лирический герой Случевского — носитель интеллектуального начала, способный благодаря этому проникать своим сознанием даже границы бытия и инобытия, для чего и необходимо создание целостного текста-концепта. В отличие от двух предыдущих книг, книга Анненского обращена не столько вовне, сколько к внутреннему миру субъекта медитации, осознающего собственную расколотость на духовное и материаль-

ное начало, что и обуславливает пребывание на пороге осязаемого и запредельного.

Так сложилось, что с середины XIX века и до его конца было написано множество прощальных поэтических книг. Посылком к созданию такого текста служила как объективная ситуация медленного умирания автора от неизлечимой болезни, так и абстрактное ощущение личной смертности, но общим для таких книг является наличие некоторого жизненного опыта, а также накопление поэтического материала, позволяющее подвести некоторые итоги и синтезировать созревшие идеи в произведение всей жизни. Знание истории создания книг такого рода может послужить отправной точкой для их интерпретации. Для ответа на вопрос, что же стало толчком для написания каждой из этих книг, обратимся к историческим фактам, а также и к самому содержанию сборников, которое зачастую способно дать внимательному читателю более полный и исчерпывающий ответ.

«Последние песни» Н. А. Некрасова вышли в 1877 году, за несколько месяцев до его кончины. Книга создавалась буквально между приступами физической боли, о чем свидетельствуют жизнеописания поэта и воспоминания его близких. Поэт пользовался любой возможностью зафиксировать свои мысли, которые свидетельствовали о присутствии внутреннего я во внешнем мире. Н. К. Михайловский писал: «...умирающий, худой, как скелет, Некрасов заводил свои... оправдательно-покаянные речи, перемежаемые еще вдобавок стонами и криками. Очевидно, было страстное желание выложить всю душу, уже еле державшуюся в больном, изможденном теле; страстное, последнее в жизни желание раскрыть тайну этой жизни, может быть, даже не нам... а самому себе. Но умирающий не находил слов для выражения „той казни мучительной, которую в сердце носил“. Он то хватался за какой-нибудь отдельный эпизод своей жизни, то пробовал подвести ей общий итог, запинаясь и опять начинал. <...> Некрасов чувствовал и понимал, что в его прошлом есть большая заслуга, от которой отречься не приходится\*». Так воспринималась современниками не новая, но еще не отрефлексированная форма выражения лирического переживания.

Правомерное утверждение, но не исчерпывающее всей сути. Действительно, сочетание разнородных текстов в книге выглядит чем-то спонтанным и непродуманным, однако, если мы обратимся к другим поэтическим книгам этой тематики, станет очевидным, что это особенность, а не недоработка. Книга, по сути,

---

\* Михайловский Н. К. Литературные воспоминания и современная смута: в 2 т. Т. 1. СПб., 1900. С. 85.

представляет некий микрокосм, для которого невозможно ограничение рамками одного сюжета. Это описание мира поэтической мысли во всей его полноте и глубине.

В изначальном замысле «Последними песнями» предполагалось назвать только лирические тексты, составляющие первую из трех частей книги\*, а для книги в целом было выбрано название «В черные дни». Такое заглавие было подсказано сердечным откликом читателей из народа, сочувствующих тяжести страданий поэта. Но позже замысел был расширен, и содержание книги перестало исчерпываться одной лишь ситуацией личного умирания в долгих и тяжких муках. Потребовалось нечто более универсальное, способное охватить всё разнообразие тем, адресатов и лирических голосов, сосредоточенных в книге. Так название отдельной части вытеснило заглавие всей книги, переходя от частного к общечеловеческому, от ситуативного к вневременному.

Книга не была составлена по изначальным заготовленным плану: поэт собрал ее из текстов, написанных за долгие годы. Для воплощения непосредственного замысла было создано лишь несколько произведений. Такой способ подбора и организации материала ставит под вопрос цельность и однородность книги как текста, однако подходит для решения главной задачи — написания книги всей жизни, вобравшей в себя всё самое нужное и ценное. Как свидетельствуют многие исследователи творчества Некрасова, уже существующие произведения подвергались доработке и даже переработке, в некоторые стихи возвращались строки, исключенные или замененные цензорами, и даже появляются целые тексты, не допущенные к печати на страницах «Отечественных записок». Очевидно, что поэт проводил тщательную ревизию всего созданного за жизнь, проверял и пересматривал точность высказанных мыслей, полемизировал с собой более ранним и осмеливался на то, на что не мог решиться прежде, признавался, исповедовался, сожалел и находил пути к примирению с миром и с собой. Именно поэтому в поле зрения читателя оказывается в первую очередь конкретный автор в его биографической определенности, перекрывающий ипостась лирического героя, собирая тем не менее его репрезентативные для читателя черты.

Несмотря на всю очевидность непосредственного влияния биографической ситуации на идейное и тематическое содержание «Последних песен», книгу нельзя воспринимать исключительно как дневник смертельно больного поэта, поскольку она

---

\* В настоящем издании публикуются только первый отдел поэтической книги Некрасова («Лирические стихотворения») и стихотворение «Баюшки-баю», завершающее «Последние песни».

создавалась с учетом уже существовавших на тот момент и хорошо знакомых Некрасову «Зимних песен» Г. Гейне и «Сумерек» Е. А. Баратынского\*. Это не только одни из первых примеров книготворчества такого рода, отличающиеся от циклотворчества многоступенчатостью структуры и оформленностью графической составляющей по правилам книгопечатанья (заглавие, вступление, посвящение, авторское содержание, иллюстрации и факт стабильного переиздания в авторском варианте), но и выражение содержательно закрепленного концепта «прощальности», что становится возможным в свете реальной ситуации. Особенность этого концепта заключается в том, что он, несмотря на свою привязку к конкретной ситуации ухода из жизни, синтетически воплощает сразу несколько значимых, но абсолютно разнородных идей: элегические размышления о быстротечности жизни и непреодолимости смерти и в то же время — поиск средств ее преодоления, подведение итогов понятого и достигнутого за жизнь, сожаление о допущенных ошибках или упущенных возможностях, обращение к ушедшим и приходящим на смену поколениям, а также — к современникам. О. В. Мирошникова справедливо связывает эту особую эстетическую установку с поиском художественной целостности путем выделения в заглавии концепта «исповедальности», где «песни» воспринимаются как «метонимия творчества исповедального типа, близкого фольклорному, имеющего черты эмфатического стиля русских плачей-причитаний»\*\*. В качестве принципа, по которому были выбраны три книги стихотворений, следует отметить не только их глубокую связь с традицией, но в первую очередь особого рода синтез универсального и уникально-личностного, который выделяет их среди многих других прощальных и исповедальных «Песен...».

В творчестве А. С. Пушкина, за исключением «Песен западных славян», не наблюдается проявления тенденции к циклизации отмеченного типа. Однако в отдельных стихотворениях, например в элегии «Брожу ли я среди улиц шумных...», намечены основные черты еще не оформившегося жанра: мысль о неминуе-

---

\* А. Ю. Ипполитова в книге «Случевский: философия, поэтика, интерпретация» (СПб., 2006) отмечает распространенность и даже тривиальность этого элемента названия среди лирических книг и сборников второй половины XIX века. В качестве примеров приводятся «Песни старости» и «Прощальные песни» А. Жемчужникова, «Песни старого друга» А. Плещеева, «Песни сердца» и «Песни о хлебе» А. Коринфского, «Песни сердца» и «Песни любви и печали» Д. Ратгауза и т. д.

\*\* Мирошникова О. В. Лирическая книга: Архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети XIX в.). Омск: ОмГУ, 2002. С. 11.

мой смене поколений и необходимости уступить им место среди живущих; мотив равнодушия мироздания в целом к уходящим в небытие и скрытое стремление запечатлеться в памяти грядущих поколений, что уравнивает смерть с забвением; соотношение вечного и проходящего, где вечность уподоблена природным циклам и циклической смене поколений; идея «милого предела» как незыблемой человеческой ценности, способной сделать его существование явственным и самоценным, дать ощущение укорененности и, значит, незыблемости: «И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть, / И равнодушная природа / Красою вечною сиять»\*.

Показательно, что уже в «Рыцаре на час» Н. А. Некрасова абстрактное философское размышление приобретает совсем иные формы и интонации. На смену условному «милому пределу» придет конкретизированное родное пространство, актуализируются тема социальных взаимодействий и мотив выключения из этого круга, само размышление приобретает характер исповедальности, а лиризм значительно усилится благодаря введению в поэтический контекст песенной атрибутики:

Я кручину мою многолетнюю  
На родимую грудь изолью,  
Я тебе мою песню последнюю,  
Мою горькую песню спою.  
О, прости! то не песнь утешения,  
Я заставлю страдать тебя вновь,  
Но я гибну — и ради спасения  
Я твою призываю любовь!  
Я пою тебе песнь покаяния,  
Чтобы кроткие очи твои  
Смыли жаркой слезою страдания  
Все позорные пятна мои!  
Чтоб ту силу свободную, гордую,  
Что в мою заложила ты грудь,  
Укрепила ты волею твердою  
И на правый поставила путь...

(II, 137–138)\*\*

---

\* Стихотворение цит. по: Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 2: Стихотворения 1823–1836. М.: ГИХЛ, 1959. С. 265.

\*\* Здесь и далее все ссылки на произведения Некрасова даются в тексте по изданию: Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Л.; СПб.: Наука, 1981–2000; римская цифра в скобках означает том, арабская — страницу.

Однако стремление сказать обо всем этом более полно и развернуто, но всё еще в форме лирического размышления, реализуется именно в книге стихов\*. Данная форма и тематика оказались настолько актуальными и продуктивными, что позже ее подхватили многие поэты второй половины XIX века. Созданный ими корпус текстов породит новый жанр «последних песен», но предпосылки к его зарождению возникли еще в первой половине XIX века в творчестве уже названных авторов. Таким образом, Некрасов одним из первых придал форму уже зарождавшемуся явлению, но именно его «Последние песни», наряду с «Вечерними огнями» А. А. Фета и «Стихотворениями в прозе» И. С. Тургенева, принято считать каноном этого жанра в русской лирической поэзии.

Каковы же основные жанровые признаки «последних песен»? Материал внутри книги группируется не на основании тематической или жанровой однородности, однако набор избираемых тем всегда более или менее однороден. Поэтические тексты разных жанров не просто перемешаны — жанры как бы взаимопроникают друг в друга и взаимодействуют с актуальным читательским опытом рецепции именно канонических жанровых форм. Часто текст объединяет в себе черты разных жанров, иногда даже тех, которые принципиально несовместимы по своей модальной природе в иных условиях. Например, жанровая разнородность «Последних песен» Некрасова объясняется Г. В. Красновым желанием умирающего поэта придать лирическому излиянию «поэтический образ человеческого подвига, для которого нет временных границ, когда обычные представления смещены и человек живет в иной психологической атмосфере»\*\*.

---

\* Определение «книга стихов» не случайно соотносится с «лирической книгой». Л. Г. Фризман, например, комментируя выбор Евгением Баратынским названия для книги стихов «Сумерки», справедливо замечает, что в литературную эпоху, когда актуализируются не объективные критерии отбора, например, жанровые, а оригинальность индивидуальных поисков лирического способа самовыражения, «тип поэтического сборника отражает не только своеобразие литературной эпохи, но и неповторимость творческого лица того или иного автора» (Фризман Л. Г. Поэт и его книги // Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. М.: Наука, 1983. С. 499). Именно желанием придать размышлениям о границах индивидуального бытия большую значительность и укрупнить их масштаб объясняет исследователь «Песен из „Уголка“» К. Случевского его переход от циклизации к возможностям лирической книги (Ипполитова А. Ю. Случевский: философия, поэтика, интерпретация. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006).

\*\* Краснов Г. В. Последняя книга поэта // Некрасов Н. А. Последние песни. М.: Наука, 1974. С. 233.

Чаще всего итоговые книги стихотворений актуализируют песенную составляющую, что проявляется на жанровом, тематическом, ритмическом и номинативных уровнях художественного выражения. Музыкальность и напевность прощальных стихов становится одной из основных ее характерных особенностей. Однако «песенность», как отмечает А. Ю. Ипполитова, «имеет иррациональную власть над человеком именно в силу своей изоморфности божественным и природным процессам и соответствия гармоническим законам универсума»\*.

При всей внутренней заданности структуры, книги «последних песен» содержательно весьма разнородны из-за своей глубокой связи с личным лирическим переживанием конкретного субъекта, часто напрямую соотносимого с биографическим автором. В этом смысле становится очень важна эволюция и трансформация центрального лирического голоса книги, а зачастую — и его множественные модификации и перетекания из одного в другой. Структурно книга Некрасова разделена на три отдела: лирические стихотворения, сатирическая поэма «Современники» и поэма «Мать», которая, в свою очередь, представляет собой текст, состоящий из фрагментов. В качестве послесловия выступает перекликающееся тематически и интонационно с поэмой «Мать» стихотворение «Баюшки-баю».

Для сопоставления достаточно взять первый и последний текст, на примере которых трансформация центрального лирического субъекта проявилась наиболее фактурно. Первое стихотворение обозначено в заглавии как «Вступление к песням 1876–77 годов». В отличие от ряда текстов, написанных в разные годы и собранных автором в книгу, это стихотворение создано целенаправленно в качестве вступительного слова не только к первому отделу, но и ко всей книге в целом, что становится очевидно в перекличке с заключительным стихотворением «Баюшки-баю». Оба текста демонстративно медитативны. В рамках некрасовской поэтики они тяготеют скорее к полюсу чистой, событийно не насыщенной лирики, однако в них намечен комплекс тем, актуализирующийся и разворачивающийся во всех последующих произведениях книги. Перед нами единый лирический субъект. Он соотносим с личностью биографического автора посредством ряда узнаваемых черт. Легко вычитывается ситуация переживания умирания, бытия на пороге, причем не абстрактно моделируемого, но буквально переживаемого физического страдания от болезни, выход из которой возможен только в зону небытия

---

\* Ипполитова А. Ю. Случевский: философия, поэтика, интерпретация. С. 196.

либо — инобытия. Говорящий с первых строк предстает перед нами во всей своей внутренней нестабильности:

Нет! не поможет мне аптека,  
Ни мудрость опытных врачей:  
Зачем же мучить человека?  
О, небо! смерть пошли скорей!  
<...>  
Борюсь с мучительным недугом,  
Борюсь — до скрежета зубов... (III, 184)

Автор использует один и тот же стихотворный размер для первого и последнего текста, при этом на уровне лексики наблюдается резкий стилистический сдвиг. Первое стихотворение без своей концовки легко бы уложилось в рамки прозаической бытовой речи, если бы не имела строфического членения и конечной рифмовки:

Я тешусь странную мечтой,  
Что потолок спуститься может  
На грудь могильною плитой.  
<...>  
Как ураган недуг примчался:  
Не ложе — иглы подо мной (Там же).

Условно-поэтическое «тешусь странную мечтой» дополняется конкретной детализацией (описание места постоянного пребывания тяжелобольного). Однако тяготение некрасовского лирического дискурса к риторическим воплощениям авторской интенции позволяет совмещать пространственное представление с поэтизмом «ложе», которое при подобной конкретизации расширяет диапазон интерпретации. Тем не менее место субъекта в пространстве легко идентифицируется. Вертикаль и горизонталь как устойчивые константы художественного пространства, ограниченного параметрами комнаты, конкретизируются в качестве оппозиции «физическое — метафорическое»; ощущение связано с работой «воображения» и номинально позиционируется как телесное («подо мной»). Развернутая метафора возникает в рамках моделируемого разговора с Музой, у которой есть амбивалентная связь и с внутренним миром лирического героя-поэта, и с материальным субстратом смерти и смертельной болезни:

Крылатых грез толпой воздушной  
Воображенье насели  
И от моей могилы душной  
Надгробный камень отвали! (III, 185)

В последних строфах стихотворения конкретные бытовые детали вытесняются образно-патетическими формулами. Лирический герой взывает к Музе с мольбой «отвалить камень» от его душевной могилы, и здесь очевидна связь с евангельским сюжетом, имеющим тенденцию к метафоризации — воскресение Лазаря\*. Лирическое пространство не лишено детализации: есть душевная могила и есть конкретный камень, закрывающий вход в нее. Данное стихотворение, как своеобразная увертюра, вводит сквозной для книги в целом лейтмотивный комплекс «ложе», «болезнь», «могила», а также фиксирует противоположные точки восприятия художественного пространства: в рамках оппозиции «вертикаль — горизонталь» выступает антитеза «мечта — физическая реальность», которая ощутима именно вследствие физической боли.

В заключительном стихотворении книги актуализируется та же система лирических мотивов и считается та же лирическая ситуация, однако «я-центричность» вступления сменяется «мы-центричностью». Изначально все персонажи и пространственные детали позиционируются относительно героя: друзья, жена, пес выступают в качестве воспринимающих и выражающих отношение к больному; потолок — «надо мной», ложе — «подо мной», «могила душевная» — моя, Музу лирический герой призывает прийти на «мой зов». Притяжательные местоимения преобладают над прочими формами позиционирования субъекта. К концу же книги на первый план выходят безличные формулировки и смоделированные лирическим субъектом диалоги:

Непобедимое страданье,  
Неутолимая тоска...  
Влечет, как жертву на закланье,  
Недуга черная рука.  
Где ты, о Муза! Пой, как прежде!  
«Нет больше песен, мрак в очах;  
Сказать: умрем! конец надежде! —  
Я прибрела на костылях!» (III, 203)

Воззвание к Музе повторяется на протяжении всей книги, однако ответ звучит только в заключительном стихотворении. Муза объективируется и материализуется в качестве фигуры не просто бессильной и страдающей одновременно с лирическим героем, но, что более значимо в данном случае, фигуры вполне конкретизированной, наделенной предметными деталями («Я прибрела на

---

\* Лазарь из Вифании, Лазарь Четверодневный — согласно Евангелию от Иоанна, житель Вифании, брат Марфы и Марии, которого Иисус Христос воскресил через четыре дня после смерти (Ин. 11:1–44).

костылях»). Лирический субъект проходит сложный путь от монологизма и противопоставленности всему миру к диалогизму и концепции единения. Голос Музы больше не побуждает к творчеству и не вдохновляет — лишь констатирует факт бессилия творческих порывов перед лицом смерти. В этой точке возникает другой голос, с другими, более тихими и напевными интонациями: баюкающий голос матери, зовущий к примирению:

Пора с полуденного зноя!  
Пора, пора под сень покоя;  
Усни, усни, касатик мой! (III, 203)

Мотив борьбы и мщения, связанный с образом Музы, сменяется мотивом обретения покоя в когда-то утраченном родительском доме («Пора с полуденного зноя...»). Обращение «касатик мой» приковывает взор лирического субъекта к истокам, к детству, в котором возможно утешение в нежном материнском пении. Мотив смерти вытесняется мотивом сна как возможности вечного покоя. Немаловажен здесь и мотив песни. Оказывается, что именно материнская колыбельная должна стать последней для героя. Но песня эта не траурная, отсылающая к этапу старости, а колыбельная, связанная с детством как неким истоком всего.

Для «Последних песен» в целом концептуально значимо, что этот голос возникает именно здесь — благодаря пути мучительного осмысления личного и общего бытия, который осуществляет лирический субъект, перебирающий всевозможные формы выражения последних мыслей, чтобы найти ту единственную, способную достичь сознания всех и каждого в отдельности. Злободневные и извечные темы, переливаемые из одной формы в другую, стекаются к единому итогу — возможности примирения и успокоения, получения утвердительных ответов на свои вопросы, возможности диалога:

Не бойся горького забвенья:  
Уж я держу в руке моей  
Венец любви, венец прощенья,  
Дар кроткой родины твоей...  
Уступит свету мрак упрямый,  
Услышишь песенку свою  
Над Волгой, над Окой, над Камой,  
Баю-баю-баю-баю!.. (III, 204)

Оба стихотворения образуют рамку, закольцовывая композицию и задавая узнаваемую систему координат стихотворной книги, а не цикла. В дальнейшем мы увидим, что эта композици-

онная особенность будет повторяться и в других текстах рассматриваемого жанра.

В «Песнях из „Уголка“» К. К. Случевского динамика развития лирического субъекта важна, но не так, как у Некрасова, поскольку уже нет нужды в своеобразной «легализации» дидактической функции. Она задана и обусловлена опытом гражданской лирики в целом и существованием прецедентных прощальных книг. Автор работал над «Песнями из „Уголка“» в 1895–1901 годах. Как отмечает А. Ю. Ипполитова, «до этой книги Случевский не датировал свои стихотворения и лирические циклы, предпочитая хронологической последовательности тематическую и жанровую группировку»\*. Подобное изменение авторской установки исследователь объясняет желанием подчеркнуть соотнесенность книги с совершенно конкретным этапом своей жизни и творчества. Этот период связан с тяжелым заболеванием поэта и буквально является для него последним. Тем не менее лирический пафос книги разительно отличается от некрасовского, хоть Случевский и учитывает в своем творчестве его наработки. Доминирующая в «Последних песнях» эмоциональность переживания своего страдания в «Песнях из „Уголка“» уступает место рационализирующему началу.

Как и во вступительном стихотворении «Последних песен», в первом же стихотворении «Песен из „Уголка“» акцентирование личностного восприятия крайне важно. Но в данном случае лирический герой как бы абстрагирован от себя самого. Он намечает тот же круг вопросов, что и герой Некрасова, однако переносит акцент с переживаний на осмысление. Другими словами — аналитическая составляющая здесь гораздо сильнее эмотивной:

Здесь счастлив я, здесь я свободен, —  
Свободен тем, что жизнь прошла,  
Что ни к чему теперь не годен,  
Что полуслеп, что эта мгла

Своим могуществом жестоким  
Меня не в силах сокрушить,  
Что светом внутренним, глубоким  
Могу я сам себе светить... (247)\*\*

\* Ипполитова А. Ю. Случевский: философия, поэтика, интерпретация. С. 192.

\*\* Здесь и далее все ссылки на произведения Случевского даются в тексте по изданию: Случевский К. К. Стихотворения и поэмы / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. Е. А. Тахо-Годи. СПб.: Академический проект, 2004; арабская цифра в скобках означает страницу.

Обращение к стилистически маркированной лексике придает стихотворению торжественно-патетическую интонацию, что контрастирует с общей установкой на интимную дневниковость этой книги. Лирический субъект маркирует позицию не наблюдателя, а деятеля. Он не только сам себя освещает внутренним светом, но и вовлекает в свое идиллическое пространство всех, кто нуждается в подобном просветлении и обретении покоя в пространстве чистых смыслов:

Я дом воздвиг в стране бездомной,  
Решил задачу всех задач, —  
Пускай ко мне, в мой угол скромный,  
Идут и жертва, и палач...

Я вижу, знаю, постигаю,  
Что все должны быть прощены,  
Я добр — умом, я утешаю  
Тем, что в бессильи все равны (248).

Момент подготовки к переходу в инобытие осознается как самоценный, а потому — требующий особого осмысления и формального упорядочения. Одним из важнейших факторов такого упорядочения становится детальная проработка компонентов пространства (локусов). Можно говорить о возвращении Случевского к идиллической модели построения хронотопа, совмещенной с идеей романтического уединения во имя отделения себя от шума мира на лоне природы. Но важно, что условно воспринимаемый уголок уединения имеет в виду в качестве реального прототипа буквально существовавшую усадьбу поэта «Уголок» в Гунгербурге на берегу Нарвы, где Случевский и проведет последние дни жизни, и напишет свои «Песни из „Уголка“». Автобиографичность подчеркивается оформлением книги, в которой дважды помещена фотография дома. «В тексте упоминается река Нарва (у Случевского — Нарова), реальное природное окружение усадьбы (море, пески и сосны), происходившие в этих местах исторические события\*, — пишет А. Ю. Ипполитова. И всё же реалистичность пространства не предельна. Оно постоянно трансформируется, акценты восприятия смещаются, подчеркивая иллюзорность стабильности и устойчивости материального мира для лирического героя, готовящегося его оставить. Так, в стихотворении «В темноте осенней ночи...» все очертания размыты, но сохраняются два явных ориентира: река Нарова и «облик Петров», как два проти-

---

\* Ипполитова А. Ю. Случевский: философия, поэтика, интерпретация. С. 199.

воборствующих начала — человеческое изваяние и река как проявление стихии:

В темноте осенней ночи —  
Ни луны, ни звезд кругом,  
Но ослабнувшие очи  
Видят явственней, чем днем.

<...>

Там, внизу, течет Нарова —  
Всё погасит, всё зальет,  
Даже облика Петрова  
Не щадит, не бережет... (257–258)

Эстетическая составляющая подчинена сверхзадаче: лирическое повествование возникает как система сквозных мотивов, создающих особый оттенок дневниковой интимности, при этом книга «Песни из „Уголка“» содержит послание, которое должно быть доступно каждому. Она обращена к друзьям и врагам, к тем, кто останется, к грядущим поколениям. Но транслируется не абстрактная доктрина, а сугубо личное переживание себя как носителя некоего уникального знания, недоступного для тех, кто еще не приблизился к той точке, в которой всё становится очевидным и бесспорным.

Обозначая в качестве самого важного доктринальный путь изложения мыслей, Случевский вынужден жертвовать выразительностью и сложностью образов, но структура прорабатывается с особой тщательностью. Даже предлагается два альтернативных варианта прочтения книги: первый задается авторской нумерацией стихов, второй — авторским оглавлением, составленным по тематическому принципу и не соответствующим порядку следования стихов в самой книге. Таким образом, отдельные тексты монтируются в цельное произведение по принципу калейдоскопа, создавая новую картинку в новой комбинации единичных текстов.

За заглавием с указанием места и времени создания книги следует посвящение А. А. Коринфскому и Н. А. Котляровскому. Здесь в четырех строфах отражен весь мотивно-тематический комплекс книги в целом (дружба, борьба и примирение противоположностей), намечен путь обретения покоя за гранью земного бытия:

Мы шли различными путями,  
Различно билось сердце в нас,  
И мало схожими страстями  
Мы жили в тот иль этот час.

Но есть неведомые страны,  
Где — в единении святом —  
Цветут, как на Валгалле, раны  
Борцов, почивших вечным сном (247).

Если для лирического героя «Последних песен» Некрасова важно примирение с самим собой, то в «Песнях из „Уголка“» в центре оказывается тема пространственного отделения субъекта от остального мира для восстановления утраченной коммуникации, но уже на другом уровне. Герой должен обрести точку опоры, в которой станет возможно примирение с покинутым миром и обретение сакрального знания. Но вновь обретенное знание не должно уйти из этого мира вместе с ним. Герой жаждет поделиться им, принимая на себя роль пророка. Так медленное умирание в муках приобретает статус цены познания непостижимого, и не единичным сознанием, а неким открытым множеством.

В случае с «Тихими песнями» И. Ф. Анненского мы имеем дело с явлением совсем иного рода. Так сложилось, что книга стала для поэта одновременно дебютной и итоговой, но при этом вобрала в себя все ключевые черты жанра «последних песен».

Стихи, написанные в зрелом возрасте и объединенные в книгу, предполагают переживание создателем мучительного и судьбоносного момента в жизни — близости смерти и одновременно ее удаленность, возможность длительной и, безусловно, тяжелой рефлексии неотвратимого: при этом человек отнюдь не мифологического сознания как бы перевоплощается в архетипический образ Царя, который может управлять ситуацией, связанной с подменой, смертью и воскресением. В описании Сатурналий, «праздника полного движения и живости», О. М. Фрейденберг дает разнонаправленный интерпретативный контекст такого состояния: «...раб, переодетый царем, на самом деле берет на себя царскую сущность, а царь становится подлинным рабом. Но здесь нет в основе ни обмана, ни отгона злой силы, ни „разыгрываний“. Напротив, акт правдив, и смерти не противятся, а идут ей навстречу: обряд Сатурналий есть обряд смены ролей в буквальном смысле, и бог жизни, царь (в нашем случае поэт. — С. Р., А. С.), переходит в бога смерти, *раба-узника*, а смерть — в жизнь, раб — в царя»\* (курсив наш. — С. Р., А. С.). Для творящего субъекта в такой форме архетипически реализуется свойственный современному человеку поиск смысла жизни, ответов на основополагающие жизненные вопросы. Рефлексируются основания для надежды на продолжение жизни в памяти, творчестве либо в инобытии, поэтому

---

\* Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 83.

в каждом из описанных случаев реализуется определенный комплекс идей, объединенных общей, довлеющей над ними мыслью, являющейся ответом на основной экзистенциальный вопрос носителя сознания.

Принципиальным обоснованием поиска таких ответов становится предельная акцентуация авторского начала, что выражается во всевозможных отсылках к биографически достоверным фактам (например, речь может идти о хронических заболеваниях, включенных в художественное целое в метафорической форме, например, «иглы на ложе» у Некрасова, «два мучительно-черных крыла» у Анненского). При этом не нарушается фундаментальный принцип эстетической генерализации, так как речь идет о вещах индивидуальных и универсальных одновременно. Программное же для этого жанра песенное начало выступает в качестве композиционного каркаса. Песенные жанры представлены в книге Анненского в большом разнообразии: кантата, романс, фортепьянный сонет, народная песня и др. Кроме того, частотно само описание звуковых образов и использование трехсложных размеров, создающих эффект напевности, но одновременно и специфической монотонности.

Привязка к конкретному идиллическому пространству (только в случае «Песен из „Уголка“» К. К. Случевского она принципиальна) не является здесь исходной, но постепенно становится понятно, что существует некая точка (в финальном стихотворении «Тихих песен» Анненского это «монастырь, но в далеком лесу»), в которую устремлено сознание лирического героя, а в заключительном тексте уже напрямую проговаривается желание обрести покой в уединенном жилище на лоне природы, благодаря чему актуализируется широкий контекст, наработанный сентименталистско-романтической традицией и воскрешенный в рамках жанровой традиции «последних песен». Этот факт также отсылает нас к реальной биографической ситуации, например, у Анненского, в которой особое место занимает внутренний конфликт, связанный с невозможностью вырваться из-под давления тягостной социальной роли, навязывающей исполнение несвойственных ему функций в чужеродной среде.

В то же время цель синтеза и переосмысления результатов долгой творческой и мыслительной деятельности не являлась для поэта острой и безотлагательной, и ему не приходилось жертвовать ни языковой, ни образной выразительностью в пользу дидактизма. Книга И. Ф. Анненского предельно диалогична. Она обращена одновременно и к опыту золотого века русской поэзии, и к традиции гражданской лирики, и вступает в диалог с лирикой

философской, и оживляет античные образы. В 1901 году Анненский задумывает издать свои лирические стихи и стихотворные переводы отдельной книгой под названием «Утис» (от греч. «никто»). Это же слово становится русифицированной анаграммой (от имени Иннокентий) и псевдонимом писателя «Ник. Т-о», под которым он в 1904 году издает первый сборник стихов «Тихие песни», куда также вошли переводы из Горация, Г. Лонгфелло, Ш. Бодлера, Г. Гейне, П. Верлена и др.

Структурно книга выстроена таким образом, что личная авторская установка затемняется. Безусловно, биографический посыл к порождению текстов, связанных с ощущением личной смертности, у Анненского не менее значим, чем у Некрасова и Случевского, но он выступает здесь уже в качестве содержательного, а не конструктивного элемента, причем предельно метафоризированного. Ряд исследователей творчества Анненского подчеркивают эту особенность как присущую именно ему. Например, в стихотворении «Утро» в метафоре «Два мучительно-черных крыла / Тяжело мне ложились на грудь»\* (70), специалисты безошибочно узнают описание приступа стенокардии, а остальные читатели видят всего лишь яркий образ.

«Тихие песни» имеют сложную разветвленную структуру. Книга включает в себя 45 лирических произведений, некоторые из них, в свою очередь, также состоят из нескольких текстов, объединенных тематически. Часть стихотворений образует микроциклы, что вызывает предположение, что стихи, располагающиеся между циклами, так же объединены тематически и структурно и могут считаться незаглавленными циклами. Таким образом, условно можно выделить 11 подциклов. Тексты объединены общим заглавием, последовательностью и общим эпиграфом. Любопытно, что в качестве эпиграфа использованы стихотворные строки, авторство которых приписывается тому же лицу, что и авторство всей книги. Это указывает как на особое проникновение авторского сознания в свой текст, так и на цельность текста:

Из заветного фиала  
В эти песни пролита,  
Но увы! не красота...  
Только мука идеала.  
Никто (53)

---

\* Здесь и далее все ссылки на произведения Анненского даются в тексте по изданию: Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. Л.: Советский писатель, 1990; арабская цифра в скобках означает страницу.

В эпиграфе задаются основные смысловые доминанты: вечное стремление к идеалу и невозможность его достижения или хотя бы — постижения. Поэт преподносит свой дар словно сосуд, осознавая при этом свою несостоятельность и несовершенство всего сущего. Лирический мир «Тихих песен» предельно визуализирован. Мотив зрения становится явным в книге благодаря ярко выраженному воспринимающему сознанию. Несмотря на отсутствие описания деталей внешности, субъект лирической медитации воплощается через привязку к конкретному пространству, лишаясь при этом возможности видеть абсолютно. Его ограниченность пространственно-временными рамками часто выражена в самих названиях отдельных стихотворений либо общих названиях микроциклов («У гроба», «Май», «Июль», «В дороге», «Под новой крышей», «На воде» и т. д.).

Все топосы условно можно разделить на замкнутые и разомкнутые. Например, в стихотворении «У гроба» лирический герой находится в квартире, где недавно свершился факт смерти. При этом пространство, отграниченное от внешнего мира стенами, оказывается разомкнутым олицетворенной Смертью: «На консультации вчера здесь Смерть была / И дверь после себя оставила открытой» (56). Факт присутствия в комнате мертвого тела озвучивается далеко не сразу. Вместо этого мы наблюдаем за попыткой узнавания окружающей обстановки и фиксации произошедших в ней изменений: «в квартире прибрано», «белеют зеркала», «одет рояль забытый», «давно с календаря не обрывались дни», «тикают еще часы его с комода», «из угла глядит... подушка кислорода» (*Там же*).

Жизнь здесь продолжается как бы по инерции. Но тот, вокруг кого всё это вращалось, дан в статике и человеком не назван: «открыл я мертвеца», «весь этот ужас тела», «приют покинутый всем чуждого лица» (*Там же*). Взгляд движется от стен комнаты к ее центру, в которой и находится умерший. Мы наблюдаем непрерывную рефлексивную реакцию над всем окружающим, но главное событие замалчивается почти до самого конца. Только в десятом стихе звучит осторожное предположение: «...это я... весь этот ужас тела...» (*Там же*; курсив автора). В этот момент мы понимаем, что дверь оставлена открытой именно для того, кто видит всю эту картину. И читатель оказывается приобщенным к этому распознаванию, поскольку транслирующее сознание находится не только на границе бытия и инобытия, но и на границе мира вымышленного и реального, как сознание, сближенное с авторским. Такой эффект достигается благодаря недоговариванию, выраженному и в перенесении акцентов с центрального объекта на периферийные, и в

использовании многоточий там, где могла быть высказана правда, и в предпочтении вопросительных формулировок утвердительным:

В недоумении открыл я мертвеца...  
Сказать, что это я...весь этот ужас тела...  
Иль Тайна бытия уж населить успела  
Приют покинутый всем чуждого лица?  
(Там же; курсив автора)

Зримыми становятся не только предметы, но и цвета, запахи и даже — эмоции. Мир расщепляется на отдельные составляющие так же, как внутреннее «я» лирического героя: «Но помедли, день, врачуй / Это сердце от разлада!» (65). Расщепленность сообщается суточному циклу, разделенному на день и ночь; пейзажу, разбитому на отдельные укрупненные кадры; времени, элегически распадающемуся на настоящее и прошедшее. Происходит смешение предметного и эмоционального мира, реального и ирреального.

Эта зыбкость порога между мнимым и действительным пронизывает всю ткань «Тихих песен». Здесь важна не столько неустойчивость границы воспринимаемого, сколько сам момент осознания неспособности отличить мнимое от реального. Но в поэзии Анненского эта неспособность не воспринимается как нечто драматичное. Попадая в фокус, она становится предметом интеллектуального осмысления. Лирический субъект от первой до последней строчки стремится воплотить некий идеал своего индивидуального бытия, эквивалентного идиллическому. Эта мысль пронизывает всю книгу от эпиграфа до завершающего стихотворения: в «Желании» утверждается успокоение лирического субъекта в этой мысли:

Когда к ночи усталой рукой  
Допашу я свою полосу,  
Я хотел бы уйти на покой  
В монастырь, но в далеком лесу,

Где бы каждому был я слуга  
И творенью Господнему друг,  
И чтоб сосны шумели вокруг,  
А на соснах лежали снега...

А когда надо мной зазвонит  
Медный зов в беспросветной ночи,  
Уронить на холодный гранит  
Талый воск догоревшей свечи (82).

Перед нами полный набор идиллических маркеров, отсылающих к эстетике сентиментализма, как провозглашение возможности преодоления элегического начала: стремление к обретению покоя в далеком монастыре на лоне природы, единение с Господним творением, принятие смиренной роли слуги каждому в противовес идее господствующей роли человека в картине мироздания. Кроме того, мотивный комплекс зрения и прозрения соотносится с некрасовским мотивом жизни как поля: «Когда к ночи усталой рукой / Допашу я свою полосу» (Там же) и с мотивом служения общему благу как высшей точки прозрения: «Уронить на холодный гранит / Талый воск догоревшей свечи» (Там же). Единение в «далеком лесу», где бы «...сосны шумели вокруг, / А на соснах лежали снега...» (Там же) соотносит нас также с идиллической парадигмой «Уголка» Случевского.

Весь лирический микрокосм «Тихих песен» строится на оппозиции элегического и идиллического. Элегическое начало выражается в неукорененности и несовершенстве лирического субъекта, конгениального каждому человеку в мире, а также в его фрагментарном мировосприятии. Идиллизация личного бытия происходит не на уровне конкретного локуса, а в сращении с индивидуальным творческим началом. Это та единственная сила, которая способна замкнуть мир лирического субъекта и защитить его от нарастающего хаоса зримого и осязаемого мира. Элегические мотивы же, напротив, размыкают мир лирического субъекта, погружая его во внешний хаос. На столкновении этих двух начал жанр «последних песен» трансформируется, порождая особый метасюжет: прозревая видимые границы своего индивидуального бытия, человек творящий отменяет всеобщую и безраздельную утрату смыслополагания.

Все три лирические книги не похожи ни по содержанию, ни по композиционным принципам, но выстроены схожим образом и опираются на один и тот же канон, что свидетельствует о гибкости и универсальности выбранной жанровой структуры. В дальнейшем модель, лежащая в основе подобных жанровых опытов, всё меньше будет выступать в сцепке с ситуативным авторским посылом, но больше и больше опираться на выработанный структурный каркас. К примеру, по такой модели А. А. Блок и А. А. Ахматова построят свои поэмы «Двенадцать» и «Реквием», которые по праву можно назвать вершинными для каждого из них.

Книги «последних песен» не принесли и не могли принести их авторам физического облегчения, избавления от мук, которые органично вошли в структуру поэтического текста, в его словесную плоть. Каждый из поэтов по-разному переживал стук неумолимых часов, отсчитывающих месяцы, дни, часы отведенной им

физической жизни. Но это была не просто жизнь — это была жизнь в особом космосе, жизнь в безграничном пространстве сложного переплетения эстетических и экзистенциальных противоречий — оппозиций, сопоставлений, обобщений.

В культуре XX века общим местом стали размышления о соотношении текста и реальности в плане их взаимного влияния. По словам Вадима Руднева, «время жизни текста в культуре значительно больше времени жизни любого предмета реальности, так как любой предмет живет в положительном энтропийном времени, т. е. с достоверностью разрушается, образуя со средой равновероятное соединение. Текст с течением времени, наоборот, стремится обрасти всё большим количеством информации»\*.

Именно такого рода размышления являются философскими универсалиями и побуждают мыслителей к поиску культурного бессмертия: «...исследование и размышление влекут нашу душу за пределы нашего бренного „я“, отрывают ее от тела, а это и есть некое предвосхищение и подобие смерти; короче говоря, вся мудрость и все рассуждения в нашем мире сводятся, в конечном итоге, к тому, чтобы научить нас не бояться смерти»\*\*.

Светлана Ромащенко,  
Алиса Паутова

---

\* Руднев В. Морфология реальности: Исследование по философии текста. М.: Русское феноменологическое общество, 1996. С. 16.

\*\* Монтень М. Опыты. М.: Наука, 1979. С. 76.

определяемого как результат превращений («это — куколки от бабочек былых»): «личность, стоящая на пороге бессмертия, постепенно, путем отрицания вещественного, телесного и утверждения духовного пространства, осуществляет переход к бытию за гробом» (Ипполитова А. Ю. Случевский: философия, поэтика, интерпретация. С. 242).

### И. Ф. Анненский. Тихие песни

Стихотворения И. Ф. Анненского печатаются по изданию: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. Л.: Советский писатель, 1990. (Библиотека поэта. Большая серия) с внесением отдельных исправлений по прижизненному изданию: *Ник. Т-о.* Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые». СПб., 1904.

Этот небольшой сборник оригинальных стихотворений, ставший дебютным, вышел под псевдонимом «Ник. Т-о», составленным из букв имени поэта, но предполагавший иное прочтение: «Никто». Отсылка к мифологическому сюжету о спасении хитроумного Одиссея от ослепленного им чудовища Полифема — своеобразное авторское самовыражение, его рефлексия отношений с миром и читающей публикой. По точному замечанию Н. Налегач, в поиске смыслового и структурного стержня мы можем руководствоваться мотивом, «связанным с коллизией творчества как воли к бытию и власти реальности как страха умирания» (Налегач Н. В. Небесные образы в книге стихов И. Анненского «Тихие песни» // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. 2016. № 3. С. 84). Именно поэтому сборник «Тихие песни» пронизан смысловыми коннотациями, которые создают особый экзистенциальный подтекст иммортальности «последних песен». Сложная система поэтических образов и непрозрачность ассоциаций являются поводом связывать поэтику прижизненного сборника И. Ф. Анненского с символистскими поисками «Недоступного света».

Эпиграф к книге — измененная вторая строфа стихотворения «Не могу понять, не знаю...»:

Из разбитого фиала  
Всюду в мире разлита  
Или мѹка идеала,  
Или мѹки красота.

(*Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии.

Л., 1990. С. 177)

## Поэзия

Стихотворение, как и другие тексты сборника, впервые появилось только в его составе. Эпиграф к «Тихим песням» перекликается с не вошедшим в книгу стихотворением «Не могу понять, не знаю...», где речь идет о противопоставлении «красоты» и «муки идеала». Заглавная буква в словах «Ее», «Ей» становится важной для символистов традицией. «Она» у И. Ф. Анненского атрибутирована заглавием, но при этом связь с символикой, определяемой «софиологией» Владимира Соловьева, налицо. Это ключевое для интерпретации всей книги откровение подкреплено отсылками к «Пророку» А. С. Пушкина.

## Двойник

Освоенная европейской культурой тема двойничества (А. Шамиссо, Э. Т. А. Гофман, С. Т. Кольридж, Э. А. По, Р. Стивенсон и др.) разворачивается Анненским как романтический мотив «рокового проклятья»: «Так были мы где-то похожи, / Что наши смешались черты». В предшествующем стихотворении «У гроба» этот мотив усиливается двойничеством живого и мертвого.

## На пороге (Тринадцать строк)

*С тех пор Незримая...* — Здесь обнаруживается важная для понимания сквозной семантики книги связь между Музой и Смертью. «Незримая» соотносится с образом Персефоны, царицы подземного царства и дочери Деметры-Жизни. Сюжет о Персефоне распознается с помощью интерпретанта — имени, образованного от эпитета богини мира мертвых.

## Листы

*Златится горняя лампада...* — Легко угадываемая метафора солнца актуализирует представление о мире как о храме. «Нежные листья» и мотив увядания на фоне сложившейся в поэзии начала XIX в. традиции (например, в стихотворении Ш. Ю. Мильвуа «Падение листьев» в переводе Е. Баратынского) дают противоположное толкование переживанию человеком «обмана бытия» — «чувство страха», эксплицируемое лирическим героем Анненского, далеко от элегического.

## В открытые окна

*Не Скуки ль там Циклоп залег...* — В греческой мифологии Циклопы (Киклопы) были свергнуты в Тартар, поскольку Зевс боялся их могущества. По словам Н. Налегач, «...рыжие волокна, проникающие через отворенные окна в комнату, и розовеющий уголек, нацеленный в глаз Циклопа, позволяют увидеть в этих метафорах дневное и закатное солнце, различаемые в духе архаичной мифо-

логической традиции в своем семантическом наполнении» (На-  
легалч Н. В. Небесные образы в книге стихов И. Анненского «Тихие  
песни». С. 85).

### Идеал

В эпиграфе к книге идет речь об идеале, который противопоставлен красоте в ее данности. В этом стихотворении собраны воедино многие важные для поэта признаки его сложного отношения к миру культуры и погруженным в него («мертвая яркость голов», «скуки черная зараза», «зеленолицы»).

### Май

Это стихотворение и следующие за ним «Июль», «Август», «Сентябрь» и «Ноябрь» образуют принципиально выделенную оппозицию «постылому ребусу бытия», отмеченному в «Идеале». «Золотой обман мая», «каких-то диких сил последнее решенье» («Июль»), «пламя пурпурного диска» («Август»), «раззолоченные, но чахлые сады» («Сентябрь») и т. д. объединяются формулой из стихотворения «Сентябрь» — «красота утрат». Здесь Анненский в изысканной форме подчеркивает традиционно закрепленную в фольклоре и литературе трагичность переживания человеком «упоения в завороженной силе» («Сентябрь»), связанную с осенью: «...мотив, связывающий смерть бога с осенью или закатом солнца не обязательно означает, что речь идет о боге флоры или боге солнца; такая соотнесенность указывает прежде всего на его способность умирать, и здесь неважно, что именно он воплощает. Но так как бог стоит выше природы и выше людей, то его смерть вызывает то, что Шекспир в „Венере и Адонисе“ назвал „торжественным сочувствием“ природы...» (Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 235).

Июль. 2 («Палимая огнем недвижимого светила...»)

*Проклятый свой урок отлязгала кирьга / И спящих грабаров с  
землю сколотила... — Кирьга (обл.) — кирка. Грабары (обл.) — зем-  
лекопы.*

### Ветер

*По шапкам розовым дедобв. — Дед, дедок (обл., устар.) — репей-  
ник, чертополох.*

### В дороге

Само заглавие подчеркивает связь с поэтикой и ритмикой «до-  
рожных» стихотворений («Зимняя дорога» Пушкина, «В дороге»  
Некрасова и др.). Не менее значимы в нем и отсылки к Лермонтову,  
у которого «в степи ночующий обоз» и «говор пьяных мужичков»  
вызывают прямо противоположные чувства. Интонационно же

здесь явно превалирует «некрасовское» начало, подчеркнутое в финале мучительным вопросом о совести.

### Трактир жизни

Уподобление жизни ресторану, трактиру или распивочной традиционно поддерживается Анненским и подчеркивается анафорически: «Те же фикусы торчат, / Те же грустные лакеи, / Тот же гам и тот же чад...»

*Вкруг белеющей Психеи...* — В мифологическом сюжете о любви Амура к земной женщине содержится символика Души, жаждущей бессмертия. В стихотворении имеется в виду статуя, поставленная в трактире для интерьера и профанируемая соседством с фикусом и гробовщиком, который «счета сводит».

### Там

В этом стихотворении очевидна его связь с предыдущим. Белеющий Эрот «меж искусственных азалий» соотносится с «белеющей Психеей» между фикусами. «Чаша лилий» включается в целый ряд «флористических» деталей, организующий оппозицию «здесь — там», столь актуальную в поэтической системе символистов. «Нетрудно заметить, что излюбленным цветком Анненского является лилия, которая считается символом соединения неба с землей...» (*Дубинская А. С. Лирическое пространство книги стихов И. Ф. Анненского «Тихие песни»: ольфакторный аспект // LITTERATERRA. Екатеринбург, 2007. С. 101.*)

? («Пусть для ваших открытых сердец...»)

*Для меня это — старый мудрец.* — Здесь автор подчеркивает «свое» видение образа Музы.

### Первый фортепьянный сонет

*Менады белою мятутся вереницей...* — развернутая метафора игры на фортепьяно, где менадам (мифологическим жрицам дионисийского культа, вакханкам) уподоблены пальцы пианиста. Следуя толпами за Дионисом, менады сокрушают всё на своем пути. Они разрывают на части в лесах и горах диких животных и пьют кровь, как бы приобщаясь к растерзанному божеству. Нередки человеческие жертвы, одной из которых, согласно мифу, становится вернувшийся из царства Аида Орфей. Они увлекают за собой женщин, приобщая их к служению Дионису. Отметим также, что «Рождение трагедии из духа музыки» Фридриха Ницше была одной и почитаемых Анненским книг.

### Villa Nazionale

Villa Nazionale — парк в Неаполе, где, судя по записным книжкам, бывал и сам Анненский во время путешествия по Италии.

## Утро

*Два мучительно-черных крыла / Тяжело мне ложились на грудь. —*  
Эта выразительная метафора характеризует ощущения человека, разбуженного приступом стенокардии.

## Ванька-ключник в тюрьме

Стихотворение написано по мотивам баллады на слова Всеволода Крестовского «Ванька-ключник». Однако ей предшествовала разработка былинного сюжета, повторяющего основные сюжетные позиции (измена, донос, расправа над влюбленными) (см.: Князь Волконский и Ваня-ключник // Былины. Исторические песни. Баллады. М., 2008. С. 636–637). Характерно, что в автографе дано заглавие «Из песен Ваньки-Каина». Речь идет об историческом персонаже — воре и разбойнике, которому в фольклоре часто приписывались различные лирические песни. Обращение Анненского к более известному в качестве песенного сюжету неслучайно: и «песенность», и ожидание скорой смерти за любовь созвучны образному строю всей поэтической книги.

## Бессонницы

Помимо отсылки к пушкинским «Стихам, сочиненным ночью во время бессонницы», в которых поиск смысла жизни становится ядром лирической ситуации и поэтической авторефлексии, во всех трех текстах микроцикла Анненского присутствует альтернатива творческому порыву и поиску — «знал, что спать я не могу», «я ночи знал», «мы тронулись». Эта альтернатива связана с мотивикой угасания, а веретено из второго стихотворения напоминает не только о мифологических Парках (хранительницах судьбы в римской мифологии), но и о пушкинской «старушке», которая «дремлет под жужжаньем / Своего веретена» (Пушкин А. С. Зимний вечер).

### 3. Далеко... далеко...

*Мне тихо по коже старуха / Водить начинает пером. —* Ощущение невыносимого зуда, который не давал Анненскому спать по ночам, описано в стихотворении «Далеко... далеко...» с опорой на мифологический образ смерти. Сын поэта, В. Кривич, свидетельствует об автобиографичности основания, ставшего импульсом к созданию стихотворения (см.: Кривич В. Иннокентий Анненский по семейным воспоминаниям и рукописным материалам // Литературная мысль. № 3. Пг., 1925. С. 214).

## Лилии

Лилии в поэтической символике Анненского занимают особое место: «...В „Тихих песнях“ есть цикл, состоящий из трех стихотворений, который называется „Лилии“, что вряд ли можно на-

звать случайностью, ведь „тройная лилия представляет Троицу“, а также „тройное величие Бога“, но опять в перевернутом смысле: аромат — отравляющий, „уста лилей... дышат ладаном разлуки“, а их „напиток благовонный“ создает „чуткое забвенье“...» (Дубинская А. С. Лирическое пространство книги стихов И. Ф. Анненского «Тихие песни»: ольфакторный аспект. С. 103).

#### Тоска возврата

*Но ангел Ночи бледнолицый / Еще кафизмы не читал...* — Кафизмы — раздел Псалтыри, читаемый на вечернем богослужении. «Ангел Ночи» у Анненского оказывается противопоставленным греховному Дню, что создает своеобразную переключку с тютчевским стихотворением «День и ночь».

*Как серафим у Боттичелли...* — Боттичелли Сандро (1445–1510), выдающийся флорентийский художник Раннего Возрождения, автор таких живописных шедевров, как «Рождение Венеры», «Весна», «Карта ада», «Поклонение волхвов».

#### Рождение и смерть поэта

Кантата написана к празднованию 100-летнего юбилея Пушкина в Царском Селе. В стихотворении использование различных стилистических регистров создает ощущение диалога голосов (Баян, «певец волшебнo-сладострастный», поэт-символист, которого озвучивает женский хор, «творец волшебных песнопений»).

Баян (Боян) — древнерусский певец и сказитель, упоминается в «Слове о полку Игореве». Пушкин в «Руслане и Людмиле» употребил это имя как нарицательное — в значении певца вообще.

*Стань Вифлеемскою звездю...* — Вифлеемская звезда — по евангельскому преданию, звезда, указывавшая путь к месту рождения Христа — Вифлеему в Галилее.

#### «Мухи как мысли» (Памяти Апухтина)

Стихотворение посвящено памяти поэта А. Н. Апухтина (1840–1893), заглавие представляет собой сокращенную цитату из его стихотворения «Мухи»:

#### Мухи

Мухи, как черные мысли, весь день не дают мне покою:  
Жалят, жужжат и кружатся над бедной моей головою!  
Сгонишь одну со щеки, а на глаз уж уселась другая,  
Некуда спрятаться, всюду царит ненавистная стая,  
Валится книга из рук, разговор упадет, бледнея...  
Эх, кабы вечер придвинулся! Эх, кабы ночь поскорее!

Черные мысли, как мухи, всю ночь не дают мне покою:  
Жалят, язвят и кружатся над бедной моей головою!

Только прогонишь одну, а уж в сердце впиалась другая, —  
Вся вспоминается жизнь, так бесплодно в мечтах прожитая!  
Хочешь забыть, разлюбить, а всё любишь сильнее и больше...  
Эх, кабы ночь настоящая, вечная ночь поскорее!

(Апухтин А. Н. Полное собрание стихотворений.  
Л., 1991. С. 180)

В стихотворении Анненского нет синтаксической симметрии и сравнительных оборотов, позволяющих увидеть общее — «не дают покоя». Метафорическое сближение у Анненского («мухмысли ползут, как во сне») углубляет ассоциативное поле, позволяя визуализировать момент текстопорождения и превращения мыслей в их эквивалент — «отраву стихов».

Под зеленым абажуром  
Словочести, поставленной *на-пе*... — *На-пе* — в карточной игре:  
удвоение ставки.

Тоска

Поймешь, на глянце *центифоллий* / Считая бережно *мазки*... —  
Центифоллии — дикий вид кустарниковой розы.

Желание

Финальное стихотворение книги интерпретативно во многих планах: это и реминисценция к некрасовской «Несжатой полосе», и к пушкинскому «Пора, мой друг, пора...», и к лермонтовскому «Выхожу один я на дорогу...». Оно выдержано в рамках неканонизированного жанра «последнего слова» и продолжает традицию, уходящую в Античность.

Светлана Ромащенко

Литературно-художественное издание

**Николай Алексеевич Некрасов**  
Последние песни

**Константин Константинович Случевский**  
Песни из «Уголка»

**Иннокентий Федорович Анненский**  
Тихие песни

16+

Руководитель проекта *Наталья Ласкина*  
Ответственный редактор *Максим Праско*  
Художественный редактор *Вячеслав Чимитов*  
Верстка *Анны Чаловой*

Подписано в печать 19.10.2020.

Формат 84×108/32.

Тираж 1000 экз. Заказ № 7038.

ООО «Открытая кафедра»  
630049, Новосибирск, ул. Д. Ковальчук, 266/5 — 38  
[www.ok.academy](http://www.ok.academy)

Отпечатано способом ролевой струйной печати  
в АО «Первая Образцовая типография»  
Филиал «Чеховский Печатный Двор»  
142300, Московская область, Чехов, ул. Полиграфистов, 1  
[www.chpd.ru](http://www.chpd.ru), e-mail: [sales@chpd.ru](mailto:sales@chpd.ru), тел. 8 (499) 270-73-59

ISBN 978-5-6041160-4-3



9 785604 116043