

III. СТАТЬИ

III. 1. АПОФАТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП В ПОЭЗИИ АННЕНСКОГО: К АНАЛИЗУ ПСЕВДОНИМА НИКТО — НИК. Т-О *

Псевдоним *Никто* или *Ник. Т-о*, под которым до конца 1906 года выходили стихи А., представляет интерес не только для истории русской литературы, но и для лингвистики и семиотики, являясь уместившейся в одном слове «моделью» текстов поэта в их связи с его личной и творческой биографией, а также местом А. в общей перспективе литературного процесса в России начала XX века.

Излагаемые ниже соображения исходят из того, что псевдоним *Никто* предполагает открытое множество дополняющих друг друга возможностей объяснения. Нельзя исключить, что подобная «открытость» входила в установку А., считавшего «достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами...» [КО: 333—334]. Но возможно и другое: удачно выбранный псевдоним вышел за рамки авторских интенций, с исключительной силой проявив свойства мифопоэтического имени. Речь идет об «аккумулятивной, уподобляюще-усиливающей природе» последнего, его способности к «улавливанию всего подобного в заданном отношении на всем пространстве истории» и таком «сведении этого подобного воедино», когда имя «скрепляет все, что разбросано и служит моделью или образом многообразного в едином» [Топоров 1984б: 163]. Есть смысл задаться вопросом, что именно сводит «воедино» псевдоним А. Ответ на этот вопрос ведет к выводу о реализации и в псевдониме, и в самом творчестве А. апофатического принципа, затронувшего лейтмотивы творчества, тоски, тени, страдания и др. (Т. В. Цивьян).

Не раз указывалось, что псевдоним *Никто* — *Ник. Т-о* в обоих своих вариантах является анаграмматической комбинацией элементов, составляющих имя *Иннокентий* (из литературы см. [Кривич 1923: 5—6; Федоров 1984: 30]). «Фоном» варианта *Ник. Т-о* для такого разностороннего филолога, как А., могло служить знание происхождения рус. *никто*, др.-рус. *никѣто* (< **ni* + *къто*; членность *къ-то* хорошо сознавалось в древнерусском, ср. форму *кето* в берестяной грамоте № 12 из Старой Руссы, XII в. [Зализняк 1993: 207—208]), а также знание формы *никъ* ‘никто’ (в «Материалах» И. И. Срезневского), которая, возможно,

* Первая публикация под другим названием: [Аникин 1999а].

сохраняет праслав. **nikъ* (+ *to*) = лит. *niėkas* ‘никто, ничто’. Членение *T-o* вместе с тем указывает на некую фамилию на *-o*, которая для А. могла ассоциироваться с киевским периодом его биографии (1891—1893 гг.).¹ Некоторые драматические эпизоды этого периода, связанные с директорством А. в коллегии Павла Галагана, откликнулись в 1909 г., который стал для поэта «годом развязок» [Тименчик 1992] и смерти.

Не исключено, что на выбор псевдонима повлияла и фамилия поэта (исторически — искусственное образование от имени *Анна* [Унбегаун 1989: 171]): в составляющих ее звуках содержится сегмент, совпадающий с отрицанием *не*, с которым сходен и первый слог (*ан-не*). Характер соотношения имен *Никто* и *Анненский* отчетливее проявляется при сравнении с двумя компонентами имени *Анна Ахматова*, антагонистически противопоставляющимися друг другу. Первый соответствует теме «блаженного» мифологического времени (ср. др.-евр. *Hannâ* ‘благодать’²), а второй выступает как «имя славы и средоточие враждебных сил в жизни героини» [Мейлах 1975: 42; Тименчик 2005: 185, 597—598]. В случае с А. фамилия обладает меньшей, чем псевдоним, выразительностью, но не противопоставляется, а скорее «подыгрывает» ему.

Заслуживает внимания появление внешне сходного с фамилией Анненского нем. *anonum* в отклике В. Ягича,³ в ту пору еще «профессора нашего университета», а не «австрийского барона и академика» [КО: 494], на первую печатную работу нашего поэта (в «Журнале министерства народного просвещения», Ч. ССХIV. 1881 [Червяков АБиблР: 33]) — рецензию на книгу А. Малецкого «Gramatyka historyczno-porównawcza języka polskiego» (Lwów. Т. 1, 1877). Упоминание об этом отклике, который явно был для А. значимым фактом, есть в его автобиографической заметке, где говорится, что «невинную, но полемическую статью» «суровый славист отметил (...) лишь двумя словами: “Ważym anonum?”»; и далее: «С тех пор ни одной полемической статьи я больше не написал, а анонимно напечатал за всю мою жизнь одну только, и то хвалебную заметку» [КО: 494]. Возможность выбора имени *Аноним* как поэтического псевдонима А. не была реализована, но могла повлиять на выбор имени *Никто*, семантической основой которого является не только подчеркнутая «безыменность», но и «безличность» или «надивидуальность». К этому выбору могло подталкивать и то, что имя *Иннокентий* включает в себе отрицание (лат. *in-pocēns* ‘невинный, безвредный’).

Для предположения о том, что слово *anonum* сыграло определенную роль при выборе имени *Никто*, есть и другие доводы, о чем пойдет речь ниже.

¹ Кажется, не обращалось внимания на возможные отклики у А. поэзии Т. Шевченко. См. [наст. изд.: 153, 304].

² Из разных примеров обыгрывания семантики этого имени ср. название горы *Благодать* на Урале — в честь императрицы Анны Иоанновны [Матвеев 2000: 54].

³ Bibliografischer Bericht // Archiv für slavische Philologie. Bd. 5, 1881. S. 698 (подпись: V.J.). См. [УКР I: 64].

Псевдоним *Никто* органично соединился с названием цикла А. «Тихие песни» (1904), автор которого видел идеал поэзии в «оппадающей» интонации голоса Достоевского при чтении им «Пророка» Пушкина (эта интонация отразилась в программной «Поэзии» «Тихих песен»),⁴ сознательно противопоставляя этот идеал «литературной шумихе» символистов [Черный 1973: 14]. И в названии цикла, и в имени *Никто* обращает на себя внимание актуализация идеи «негромкости» и на фоническом уровне (отсутствие звонких согласных и открытых гласных): имя уходит в «пианиссимо», в шепот. К нему, по всей вероятности, применительно определение «удивительно тихое и глубокое звуко сочетание», которое А. дает слову *убивец* у Достоевского: в «Преступлении и наказании» под этим «звуко сочетанием», по мысли А., в первый раз появляется совесть [КО: 182].

Никто соединяется с важной особенностью поэтики А., состоящей в том, что для выражения положительного содержания, утверждения чего-либо часто используются слова (resp. синтаксические конструкции) с отрицанием: *незримый, нездеиный, неслышимый, неотвязный, невозможный, небывалый, неживший* и т. п. (на уровне творческого метода: «недовоплощенность», «недосказанность» и др.). Таким образом формируется «реальность невозможного» [Гитин 1996: 3—4].⁵ Эта особенность идиостиля А. близка к тому, что определено как преобладание апофатических форм обозначения предельности в «петербургском тексте» русской литературы: *необъяснимый, неизъяснимый, неистоцимый, неопикуемый* и др. [Топоров 2009: 695].

Для той же особенности отмечались аналогии у Баратынского, у которого отыскивается и пример сходного с *Никто* собственного имени. Оно появляется, правда, лишь в одном раннем тексте и применяется не к самому поэту, а к его героине: *Незнаю? Милая Незнаю!*⁶ / *Краса пленительна твоя: / Незнаю я предпочитаю / Всем тем, которых знаю я* [Гитин: там же].

Псевдоним А. как нельзя лучше соответствовал его представлениям об «анонимности» поэтического слова и выражаемой им мысли, которые были связаны прежде всего с его пониманием философии Платона («У Платона идеи не принадлежат отдельным умам»), но также с суждением Шопенгауэра о том, что «истинный стих от века заложен в языке» (в изложении Р. Д. Тименчика [1981б: 72, 85;

⁴ Из воспоминаний А.: «Помню, как Достоевский поспешно выходил на сцену артистического клуба... и голосом, которому сама осиплость придавала нутряной и зловещий оттенок, читал, немножко торопясь и как бы про себя, знаменитую оду (...) в заключительном стихе *Глаголом жгги сердца людей* Достоевский не забирал вверх, как делали иные чтецы, а даже как-то опадал, так что у него получался не приказ, а скорее предсказание, и притом невеселое» [КО: 237].

⁵ Из отрицания явления А. «создает положительные реалии поэтического мира» [Гитин 1996: 3—4]. Ср. глагольные конструкции с отрицаниями типа *не полюбить не можешь* (в «Царе Иксионе», «Весеннем романсе» и др.): *Ты, не умея лгать, не лгать не можешь* (Каприз», «на мотив» Поля Верлена).

⁶ Ср. *Незнайка*.

Пономарева 1986а: 130]). В стихотворении «Мой стих» Я поэта приравнивается к его стиху, свобода которого проявляется в его «лучевой» природе (о связи цитируемых ниже стихов с представлением А. о разлитом в мире музыкальном начале, «лучевой» музыкальности см. [Червяков 1986: 105, 109]):

*Не теперь ... давно когда-то
 Был загадан этот стих (...)
 Я не знаю, кто он, чей он,
 Знаю только, что не мой,
 Ночью был он мне навеян,
 Солнцем будет взят домой (...)
 Видишь — он уж тает, канув
 Из серебряных лучей
 В зыби млечные туманов...
 Не тоскуй: он был — н и ч е й.⁷*

Ничей имплицитно представляет представление о равенстве, союзе и «соавторстве» всех поэтов, которое было усвоено Ахматовой (*Все плачущие не равны ль пред богом?* [СП: 153]) и получило отражение в ее ответе (включающем стихи *Знаю, что Вы поэт, / Значит, товарищ мой*) на адресованное ей стихотворное послание Бориса Садовского, которое, вероятно, вполне согласовывалось с уже сложившимися воззрениями Ахматовой на поэзию [Тименчик 1981в: 389—390]. Ср. звучащий «по-анненски» отрывок из послания Садовского: *И стих дрожит, тобой рожденный. / Он был моим, теперь н и ч е й* [Там же].⁸

Развивая свои взгляды при анализе лирики «слившего свое существо со стихом» Бальмонта, А. писал, что «стих не есть создание поэта, он даже, если хотите, не принадлежит поэту (...). Он — н и ч е й, потому что он никому и ничему не служит⁹ (...) он есть никому не принадлежащая и всеми создаваемая мысль» [КО: 99]. Выше [наст. изд.: 17] уже говорилось об исключительно активном использовании в творчестве А. «чужого» слова и множестве охваченных при этом историко-культурных слоев, что превратило Анненского в «пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя статья» (Мандельштам. «Письмо о русской поэзии» [Манд. Соч. 3: 34]). Не менее

⁷ Ср.: *Эвий, Эвоэ... Эван... Эван... / Днем ты н и ч е й, / Синих лучей...* («Фамиракифарэд» [СТ: 481]). Изменчивость, неуловимость облика Вакха соответствует неуловимой природе стиха.

⁸ «По-анненски» звучат и поздние строки Мандельштама *О, как же я хочу, / Нечуемый никем, / Лететь вослед лучу, / Где нет меня совсем!* (...) Согласно [Булгина. Укр.], здесь, как и в ряде др. текстов Мандельштама, украинизм, ср. *чую, чуюти*.

⁹ Соображения А. о статусе слова, оригинальности поэтического языка (в статье «Бальмонт-лирик») превосхищают некоторые положения эссе Мандельштама «О природе слова», где говорится, в частности, об усвоенной русской речью от эллинской культуры «тайне свободного воплощения».

существенна и отмечавшаяся для критической прозы Анненского, но вполне применимая и к его поэзии установка на возвышение народного языка («зыбкой беспредельности великорусских наречий и поднаречий» [КО: 96]¹⁰) до уровня эстетического феномена [Пономарева 1986а: 131].

В одной из статей о Еврипиде А. писал, что «трагик (...) все же был поэтом, т. е. зеркалом, собирающим и отражающим чужие, ничьи лучи...» [Тименчик 1981б: 72—73] — мысли других поэтов и мыслителей. Из многих поэтических вариаций этой мысли у А. вполне характерны, например, стихи

*Бога ль, немого луча ль
Сердце мелодию слышит,
Благословенна печаль,
Если прощением дышит.*
[СТ: 470—471]

Среди «других» важно назвать Анаксагора, изложением системы которого «славилась в древности» трагедия Еврипида «Меланиппа-философ» [СТ: 290; наст. изд.: 55, 243]. Космогонические построения Анаксагора были подхвачены в одноименной трагедии А., где вслед за Анаксагором и Еврипидом вводится тема преодолевающего первоначальный Хаос космического Духа (νοῦς: Дух или, иначе, Разум, Рассудок и т. п., просто нус [РА]) — яркий пример идеи, переставшей принадлежать, по определению А., «отдельным умам» [Пономарева 1986а: 133]. Религиозно-философская традиция (включавшая учение Гегеля о мировом Духе), одним из истоков которой были мысли Анаксагора о νοῦς'е, несомненно, была для Анненского основополагающей. В его трактовке Дух-νοῦς отождествляется с евангельским Духом и со «свободным», «воздушным», «ничьим» поэтическим словом [КО: 99]. Вместе с тем причастность человека к сотворчеству с не имеющим определенного имени Духом в глазах А. приобщала этого человека к чему-то высшему, нежели его жизнь как отрезок между рождением и смертью (ср. [КО: 28]), делая второстепенной и его личность как «дорогую иллюзию влажных губ и теплой кожи» [КО: 178], но также его имя. В «безыменности» имплицитно усматривается удел человека, чьей душой стал «бессмертный атом духа» [КО: 216]. Человек — носитель творческого начала — как бы выводится из сферы объектов, для которых обязательно имя/название, т. е. в некотором смысле становится «никем».

Имя *Никто* было «реминисценцией о тех временах, когда писатель и был никто и не претендовал даже на десяток букв в заглавии» [Кржижановский 1931: 13]. Оно отсылало к той эпохе в истории «поэтики заглавий», когда книга мыслилась как бы «самописной» и, по утверждению И. Фихте, «предмет излагал сам себя, пользуясь пишущим как своим органом» [Кржижановский 1931: 11]. С пред-

¹⁰ Ср. у Мандельштама («О природе слова»): «... русская культура и история со всех сторон омыты и опоясаны грозной и безбрежной стихией русской речи...»

ставлением о «надивидуальности» поэтического слова в текстах А. правомерно связывать мотив руки (кисти рук, пальцев), согреваемой струей крови из сердца, которая ассоциируется с побуждением к творчеству — возможно, не без влияния платоновского образа «прораствания» у души крыльев при созерцании прекрасного (ср. «Федр» 251a-c). Этот мотив, используемый в статьях А. «Бальмонт-лирик» и «Трагедия Ипполита и Федры» [КО: 93, 395], отразился в драме «Фамира-кифарэд», где герой объявляет Силену: *...вручаю / Тебе всего Фамиру — лиру мне / И кисть руки для струн, да разве сердце, — / Все остальное вам* [СТ: 507]. Под впечатлением от игры Евтерпы он чувствует, *как к пальцам приливает / Из сердца кровь — там золотые пчелы / Соскучились по струнам...* [СТ: 524].¹¹ Сын поэта, В. Анненский-Кривич, сохранил (видимо, из устных высказываний отца) фразу «Думает правая рука», ассоциирующуюся с мотивом рук в стихотворениях А. «Дальние руки» и «Первый фортепианный сонет» [ЛТ: 67, 121]. Особый аспект этой темы отразился в шутовском сонете-акростихе «Из участковых монологов», который начинается словами *ПЕро нашло мозоль...*, напоминающими об имевшемся у А. хроническом затвердении на верхнем суставе среднего пальца (от писания).

В стихах из «Зимнего неба»

*Никто и ничей,
Утомлен самым призраком жизни*

сочетание двух отрицательных местоимений служит для передачи сквозного и для биографии, и для творчества А. чувства одиночества [Подольская 1987: 5]. Сходным образом та же тема выражена в стихотворении «На закате», где признание

Я призрак, я ничей...

соответствует характерной для личной мифологии А. теме призрака, *немой тени*¹² или *недоумелой Тоски* (см. «Träumerei», «Моя Тоска» и др.), подытоженной ахматовским *Как тень прошел и тени не оставил* («Учитель»). В стихотворении «Другому», адресованном Вяч. Иванову ([Корецкая 1989: 60—61]; см. также [Лавров 1996]), но и будущему читателю (ср. бодлеровское *Hypocrite lecteur, —*

¹¹ Ср. *сухие персты* Терпандра в «На каменных отрогах Пиэрии...» Мандельштама. Сравнение (самосравнение) поэтов с пчелами было известно еще в древности. В платоновском «Ионе» (534b) говорится о поэтах, которые «летают как пчелы и приносят (...) свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз» [Платон 1965: 262]. Из других примеров ср. у Горация (Carm. IV.2): *... ego apis Matinae more modoque... carmina fingo* (о теме пчел у Мандельштама см. [Nilsson 1963; Nilsson 1974; Taranovsky 1976: 86 и др.; Террас 1995: 24]). В адресованном Ахматовой стихотворении Сологуба («Прекрасно все под нашим небом...») есть строчка: *Пчела над зыбким медом уст.*

¹² *Немая* в данном контексте ассоциируется с латинским *nēto* 'никто', с которым этимологически не имеет ничего общего. Ср. «немеющую» тень Июля в «Лаодамии».

mon semblable, — mon frère! в обращении «К читателю» в «Цветах зла», см. ниже), выражается страх поэта, что этот «другой» не более чем двойник его Я [Ронен 2009: 33] — *В ничтожестве слегка лишь подновленный* (ср. [Pollak 1993: 176]).

Ласка призрака бесследна: после брака с призраком погибшего мужа героиня А., в которой *желанья жарок луч*, говорит отцу, отнимающему у нее статую погибшего:

*Вдове,
Не тронутой ничьим прикосновеньем,
Оставь мечту... [СТ: 469]¹³*

Анненский отмечает у Эсхила в «Агамемноне» (ст. 839) словосочетание εἰδῶλον σκιάς, букв. ‘призрак тени’ (= ‘абсолютное ничто’ по толкованию в [Дворецкий I: 461]), которое может быть передано как ‘тень от тени’ [А. 1900: 10]. Эсхилосское выражение могло ассоциироваться у А. с его переводом из Сюлли Прюдома: *От этой тени тень* [СТ: 266]; в оригинале *L'ombre de l'ombre...*). Не исключено отражение этих образов в «Призраках» А., где *призраки* чередуются с *теньями*. Тема тени/призрака (возникающая в «Кипарисовом ларце» чаще, чем какой-либо другой повторяющийся образ А., см. [Черный 1973б: 10]) — часть более широкой, основополагающей для А. темы тени и статуи, связанной с темой слепоты.¹⁴

Согласно акад. Иванову [1998: 61], обозначение А. как *Ник. Т-о* в первой книге стихов («Тихие песни»), *никто и ничей* во второй («Кипарисовый ларец») близко определению поэта *ненареченный некто* в стихотворении Пастернака «Встав из грохочущего ромба...», где звучат и другие напоминающие А. мотивы.¹⁵ Гумилев в стихотворении, посвященном памяти своего Учителя, пишет (ср. [Basker 1993: 221])

*Он вбрасывал в пространство б е з ы м я н н ы х
Мечтаний — слабого меня.*

Псевдоним А. тождественен имени Οὐτίς = *Никто*, которым Одиссей назвался в пещере Полифема [Тименчик, Черный 1989: 85]. Наш поэт, в сознании которого

¹³ Ср. в «Вакхической драме»: *Прикосновенья / Не надо — нет. Лучей, одних лучей. / Там музыка...* [СТ: 531].

¹⁴ «Удвоенную» тень находим в позднем «Отрывке» Ахматовой (*Так вот где ты скитаться должна, / Тень от тени, чужая невеста!* [СП: 312]) и в наброске 1950 г. (*Походкой легкою входил в осенний сад, — / Ты тень от тени той, ты дуновенье ночи...*); у нее встречается также *тень призрака* (*Ты выдумал меня. Такой на свете нет, / Такой на свете быть не может. / Ни врач не исцелит, не утолит поэт, — / Тень призрака тебя и день и ночь тревожит*), не говоря о других связанных с образом тени текстах и лексике Ахматовой [Виленкин 1994]. При их сравнении с многочисленными аналогиями у А. следует думать прежде всего о совпадениях, обусловленных разработкой одного и тоже смыслового поля; но не исключена и возможность цитирования.

¹⁵ Это прежде всего городской пейзаж во время дождя, не редкий у раннего Пастернака [Иванов 1998: 61].

го Полифем соединился с его восточнославянским аналогом, «Лихом одноглазым» [ТЕ: 612]), несомненно, отдавал себе отчет в аллюзии Οὔτις — μῆτις ‘разум’, ‘замысел, план’ и (неопределенное местоимение) μῆτις, а также в сходстве строения рус. *никто* и греч. οὔτις ‘никто’ (ср. οὐ, οὐκ, οὐχ и др. ‘не, нет’) и τίς ‘всякий, каждый’, τίς ‘кто’ < *k^hi- (упоминавшиеся др.-рус. *ни-къ* и лит. *niẽ-kas* — из *k^ho-).

По утверждению Б. Варнеке, обращение к псевдониму *Никто* было вынужденным. Проф. Тименчик любезно предоставил автору следующее свидетельство из ранней версии воспоминаний Варнеке об А.: «Собрался он напечатать первый сборник своих стихов и назвал их “Тихие песни”. Раз застаю его в состоянии полного отчаяния. Оказывается, от него только что ушел окружной инспектор, являвшийся с предупреждением, чтобы он не вздумал переводы из какого-то там Верлена печатать под своей фамилией. Для директора гимназии это не к лицу и может вызвать серьезные неприятности. Пришлось печатать под псевдонимом, взятым напрокат у Одиссея, Ник. Т-о» (см. также [Бунатян 1987: 142—143]). Это свидетельство «ложного» друга А. не может поколебать факт глубокой укоренности псевдонима *Никто* в текстах и в самой личности поэта.

Обращенные к Анненскому стихи Вс. Рождественского в «Надписи на “Тихих песнях”»: *Ты первый разглядел Стефана Малларме / И дерзостным “Никто” назвал Полифему* — удачно соединили темы Анненского-*Никто* и А. — «русского Малларме» [Гаспаров 1984: 102; Зенкин 1995: 7], поэта, опирающегося на «поэтику загадок». Характерным примером могут служить «Ненужные строфы», где дается «зашифрованное» описание сожжения уподобляемых *чахлой листве* стихов: *светозарный бог из черной ниши храма* (огонь в камине) протягивает *руки*¹⁶ к *детям бледным Сомненья и Тревоги* (стихам на бумаге), которые *Идут к нему писать пурпуровые тоги* (воспламениться) [Гитин 1992].¹⁷

По первоначальному замыслу название «Тихих песен» даже включало кириллическую транслитерацию греческого слова и имело вид «Утис. Из пещеры Полифема» [Тименчик, Черный 1989: 85]. Функции мифологического номена в глубинной семантической структуре «Тихих песен» рассматривались [Conrad 1976: 86—94] в контексте известного философского мифа Платона («Государство» VII), в котором «земное бытие человека уподобляется положению прикованных узников на дне пещеры» [В. Н. Топоров МНМ II: 311]. При этом имелась в виду преимущественно гомеровская версия мифа и особенно — тема камня, которым Полифем задвигал выход из своего жилища. Камень символизировал для А. непроницаемость границы, замыкавшей пространство пещеры как локуса «отвратительного» — «ужаса превращения человека в мясо» [КО: 111; ТЕ: 602], остатков первобытного хаоса. Тема камня появляется в финале статьи «Что такое

¹⁶ О мотиве протянутых рук в творчестве А. см. [Топоров 1989а: 86 и др.].

¹⁷ Ср. в переводе «Langueuc» Верлена («Томлень» у А.): *Пуškai в огонь стихи банальные летят.*

поэзия?»: «Она — дитя смерти и отчаяния, потому что хотя Полифем уже давно ослеп, но его вкусы не изменились, а у его эфемерных гостей болят зубы от одной мысли о том камне, которым он задвигается на ночь...» [КО: 207].¹⁸

Важной для понимания роли мифа об Одиссее-Никто в творчестве А., особенно в «Тихих песнях», оказывается заключительная строфа стихотворения «В открытые окна» (заглавие, следуя К. М. Черному [1973б: 15], можно истолковать как указание на некую городскую, возможно петербургскую, картину — желтый свет в открытом окне):

*Не Скуки ль там Циклоп залег,
От золотого зноя хмелен,¹⁹
Что, розовея, уголек
В закрытый глаз его нацелен?*

Отмечалось, что *золотой зной* — символ наполненности бытия разными дурманами, усыпляющими сознание, а *уголек* — знак непрерывного «духовного бодрствования», позволяющего избежать воздействия этих дурманов [Мусатов 1998: 211].²⁰ Вместе с тем мотив *уголька* (а возможно, и само название «В открытые окна», ср. семантику «открытости»²¹) ориентирует на вариант мифа об Одиссее и Киклопе, отраженный в «Киклопе» Еврипида. Для творчества А. актуальны как гомеровский, так и еврипидовский варианты этого мифа.

Циклоп у А. становится персонификацией Скуки, мыслимой как апофеоз «отвратительной» пошлости, другой персонификацией которой для А. был изображенный Гоголем домохозяин Чарткова в «Портрете». В «анненском» описании домохозяина используется слово «безыменный», обнаруживающее у «безыменности» некую «тусклую» ипостась,²² прямо противоположную ипостаси творческой и духовной. А. видит в домохозяине наиболее «беспримесную характеристику того пошлого человека, общего *безыменного* тусклого человека, который

¹⁸ В лирике А.: *И стойко должен зуб больной / Перегрызать холодный камень* («Зимний поезд»), см. ниже.

¹⁹ *Золотой зной* напоминает о *золотом* и *огневом* вине в переводе «Одиссеи» Жуковского (*золотое* отступает от оригинала, см. в IX песне, ст. 345—346 — μέλανος οἴνου «черного вина»). Ср. усыпляющий мечту *хмельно-розовый* напиток в стихотворении А. «С четырех сторон чаши» и под. образы в др. произведениях.

²⁰ Показательно *Как в кошмаре, то и дело: / «Алкоголь или гашиш»?* («Трактир жизни»). Последний стих напоминает название исследования Бодлера «Du vin et du hachisch». Ср.: *Но лихорадкой томимый, / Когда неделями лежишь, В однообразьи их таимый / Поймешь ты сладостный гашиш* («Тоска»). Бодлеровская Скука (см. ниже) курит *son houka*, т. е. восточную трубку, кальян.

²¹ Еврипидовская, т. е. театральная версия исключала изображение закрывающего пещеру камня: «над головой актера требовалось небо» [ТЕ: 616].

²² «Тусклая фигура» Прохарчина оттеняет «молодую славу» его создателя — Достоевского [КО: 34].

гнездится в каждом из нас»; и далее: «Мы видим в “Портрете” пошлость (...) *безыменную*, почти мистическую, пошлость — пошлости» [КО: 222]. Согласно А., Гоголь в «Портрете» подписал пошлости приговор, «но не своим знаменитым “Скучно” (...) на этот раз он встревожил мысль читателя другим несказанным словом “Страшно”» [Там же]. Эти мысли о скуке-пошлости, «существовании без умственных интересов, искусства, привязанностей, будущего», которое «страшнее всех Виев сказки»,²³ и о хозяине Чарткова как самом страшном из его представителей обнаруживают несомненный бодлеровский подтекст. В предваряющем «Цветы зла» обращении «К читателю», где человеческие пороки олицетворяются скопищем монстров:

...*les chacals, les panthères, les lices,*
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants, —

самым страшным из них предстает мечтающая со слезой в глазу Скука:²⁴

C'est l'Ennui! — l'œil chargé d'un pleure involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka,
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!

Бодлеровские монстры сливаются с гоголевскими: «серая фигура домохозяйки» — один из «тех бесчисленных и безыменных Виев когтистой жизни, которыми страшна уже не сказка, а действительность» [Там же]. В связи с темой Скуки в творчестве А. (его *скука*, несомненно, сродни *скуке* или *скукам* Бодлера и Верлена: *ennui, ennuis*) уместно также обратить внимание на следующий фрагмент «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголя: «Все мельчает и мелет и возрастает только ввиду всех один исполинский образ *скуки*, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста» [Тростников 1991: 332]. В поэтическом мире А. *скука* входит в одно смысловое поле с *тоской*, *мукой* и *кругом* (*тоска безысходного круга* в «Тоске миража», *концы мучительного круга* в «Черном силуэте»,

²³ Ср. у А. анализ сгущающегося в гоголевском «Вие» чувства страха [КО: 214—215] и его отклик в стихотворении «За оградой», в частности мотив *нового ужаса* [наст. изд.: 85], напоминающий перевод «Гекубы»: *Новое что-то / Близится (...)* [наст. изд.: 165, 189].

²⁴ Ср. у А. в «Тихих песнях»: *И скуки черная зараза* («Идеал»); *Муть вина, нагие кости, / Пепел стынущих сигар, / На губах отравы злости, / В сердце — скуки перегар...* («Трактир жизни»). Скука фигурирует в сонете «Томление» (перевод «Langueur» Верлена), где она идет от оригинала (*ennui*): *скукой грудь объята; И скука желтая с улыбкой inferнальной*. В другом переводе из Верлена: *Только не горем томимо / Плачет, а жизнью наскуча* («Песня без слов» — *un saeur qui s'ennuie*). Стих А. *Мне ложе стелет Скука* («О нет, не стан...») наряду с *Всегда зевающая скука...* Баратынского («О, своенравная София...») откликнулись у Мандельштама: *И ласков будь с надменной скукой* (см. комментарий в [ММК: 291]).

«круг пошлости, убожества или недомыслия» в «Сентиментальном воспоминании» и др.),²⁵ образуя лейтмотив лирики [Тростников 1991: 336].

Осмысляя творчество Гоголя, А. пишет: «Пошлость бесформенна, бесцветна, неуловима. Это мутный жизненный осадок во всякой среде, почти в каждом человеке. Поэт чувствует всю ужасную тягость от безвыходной пошлости в окружающем и в самом себе» [КО: 211]. Анненский уподобляет среду пошлых людей обитателям аквариума, в чем можно видеть «морское» (в духе сравнения изображенной в «Мертвых душах» страны с «Атлантидой» [КО: 224]) продолжение бодлеровского перечня монстров: «... перед нами медузы, морские ежи, черепахи, осьминоги. Все это отвратительное собрание замерло на песчаном дне в мутной воде (...) Но вот (...) черепахи заползали, осьминоги стали извиваться, фосфорические рыбы беспокойно зашныряли (...) Нужно было что-нибудь особенное, чтобы мы заметили этого слизняка — майора Ковалева, среди миллиона ему подобных» [КО: 211].

Анненский мимоходом бросает сравнение для Чичикова: это «русский Одиссей» [КО: 223].

Мысль А. о том, что жизнь без искусства невысказана, едва ли нова, но в данном случае важно отметить ее возможный еврипидовский подтекст: хор старцев в «Геракле» (ст. 676) такую жизнь исключает — μή ζῶην μετ' ἀμουσίας (ЛдЛ: «Que je ne vive jamais sans les Muses» [ELL 2: 516]). В переводе А.: *Истинной жизни нет без искусства...*

В качестве семиотического аналога использования ослепившим Полифема Одиссеем «каламбура» с именем *Никто* [ТЕ: 602—603] можно указать известную в разных мифопоэтических традициях хитрость, состоящую в том, что субъект убийства перекладывает ответственность за него на кого-то (на чужеродца, на животное и под.) или на что-то (орудие убийства и т. п.). Т. В. Цивьян, обратившая внимание автора на универсальный характер подобного перекладывания, привела пример из сербской традиции: при ритуальном убиении стариков (см. о нем [Раденкович 2006]) бьют по хлебу, положенному на голову, приговаривая «Не я убиваю, хлеб убивает». Показательны факты ряда «примитивных» некоторых ритуалов медвежьего культа в Сибири. Убившие медведя охотники стремились свалить свою вину за его убийство на ворона (или чужеродца: «Русский убил!»), подражая крику птицы, и этим обезопасить себя от мщения со стороны внушавшего страх зверя. Ср. якутск. ух 'междометие-подражание крику ворона (которое следовало трижды выкрикнуть, обращаясь к небу, по убиении медведя)', также куох, хах, тофск. *ки-ик*, эвенкийск. *кѹк, кѹк-кѹк (кик-кик, кит-кит)* 'то же' [Рассадин 1973: 122—124].²⁶ Заслуживает внимания также наличие в относящейся к медвежьему культу лексике целых классов «подставных» слов (в частности, за-

²⁵ Идея круга, безысходности определяет композицию ряда стихотворений А. [Черный 1973б: 14].

²⁶ См. также: *Аникин А. Е., Хелимский Е. А.* Самодийско-тунгусо-маньчжурские лексические связи. М., 2007: 169.

имствований и текстов, замещающих «прямые» названия или описания, так или иначе касающиеся медведя или охоты на него); ср. явления табу и эвфемизма.

С подобными явлениями типологически сопоставимы многие явления в поэзии, в том числе цитатные и центонные слои в творчестве А., его «поэтика загадок» в духе Малларме,²⁷ а в более широком плане — «зашифрованность», «извилистость» как вполне осознанный принцип поэтической речи вообще [Топоров 1982а: 141]. В подобных терминах следует трактовать и поэтику Ахматовой, в том числе использование указательных и отрицательных местоимений [см. наст. изд.: 46]. *Не прямо и не косо* — свойство поэтической речи и Ахматовой (см. «Один идет прямым путем...»):

*А я иду — за мной беда,
Не прямо и не косо,
А в никуда и в никогда,
Как поезда с откоса, —*

и самой Поэзии. Оно отражено в эпитете Аполлона Λοξίας (Локсий), букв. 'извилистый (в своих вещаниях)', который откликнулся у А., кроме прочего, в образе «зигзагов» «аполлоновски-призрачной» мыши (в письме М. Волошину [КО: 486]).²⁸ Тема Аполлона и мыши стала предметом рассмотрения в известной статье М. Волошина [1988: 96—111].²⁹

«Будничное», обыденное слово А.,³⁰ его прозаизмы и поэтика «внушения» образов с ориентацией на Малларме имели целью поэтическое воплощение опыта лирического Я, способного выйти к надличному сознанию, объединить замкнутые в себе, одинокие Я [Мусатов 1998: 212 и далее].³¹ Эта художественная задача решалась в «Кипарисовом ларце».³²

²⁷ «Ориентация поэта на музыку идет еще от Верлена, требование недосказанности (<...> это доктрина Малларме» [Гинзбург 1974: 323; ср. Иванов 1910: 17].

²⁸ Что сопоставимо с упоминанием «зигзагов призрачной мыши на трактирной постели Свидригайлова...» [КО: 239]; ср. в «Преступлении и наказании» (6. VI): «...мышь (<...> мелькала (<...> зигзагами во все стороны...» Стоит иметь в виду и «Impression fausse» Верлена с его *Dame souris trotte / Noire dans le gris du soir* — *Мышь... покатила мыш / В пыльном поле точкой чернильной...* в переводе Анненского. Мышь выступает здесь и как символ ускользающего времени (ср. *жизни мышья бегодня* у Пушкина), см. [Топоров 1977а: 63]. О мотиве «точки» в творчестве А. см. [Петрова 2002: 93].

²⁹ См. [АмМо 2001: 308—309] с экскурсами в «мышиную» тему у Пастернака и других.

³⁰ Обыденную речь А. считал характерной для Еврипида [А. 1902: 35].

³¹ В понимании М. Л. Гаспарова [1999: 597], А. придерживался символистского идеала: «... поэзия воздействует не реальными зримыми образами, а намекающими бесплотными символами...» В формулировке Вяч. Иванова [1910: 17], А. любит, подобно Малларме, «поражать... загадочными сочетаниями образов и понятий, заставляя читателя осмыслить их взаимоотношения и соответствия», вызывая «эффект разоблачения».

³² «Если “Тихие песни” были плодом уединенного творческого Я, то замысел и композиция “Кипарисового ларца” воплощали в себе идею надличного сознания» [Мусатов 1998: 237].

Воплотившаяся в имени *Никто* — *Ник. Т-о* мифологема³³ является сквозной для сборника А. «Тихие песни» [Мусатов 1998: 203] и актуальна и для многих других его текстов. Так, в стихотворение «Сентябрь» вплетаются упоминание эпизода «Одиссеи» с посещением страны лотофагов и, косвенно, эпизода, когда герой слышит пение сирен, но находит способ избежать гибели [Мусатов 1998: 210—211]:

*И тех, которые уж лотоса вкусили,
Волнует вкрадчивый осенний аромат.*

Лирический герой «Сентября» находит в себе силы не поддаться воздействию «наркотической красоты» [Там же] увядающей «пушкинской» природы. Умение А. быть стойким к «дурманам» бытия [Мусатов 1998: 211] может иметь также евангельские истоки: Спасителю на кресте по иудейскому обычаю предлагают перед казнью наркотический напиток — «вино со смирною», но он отказывается [С. С. Аверинцев МНМ 1: 495].

По представлениям А., ослепление Полифема Одиссеем было одним из эпизодов «нравственного бытия человека» [КО: 58] как постепенного «расширения области прекрасного» космическим по своей природе «творящим духом человека» [КО: 111] — «атомом» Духа. Расширение сферы прекрасного, вобравшего по мере своего развития³⁴ отвратительное в пещере Полифема и «отвратительное на смертном ложе madame Bovary», «преступление Медеи» и «умерщвление ребенка в трагедии Толстого», достигалось «бесстрашием и правдой самоанализа» поэта [Там же]. Глубинная связь этих представлений с именем *Никто* — *Ник. Т-о* с большой силой проявилась в «вакхической драме» «Фамира-кифарэд». Как «симпатический символ» А., Фамира³⁵ дает наиболее важные свидетельства в пользу развиваемого здесь толкования псевдонима А.

«Вакхическая драма» представляет собой один из ярких образцов «ничьего» поэтического слова. Она «кажется как бы личным признанием поэта о его задушевных тайнах под полупрозрачным и причудливым покрывалом фантастиче-

³³ Нобелевский лауреат 1963 г. по литературе Г. Сеферис в своей нобелевской речи обратился к той же мифологеме и к тому же имени: «...я — как ответил Одиссей циклопу Полифему — никто (...) лишь частичка таинственного потока, имя которому Греция» (цит. по [Тименчик 2005: 540]). Соперником Сефериса могла быть Ахматова, которая, как известно, «нобелевки» не получила.

³⁴ Видимо, влияние «Феноменологии Духа» Гегеля: «die Stufen des Geistes». Меланиппа в «анаксагоровском» монологе говорит о бессмертных как о ступенях пламенного Духа [СТ: 325].

³⁵ «Кукольный» вариант этого символа отразился в стихах: *Но для меня свершился выдел, / И вот каким его я видел: / Злачено-белый — прямо с елки — / Был кифарэд он и стрелец. / Звенели стрелы, как иголки, / Грозой для кукольных сердец... / Дымились букли из-под митры, / На струнах нежилась рука, / Но уж потухли звоны цитры / Меж пальцев лайковых божка* [СТ: 204—205].

ского мира, сотканным из древнего мифа и последних из снов позднего поколения» [Иванов 1910: 19].³⁶ В творчестве А. реализовались представления, согласно которым «тревожная душа человека XX столетия» смотрит на создания античности не иначе как «сквозь призму Гете или Леконта де Лилья» [КО: 205]. Текст драмы позволяет узнать в кифарэде преломленные мыслью Анненского черты гомеровского и еврипидовского Одиссея (но и, как это ни парадоксально, Полифема), еврипидовских Иона, Ипполита, Эдипа и Пенфея; Эдипа и Фамирада Софокла; Прометея Эсхила; шекспировского Гамлета; Аполлониды Леконта де Лилья; героев Пушкина, Гейне, Бодлера, Достоевского, Писемского, Толстого, Чехова и т. п. Соответственно в матери Фамиры, Нимфе Аргиопэ, сливаются вербальные приметы еврипидовских Федры и Креусы; Креусы Леконта де Лилья; Иокасты Еврипида и Софокла; шекспировских Офелии и Гертруды и проч. (сходные наблюдения возможны и для других персонажей). Ср. в качестве иллюстраций несколько текстуальных параллелей для «вакхической драмы», в основном из речей Фамиры (перевод стихов Рембо принадлежит А.):

Не надо туч — я так тебя люблю, Mais l'amour infini me montera dans l'âme (...)
И всех люблю, и всё люблю, (Рембо. «Sensation»)
что сердцу Но сердце любит всех, всех в мире
И грудь тесна... без изъятья (...)
 [СТ: 513—514]³⁷ («Впечатление»)

(в статье «Бальмонт-лирик» говорится о свойственной «нашему стиху» «веселой и безоглядной влюбленности в себя и во всех...» [КО: 100]; у Бальмонта: *Сильный тем, что влюблен / И в себя и в других, / Я — изысканный стих*);³⁸

*Но не зови
 На мертвого дыханье флейты. Сердцу
 Оно нечисто. Кровью налились
 На лбу флейтиста жилы, и животным
 Его подобны губы — так же их
 Одушевить не может слово. Красны
 И пухлые противны.*
 (Фамира — Нимфе [СТ: 530]);

«...игра на флейте создает помеху в деле воспитания, так как при ней бывает исключена возможность пользоваться речью (...) Рассказывают, что Афина, изобретя флейту, отбросила ее в сторону. Недурное объяснение придумано было этому, а именно, будто богиня поступила так в гневе на то, что при игре на флейте лицо принимает безобраз-

ср. в речи других героев драмы:

³⁶ К мотиву «покрывала» над «тайнами» ср.: «... вам хочется создать тайну вокруг этой узкой руки (...) сказкой окутать» [КО: 363]. Желанием скрыть тайны обусловлено, видимо, и придание «вакхической» драме черт античной драмы сатиров.

³⁷ У А. выделены так, всех, все, сердцу.

³⁸ В прозаическом стихотворении А. «Мысли-иглы» о Поэте говорится, что «он даст людям все счастье, которое только могут вместить их сердца». Ср. ахматовское: *О, сердце любит сладостно и слепо!* [СП: 34].

...губы алы,
 Подпухшие от флейты;
 Любам ночи, флейте час, / Флейте час,³⁹ /
 Зазнобил я губы (...) Поцелуйте, любы...
 [СТ: 503, 517];

Оживлять
 Мои седые камни? И кому же?
 Мешку с нагретой кровью — миг один —
 Прорежь его где хочешь, и несите
 Подальше ваш мешок, чтоб
 не смердел...⁴⁰
 [СТ: 504]

ный вид (...) обучение игре на флейте не имеет никакого отношения к умственному развитию» (Аристотель. «Политика» VIII. 6. 1341b); (комментарий А.): «Легенда заставляет Афины бросить флейту, потому что игра на ней искажает лицо, и та же легенда передает печальный исход состязания Силен с божественным китаристом, но Аполлон должен был напоследок примириться с флейтой...» [А. 1894: XIV]. «Аполлон поворачивал лица и, стянув отовсюду кожу, как стягивают мешок, к одному месту, именуемому теперь животом, завязывал получившееся посреди живота отверстие...» (Платон. «Пир» 191a)

Связь «вакхической драмы» и еврипидовской версии мифа об Одиссее и Полифеме («Киклоп») наиболее очевидным образом проявлена капризной речью Томного сатира [ср. ТЕ: 535—536]:

Нет, молока я видеть не могу:
 Сицилию оно напоминает
 И страшный глаз чудовища⁴¹

напоминающей суждения А. о той роли, которую в античной драме сатиров играли эти «чуткие охотники на нимф и менад» и «чуткие эстетики» [ТЕ: 596, 607]. Драма А. — наполовину драма сатиров [Иванов 1910: 23]. Чудовище прямо указывает на греч. ξενόδαίτης θήρ («Кикл.», ст. 657), букв. ‘пожирающее чужеземцев чудовище’, как обозначение Полифема (ср. ниже *гостеед*).⁴² Весьма вероятно, что Томный сатир (а возможно, и другие *козлята* драмы А., а также Силен) мыслился создателем «вакхической» драмы как один из освобожденных Одиссеем

³⁹ Ср. поговорку *Делу время, потехе час*.

⁴⁰ Ср. также в «Киклопе» (ст. 521—529) диалог Одиссея и хозяина пещеры: *А Вакх, какой же будет бог? (...) Забавно: бог, а сам живет в мешке! (...) Вот как... А сам? Тебе не ловко в коже?.. — Черт с ним, с мешком...* (утверждение Одиссея, что Вакх живет в мешке, Киклоп считает «как бы личной обидой» [ТЕ: 622]). Тема мешка играет важную роль в стихотворении в прозе А. «Моя душа».

⁴¹ Тема этого *глаза* звучит уже в начале трагедии Еврипида в хоре сатиров: *... один лишь / Глаз у Киклопа...* («Кикл.», ст. 76—77; ср. *μωδέρκτης* у Еврипида).

⁴² Реминисценция мифа о Полифеме в «вакхической драме», возможно, содержится, и в предостережении кормилицы Фамире: *Беги от них, / Пока живым не съели!*

этому перемещению соответствует смелое мифотворческое решение, описание которого ниже предваряется сопоставлением отрывков «вакхической драмы» и перевода «Киклопа» (ст. 654 и далее):

Сатир с голубой ленточкой
(«дрожа»)
«Проклятый мертвец. Он пред-
сказал, что Фамира *выжжет*
себе оба *глаза* углем из кост-
ра. Сатиры, кто это там кри-
чал?» <...>

«Лицо его *окровавлено* и вы-
глядит *страшно* <...> *Кровь*,
смешанная со *слезами*, стру-
ится по лицу».

Фамира
 За ночью
Белеет день, и уголь
 будто выжег
Еще не все.

[СТ: 537—538]

Хор
Смелей, итакийцы,
Спешите, толкайте,
И бровь гостееду
Вы в уголь, и веки
Вы пастыря Этны
*Палите, сжигайте!*⁴⁵

Киклоп [в пещере]
О, горе! Глаз спалили... углем глаз <...>

(Корифей) *Ты на костер свалился в пьяном виде?*

(Киклоп, «сквозь слезы») *Никто... Никто...*

(Корифей) *Никто не виноват?*

(Киклоп) *И веки выжег он же...*⁴⁶

(Корифей) *Видишь, значит?*

(Киклоп) *Тебе бы так, мальчишка!*

(Корифей) *Сам же ты / Нам говорил: никто...*

(Киклоп) *Все шутки! Где / Никто,*
скажи мне лучше...

(Корифей) *Где? Нигде.*

Ср. фрагмент анализа «Одиссеи» в статье А.: «Вот *кол* уставлен в *глаз* Киклопа и начинается буравление... И *кол* обливается *кровью*, а вокруг глаза <...> шипит, точно брошенное в воду раскаленное железо» [ТЕ: 614]. Ср. также «В открытые окна» Анненского: *...розовея, уголек / В закрытый глаз его нацелен.*

В отличие от Одиссея-Никто, Фамира лишает зрения не Киклопа, а себя самого.⁴⁷ Оттененное «игривым юмором» и трусостью «впечатлительных» сатиров [ТЕ: 625] самоослепление кифарэда воплотило идею бесстрашного, «правдивого и тонкого самоанализа» поэта [КО: 111, 206], явив символ «снопа лучей, брошенных Элладой» [Манд. Соч. 2: 253], которым была для А. мировая поэзия.

⁴⁵ У Леконта де Лиль: «...hâtez-vous! poussez! brûlez les sourcils de cette bête féroce qui mange ses hôtes! Enflammez, brûlez le Berger des brebis de l'Aitna! [ELL 2: 659]. В греческом оригинале (ст. 657—660): σπεύδεται, ἐκκαίεται ὄφρον / θηρὸς τοῦ ξενοδοαίτα. / τυφὲτ' ὄ, καίετ' ὄ / τὸν Αἴτνας μηλονόμων.

⁴⁶ *Веки*, возможно, под влиянием перевода ЛдЛ: «Personne m'a attaché la paupière» [ELL 2: 660], у Еврипида (ст. 673) Οὐτίς με τύφλοϊ βλέφαρον, букв. 'Никто [не] ослепил мне глаз'.

⁴⁷ *Жалкий* и *страшный* вид ослепленного и плачущего Фамира соответствует *скверному* или *ужасному* (αἰσχρός) виду ослепленного и плачущего Киклопа.

Ценой самоослепления Фамира находит спасение от уготованного ему судьбой «полусуществования» (ср. *Хаос полусуществований* в «Зимнем поезде»), подчинения диктуемой «болезненными страстями людей и пошлыми привычками бытия» [ТЕ: 138] норме поведения по принципу «как все» (ср. отождествление скуки и «навязчивых объятий этого “как все”» [КО: 465]).⁴⁸ Отвергнутой кифарэдом жизни без музыки и творчества в лирике А. соответствовала отозвавшаяся в ахматовских «Учителе» и «Царскосельской оде» *одурь* — название невыносимого состояния, обусловленного скукой и бессмыслицей будней (у Дая: *скука смертная, бешеная; от скуки одуреешь; скука, инно одурь берет; от скуки пропадешь; удавиться от скуки*). Оно особенно остро передано в «Тоске вокзала» (ср. также «Тоску белого камня», «Умирание» и др.⁴⁹), где говорится об ассоциирующемся с мухами *остром жале* скуки,⁵⁰ а сама *тоска вокзала* сопрягается со смертью (см. [наст. изд.: 29]):

*Уничтожиться, канув
В этот омут безликий,
Прямо в одурь диванов,
В полосатые тики!..*⁵¹

Углем из костра⁵² Фамира ослепляет гнездящегося в нем самом — и в «каждом из нас» — «безыменного тусклого человека» [КО: 222], чудовищного Циклопа скуки⁵³ и пошлости, в жертву которому кифарэд был предназначен решением богов. «В человеке сидит зверь, которого не могут вполне одолеть ни мораль,

⁴⁸ *Оставь меня. Мне ложе стелет Скука. / Зачем мне рай, которым грезят все?* [СТ: 103].

⁴⁹ «Те, давние шарманки — отчего же больше их не делают? Новые, когда они охрипнут, ведь это же одна тоска, одна *одурь*, один надрыв» («Сентиментальное воспоминание»).

⁵⁰ Семантика «остроты» может быть расценена как важная для поэтики Анненского. Вместе с тем «острота» — основополагающее свойство поэтики ранней Ахматовой [Тименчик 1974].

⁵¹ Именно вокзал (Царскосельский, ныне Витебский в Петербурге) стал местом смерти Анненского. О теме *одури* у Ахматовой в связи с А. см. [наст. изд.: 26—37]. Согласно Л. Я. Гинзбург [1974: 353], «Тоска вокзала» «проложила дорогу» к пастернаковскому *Что в мае, когда поездов расписание / Камышинской веткой читаешь в купе, / Оно грандиозней святого писанья / И черных от пыли и бурь канале* (ранняя редакция, измененная в 1957 г.). См. также [Иванов 1989б: 413].

⁵² В стихах А. угли обычно связаны с мечтой, грезой: ... *светлей / Златисто-розовых углей, / Падут минутные строенья* («Падение лилий»; ср. в «Белых ночах» Достоевского: «... целое царство мечтаний рушилось вокруг него, рушилось без шума и треска...»), *Молчите... / Иль грезить не лучше, / Когда чуть дымятся угли?..* («Январская сказка»), *Розовея, дымятся угли, / Облака разбегаются, тая, / Гименея, о дева, моли* («Лаодамия» — в связи с темой материнства). Деструктивный аспект темы углей — пожар (ср. в «Царе Иксионе»).

⁵³ Уместно упомянуть одно из мнений о педагогической деятельности А.: «... лучи его эллинизма убивали бацилл скуки...» [Голлербах 1927: 36; Федоров 1984: 24—25].

ни культура»; выход «избытка диких сил» — в вакхических оргиях с их бегом, плясками, кровавыми жертвами [А. 1894: 167; Петрова 2009: 13⁵⁴], но Фамира не бежит в вакхический фиас, а поражает «зверя» в себе. Хор сатиров предвкушает избавление из плена Киклопа: ... *скоро спалит огонь / Светлый зрачок ему (...)* *Зверь уж безумствует, / Пусть и погибнет зверь* («Кикл.», ст. 611 и далее).⁵⁵

В поэзии А. этой мифологеме соответствовало, в частности, поэтическое преобразование «будничного» слова [КО: 480]. Разбирая признаки драмы сатиров, А. упомянул [ТЕ: 597] «De arte poetica» Горация, который затрагивает и тему «неукрашенных», обычных (*будничных* в переводе Фета) слов — *inornata et dominantia nomina... verbaque*.

В муке Фамиры и других героев А. претворилось томившее поэта стремление преодолеть недоволенность «чеховского» бытия [Мусатов 1991: 358—359], та жажда уйти от экзистенциальной Скуки, о которой он писал: «Скука это сознание, что не можешь уйти из клеточек словесного набора, от звеньев логических цепей, от навязчивых объятий этого “как все”... Господи, если бы хоть миг свободы, огненной свободы, безумия...» [КО: 465]. «Огненная свобода», освобождение от пут бытия воплощаются в гибели Лаодамии, повторившей «огненное» самопожертвование Эвадны в «Умоляющих» Еврипида [наст. изд.: 175, 412].

Выжигая себе глаза, кифарэд отрицает тот способ решения гамлетовского «быть или не быть?», к которому прибегнул его отец, Филаммон, который *удавился сам-сам-сам*, потому что ему было *Скучно жить* (ср. у Даля: *удавиться от скуки*), стал жертвой каннибализма Циклопа Скуки, точнее — Циклопа, который как бы уничтожил сам себя. Связь Филаммона и Полифема особенно ощутима в эпизоде, где сатиры поят *удавленника* молоком и вином и при этом сами *заметно розовеют*; в «Киклопе» есть эпизод (ст. 544—545), где Силен *тянет* вино *чудовища*.

Суть выбора Фамиры — искание красоты в духе Гамлета [КО: 170] и преодоление этим исканием самоубийства как апофеоза «отвратительного». В размышлениях А. о «Власти тьмы», преломивших некоторые еврипидовские мотивы (ср. в переводе «Елены» Еврипида: *Висячей петли безобразен вид*⁵⁶), говорится, что, когда героя Толстого «одолела нравственная тошнота (...) *какая-то не берущая человека водка (...)* он готов (...) повеситься, т. е. стать чем-то не только мертвым, а *самонаказанным*, явно покаранным и притом *отвратительным* и *опозоренным...*» [КО: 70]. Фамира ощущает «нравственную тошноту», очень похожую

⁵⁴ Весьма широкая трактовка «пещерного» начала у Анненского дается в другой работе Г. В. Петровой: это прежде всего широко трактуемое «бессознательное», все безликое, бесцельное, «безымянное»; поэт должен преодолеть это начало, пользуясь, подобно Одиссею, разными хитростями [Петрова 2002: 30—33, 91 и др.].

⁵⁵ *Зверь* и его безумство в данном случае индуцированы переводчиком, что видно по переводу ЛдЛ: «*Bientôt il perdra sa claire prune par le feu (...)* et qu'il boive pour sa perte!»

⁵⁶ Елена (ст. 298—301) задается почти гамлетовским вопросом: как *покраше* умереть? При выборе между повешением и закалыванием она склоняется в пользу последнего как несущего черты благородства.

на похмелье: *На сердце* (...) *Тяжелый хмель. Пускай осядет плесень.* Тень Филаммона предстает с веревкой на шее, бессильно пытаюсь ослабить ее.⁵⁷ А самоубийца в «Контрафакциях» («Осень») изображается так: ... *повис / На березе искривленно-жуткий / И мучительно-черный стручок* (ср. [Кривулин 1996: 107]).⁵⁸

Самоослепление Фамиры — добровольная жертва, с помощью которой он останавливает ведущее к хаосу движение зла [Цивьян 1989б: 121] — не только самоубийственный «каннибализм» отца, но и инцестуозную страсть матери-Нимфы (с этой страстью связан мотив ее *горящих* глаз, восходящий к «анненскому» восприятию трагедии Федры и Ипполита [КО: 393]). Фамира уподобляется вещим слепцам — Тиресию, Гомеру,⁵⁹ Демодок и Эдипу, который выколол себе глаза,⁶⁰ узнав, что он сын матери его собственных детей, Иокасты (повесившейся после того, как инцест был раскрыт). Ослепив себя, Фамира, как и Эдип, обрел способность «созерцания сущности», внутренне тождественную постижению Гомером «не явной и истинной гармонии» и «истинной красоты» [Аверинцев 1972: 101; Conrad 1976: 213]. «Небесный луч мелодии» Музы, который кифарэд пытался приютить ценой самоослепления в своем сердце,⁶¹ был для него первоосновой сущего, скрытой за изменчивой оболочкой мира явлений [А. 1894: XXI].

Самоослепление кифарэда соответствует идее преодоления «отвратительного» «бесстрашием и правдой самонализа», «правдивым и тонким самоанализом» поэта [КО: 111, 206]. Истоки этой идеи, акцентирующей «эдиповскую» тему обращения зрения «вовнутрь», в конечном счете заключены в характерном для греческой культуры «остром переживании видимости как пустой “кажимости”»; «по

⁵⁷ Еще примеры из «анненских» переводов Еврипида: *Как будет сын Ферета жить?* (...) *Не нож ли его достойно прервет / Удел, иль в воздухе петля / Адметову шею обьмет?* («Алк.», ст. 228—230); ...*на выбор царице: / Иль меч, или петли узел...* («Ион», ст. 1064—1065) и под. Иксион Анненского ищет решения той же проблемы, что и еврипидовская Елена: *Мне выход нужен, / Но чтобы он достоин мужа был / И элина. Повесть на ели, / Или жгутом перетянуть себе / Из этой рвани горло мог бы варвар: / Мне нужен меч, о дева, царский меч...* [СТ: 363].

⁵⁸ См. также [Bazzarelli 1965: 119—121] с обращением к очень характерным для А. адъективам типа *искривленно-жуткий, чутко-зыбкий, зыбко-жгучий* и под.

⁵⁹ Считалось, что Гомер был ослеплен Музой, как и Демодок, в котором Гомер представил «парадигму собственной боговдохновенной жизни» [Аверинцев 1972]. Ср. легенду о том, что Демокрит выжег себе глаза, чтобы яснее видеть невидимое.

⁶⁰ *Когда в жене своей Эдип узнал / Родную мать, он, ужасом сознания / И муками истерзаный, казнил / Свои глаза, и золотые пряжки / Вмиг кровью глаз потухших облились...* («Фин.», ст. 59—63).

⁶¹ Завершающий статью «Проблема Гамлета» образ пробуждения с музыкой в сердце среди «стука, дребезга и холода» [КО: 172] напоминает пробуждение в «Зимнем поезде» (см. также «Дымы»), в частности стихи *А снизу стук, а сбоку гул, / Да все бесцельней, безымянней...*, а также ...*дребезжит сильнее стук, / Дробя налеты обмерзанья.* В то же время, *холодный камень* в заключительном стихе «Зимнего поезда» — аналог камня, которым Киклоп закрывал вход в свою пещеру в «Одиссее». См. [наст. изд.: 19, 87].

этой логике мудрец, т. е. разоблачитель видимости и созерцатель сущности, должен быть слеп» [Аверинцев 1972: 101—102]. Лишая себя возможности видеть «очаровательно-пестрый сон бытия» [КО: 466], Фамира пытается сохранить владевший его сердцем *другой сон* — это *Небесный луч мелодии* Музы, который и был для кифарэда сущностью вещей [А. 1894: XXI]; постижению ее только мешали смотрящие вовне глаза [Аверинцев 1972: 100]. Для А. было характерно отчуждение от природы, «осознание ее непричастности “музыке” внутреннего мира поэта» [ЛТ: 144], как это выражено в одном из прозаических этюдов: «Когда я гляжу на розу, как она робко прильнула к зеленому листу (...) в сердце моем возникает потребность услышать музыку, услышать хотя бы один аккорд, один намек на мелодию...» [Там же].

Фамира ослепляет себя, чтобы «в тюрьме (...) этого забвения сохранить нерас-траченным и не оскверненным землей хотя бы бледный отсвет и последний отзвук неизреченной мелодии» [Иванов 1910: 24]. Кифарэд хочет лелеять *последний, чуть слышимый луч от музыки*,⁶² надеясь, что он *еще таится в сердце*. Пафос ослепления Фамиры — не только в выжигании глаз, но и в ожидающей его до конца жизни муке воспоминания услышанного в небе. Его удел в мучительном приближении к спасительной и загадочной красоте — сущности — истине. Как ипостась «идеального поэта» [КО: 201] он сродни Гамлету в его «анненском» понимании: «...Гамлет символизирует не только чувство красоты, но еще в сильнейшей мере ее чуткое и тревожное искание, ее музыку...» [КО: 130].

Тайна рождения Фамиры, «пасынка человечества» [КО: 201], — проекция безвестного происхождения еврипидовского Иона и Аполлониды в одноименной трагедии Леконта де Лиль и одновременно — «мучительной неизвестности рождения» Гамлета [КО: 171].⁶³ Тайна рождения шекспировского героя, для которого «зло (...) в отвратительном, грязно-сальном или скотском» заключает в себе «вечную угрозу оскорбления»: «...Клавдий, — не столько убийца, сколько муж, даже отец, может быть, его отец... Не этот Клавдий, так другой...» ([КО: 168—172]; ср. у Еврипида в «Ионе» обсуждение Ионом и Ксуфом загадки рождения юноши). Следует напомнить, что имя *Нимфа* ориентировано кроме прочего на *Офелию* в «Гамлете» (III. 3):

*The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons
Be all my sins remember'd,*⁶⁴ —

⁶² Эпитеты луча от музыки *Безмолвный, безнадежный* перекликаются с пушкинским стихотворением о не совсем угасшей любви.

⁶³ Ср. выявленный у Мандельштама («Девятнадцатый век») параллелизм тайны рождения Гамлета (в ее «анненском» понимании) и тайны рождения романтизма [Ropen 2003—2005: 263—270].

⁶⁴ Возможно, и на *нимфу с таицкой водой* («Л. И. Микулич») — каменную *девушку* («Царскосельская статуя» Ахматовой) или *деву* («Царскосельская статуя» Пушкина), застывшую над разбитой урной. Ср. в сцене «Еще багровых лучей» уподобление Нимфы на белом камне изваянию (образ, связанный также с творчеством Гейне).

а «спутанный узел», который, согласно А., создают в душе Гамлета «старая Офелия и молодая Гертруда», напоминает ситуацию, когда в глазах Нимфы «сливаются» молодой Филаммон и Фамира,⁶⁵ а сам Фамира смущен красотой и молодостью матери. При этом А. цитирует из «Гамлета» (IV. 3. 45) фрагмент, где принц называет короля матерью: *Прощай, мать дорогая!* [КО: 171] = *Farewell, dear mother.*

Разбирая «Эриний» Леконта де Лиль, А. подчеркнул сходство Гамлета и Ореста [КО: 418]. «Гамлет уходит корнями в Ореста» [КО: 172]. Анненский проводит параллель между триадами «Орест (Агамемнон) — Эгисф — Клитемнестра» и «Гамлет (отец Гамлета) — Клавдий — Гертруда». Проблема, которую приходится решать матереубийце, предвосхищает в веках «проблему Гамлета», но сам Орест не погибает, его преследуют внушающие ужас богини мщения, Ἐρινύες (у Еврипида встречается их определение αἱ ἀνώνομοι θεαί ‘безымянные, неназываемые богини’). Осмысляя Гамлета, А. пишет о тенденции мысли «гамлетизировать» [Там же]. В каких-то случаях у А., вероятно, имеет место похожая тенденция, связанная с Орестом. Именно так можно понять следующую черту «Дара поэмы» А., вольного — но удивительно точно передающего дух оригинала — перевода «Don du roëme» Малларме: порождению поэта, его *дочери*, на которой *клеимом* запечатлена *таинственная ночь* Идумеи (*Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée! / Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée*), приданы черты Эриний, какими они видятся Оресту (и Иксиону в «Царе Иксионе» А.):

<i>О не кляни ее за то, что Идумеи</i>	<i>Я умоляю, мать, не насылай</i>
<i>На ней клеимом горит</i>	<i>Их на меня — не волосы, а змеи,⁶⁶</i>
<i>таинственная ночь!</i>	<i>Лицо в крови...</i>
<i>Крыло ее в крови, а волосы</i>	<i>(«Ор., ст. 255—257)</i>
<i>как змеи,</i>	
<i>Но это дочь моя, пойми: родная дочь!</i>	

⁶⁵ В «Лунно-голубой сцене» «вакхической драмы» Нимфа говорит о своей *позорно-сладкой* тайне — предпочтении Фамиры в качестве любовника его отцу — старому, *угрюмому и строгому* мужу (отзвук *старого* и *грозного* мужа в «Цыганах» Пушкина; ср. также мужа-старика в «Царе Иксионе» [СТ: 399]) — она не хочет ... *загрубевшей кожи / Остывшего объятья*. В «Аполлониде» Леконта де Лиль любовь к Иону для Креусы «есть только продолжение... любви к богу» — Аполлону, подлинному отцу Иона [ТЕ: 549]. Ср. монолог Креусы, замыслившей убийство Иона (в котором она еще не узнала сына): *Cet Ephèbe, si beau dans sa jeunesse en fleur, / A-t-il causé ma honte et voulu ma douleur? (...)* *L'arc en main, souriant dans la lumière, et tel / Que m'apparut jadis l'éclatant Immortel, / Un invincible attrait ne m'a-t-il pas charmée? Mon fils, j'ai cru revoir ta tête bien-aimée! Oh! Que n'est-il ce fils doux et cher à mes yeux!* («Аполлониде» 2.Π).

⁶⁶ *Волосы* у Еврипида в данном случае отсутствуют, но уподобление змей на Эриниях волосам совершенно естественно. Вместе с тем не исключено влияние на перевод А. со стороны перевода ЛдЛ: «... les Filles à face sanglante, chevelues de serpents!» [ELL 1: 74]. У Еврипида Орест видит τὰς αἰματωλοῦς καὶ δρακοντώδεις κόρας (ст. 256) ‘дев с кровожад-

Та же *дочь* (собственно, Поэзия) вновь возникает у Мандельштама («Вернись в смесительное лоно...», см. [Taranovsky 1974: 153—154; Taranovsky 1976: 63]), где эксплицирован мотив инцеста: *Иди, никто тебя не тронет, / На грудь отца в глухую ночь / Пускай главу свою уронит / Кровосмесительница-дочь.*⁶⁷

Преследование Ореста Эриниями было вызвано его злодеянием (местью за отца), совершенном по воле Дельфийского оракула. Локус оракула, т. е. храм Аполлона в Дельфах, а возможно, и сам упомянутый мифологический эпизод, неявным образом и несколько иронически (по отношению к «зиждителям» храма *новой речи*, эвентуально — жрецу) отражен в адресованной Бальмонту шуточной надписи А. на книге «Тихие песни» с напоминанием о псевдониме автора. Ниже дается сопоставление этой надписи с переводом «Ореста» (ст. 327—331):

<i>Тому, кто зиждет архитрав</i>	<i>Сколько мук, увы! И каких, Орест,</i>
<i>Над гулкою залой новой речи,</i>	<i>Налегло на тебя с тех пор,</i>
<i>Поэту «Придорожных трав»</i>	<i>Как с треножника павшее слово</i>
<i>Никто</i> ⁶⁸ — <i>взамен банальной встречи.</i>	<i>Гулкий пол воротил тебе</i>
	<i>В тишине срединного храма.</i> ⁶⁹

Кровосмесительная страсть к сыну увенчала последовавшее за его рождением «эротическое безумие» нимфы [Иванов 1910: 22], таящее для Фамиры, подобного Ипполиту «бесстрашного мечтателя, которого пол оскорбляет, как одна из самых цепких реальностей» [КО: 395], «угрозу оскорбления», степень которого может быть измерена словом *никто* как синонимом ничтожества (ср. рус. *за никого считать* и т. п.). Хула Филаммона в адрес нимфы в «Белесоватой сцене», когда он заявляет, что ее надо сделать «похудевшей от желаний» собакой, не различающей «в толпе женихов» (...) тех, которые когда-то оттягивали ей (...) грудь»,⁷⁰ —

ным взором и змееподобных' (адъектив *αἰματόπλος* в другом месте применен у Еврипида по отношению к вырванным из кровавых орбит глазам Эдипа). Ни «змея», ни «волос» нет в «Don du roème» Малларме («клеймо» тоже привнесено в «Дар поэмы» переводчиком). Змеи-волосы Эриний в данном случае параллельны бахроме на пеленках, которую образуют «волосы» изображения Горгоны, вытканного Креусой, в «Аполлониде» 3. V (... *ô doux langes* (...) *Gorgô, de son image, ornait votre tissu, / Et ses cheveux formaient vos franges*) и ее аналогу в «Ионе»: *Горгона там посередине ткани* (...) *А по бокам, как на эгиде, змеи...* (ст. 1421—1423).

⁶⁷ «Песнь будет приходиться поэту дочерью, но в брачных узах стиха она станет ему... женой. Отношения поэта с льющейся стихией речи иначе как кровосмешением не назовешь» [АмМо 2001: 303].

⁶⁸ Выделено Анненским, как и в переводе «Иона» — *Ничто и Из ничьих* (см. ниже).

⁶⁹ ЛдЛ: «*Ô malheureux, que de tourments tu t'es attirés en recueillant l'oracle rendu par Phoibos du haut du Trépied, sur le sol et dans le sanctuaire où est, dit-on, le nombril de la terre!*» [ELL 1: 77]. *Гулкий* привнесено Анненским.

⁷⁰ Когда А. пишет, что Еврипид «не различает детей своей фантазии» (А. 1894: XXXVIII), то речь идет о слепоте (подслеповатости) старца, но и о слепоте мудреца. Ср. словесный портрет Шевченко [КО: 366; наст. изд.: 153].

имплицитует в отношении Фамиры оскорбительное *сукин сын*. И в русской, и в греческой традициях собака выступает как олицетворение бесстыдства: *сука* = *распутница* [Успенский 1987: 61—62]). Обсуждая «проблему Гамлета», А. выписывает из трагедии Шекспира слова Лаэрта («Гамлет» IV. 5. 181—121 [КО: 170]):

*Будь лишь одна во мне спокойна капля крови,
То я подкидыви, мой отец отцом мне б не был,
И непорочной матери чело
Клеймом блудницы прожжено*⁷¹

(*That drop of blood that's calm proclaims me bastard,*⁷² / *Cries cuckold to my father, brands the harlot / Even here, between the chaste unsmirched brow / Of my true mother*).

Брошенное Филаммоном Нимфе проклятие *Нет тебе имени...*⁷³ унижает и Фамиру, напоминая о мучившей еврипидовского Иона тайне его рождения и его безымянной — «анонимной» — жизни. Литературно-мифологический мотив совпадает с фактом автобиографии Анненского: откликом проф. Ягича на первую публикацию нашего поэта («*Wagim anonut?*», см. выше). См. «Ион», ст. 1369—1378:

<i>Увы! Увы! Зачем не в силах слез Я удержать. Все думаю о том, Как, после брака тайного, родивши Меня, таясь, родимая сюда Несла, и груди я искал напрасно. Без имени, от бога взыскан</i>	Φεῦ φεῦ κατ' ὄσσων ὡς ὑγρὸν βάλλω δάκρυ, ἐκεῖσε τὸν νοῦν δοῦς, ὄθ' ἢ τεκοῦσά με κρυφαῖα νυμφευθεῖς' ἀτημπόλα λάθρα καὶ μαστὸν οὐκ ὑπέσχευ' ἄλλ' ἀνώνυμος
<i>только,⁷⁴ Судьбой же не обласкан, сколько дней, Пока другой бы нежил в объятьях У матери, я молока лишен Был женского, отрадной этой пици.</i>	ἐν θεοῦ μελάθροισι εἶχον οἰκέτην βίον. Τὰ τοῦ θεοῦ μὲν χρηστά, τοῦ δὲ δαίμονος βαρέα· χρόνον γὰρ ὄν με χρῆν ἐν ἀγκάλαις μητρὸς τρυφῆσαι καὶ τι τερφθῆναι βίου, ἀπεστερήθην φιλτάτης μητρὸς τροφῆς.

«Не имеющий в мире никого и ничего, кроме своего патрона и дельфийского подворья» [TE: 535], Ион в разговоре с Ксуфом, своим вновь обретенным (но в

⁷¹ Перевод К. Р.

⁷² Собственно, «внебрачный сын» (с кругом фактов типа англ. *bastard* опосредованно связано южнорусское *байстрюк*). Ср. в старорусской традиции противопоставление *блядиных детей* (у Т. Фенне *vibledock*) и *отецких детей*; первое название сначала имело функцию социального унижения и лишь вторично приобрело статус ругательства [Успенский 1996: 76, 128, 141].

⁷³ С этим проклятием сопоставляется ахматовский некто *без лица и названья* в «Поэме» [Топоров 1981а: 99].

⁷⁴ В переводе Леконта де Лиль: «... *sans nom*, j'ai mené une vie servile dans les demeures du Dieu!» [ELL 2: 474]. Ион-Аполлонид в «Аполлониде» (I.VII) вопрошает Ксуфа: *Je suis ton fils? Moi, sans patrie / Et sans nom?* [DP: 108].

действительности ненастоящим) отцом, трезво взвешивает последствия своего усыновления царем («Ион», ст. 592—596):

*А я войду в Афины и с собою
Два приведу недуга⁷⁵ — ты пришлец,
Да я еще твой незаконный сын.
Укоры и бессилье мне стяжают
Два прозвища: Н и ч т о и Из н и ч ь и х.*

Последний стих соответствует μηδὲν καὶ οὐδὲν ὧν κεκλήσομαι в греческом тексте, у Леконта де Лиль «je (...) serai appelé *homme de rien...*» [ELL 2: 434].

Сквозь призму этих фактов *Никто и ничей* в «Зимнем небе» Анненского — «почти» собственное имя, *два прозвища*,⁷⁶ перешедших на одинокого создателя *Ничьих* стихов и мифа об ослепившем в себе «безымянное» зло-скуку последователе Одиссея, представившегося одноглазому Полифему именем *Утис = Никто*.

А. писал об Ионе, что «он — *никто*, у него *ни имени, ни отчества...*» [ТЕ: 535],⁷⁷ перифразируя и Еврипида и Леконта де Лиль, ср. стихи из монолога тоскующей по сыну Креусы в «Аполлониде» 2.I [DP: 115]:

*Peut-être, ô mon enfant seul, sans nom, sans patrie,
Gémis-tu, vagabond, par la pluie et le vent,
Sur la terre Barbare ou sur le flot mouvant;
Ou, pour toujours, le long des trois fleuves funèbres.
Chère âme, habites-tu les muettes ténèbres.
Tandis qu'un plus heureux qui n'est pas de mon sang,
Prend ton sceptre et jouit du jour éblouissant!*

Героям Еврипида и Леконта де Лиль, согласно А., достался «почетный, хотя и горький жребий (...) безвестного пришельца в мир, у которого *нет* даже имени»;

⁷⁵ В другом месте А. переводит «неся бремя двойного недуга» [ТЕ: 536], ср. у Еврипида δύο νόσῳ. Леконт де Лиль переводит *deux taches*, букв. «два пятна» [ELL 2: 434]. Слово *пятно* не редкость и в оригинальных, и в переводных текстах А., соответствуя также франц. *souillure*. Но более важный ориентир, видимо, *пятно* в «Борисе Годунове» (... *едина разве совесть (...)* *Но если в ней единое п я т н о...*).

⁷⁶ Или имя-отчество: так сказать, *Никто Ничеевич*.

⁷⁷ Некоторую аналогию подобной «безыменности», возможно, дает евангельское *Варавва*, по-арамейски *bar abba* «сын отца» — если верно его понимание как «квазиотчества» наподобие укр. *батькович* в его «характерном полупрезрительном, фамильярном употреблении, когда действительного отчества не знают или не хотят знать» [Трубачев 2004: 496—499]. Важно суждение акад. Трубачева о возможности ситуации, когда «безымянность используется как имя» [Там же]. Правда, есть и иное понимание *Вараввы*, согласно которому он не разбойник и не убийца, а борец против римской оккупации, отчего и был освобожден народом вместо Христа (воззрение, отраженное в известном фильме Дзеффирелли) [Там же].

он не имеет в мире «никого и ничего» [TE: 533, 535]. В Дельфийском храме, как говорит герой французского поэта («Apollonide» 1.VIII),

On n'y dédaigne point mon obscure naissance, —

где *dédaigner* косвенно вновь напоминает о вхождении местоимений *никто, ничто* в поле слов со значениями пренебрежения, презрения и т. п. (например, рус. *уничтожиться* 'исчезнуть, пропасть', но и 'унизиться').

Ион — «никто», подкидыш [TE: 535—536, 543],⁷⁸ как и Фамира, который, по определению его верной няни, *неизвестно чей*. К этому ряду следует добавить *тоску без названия* в «Песне без слов» (перевод верленовского «*Il pleure dans mon cœur...*»).⁷⁹

Безвестность происхождения Иона даже приводит его к мысли *Видно, я рожден землею* (γῆς ἀρ'ἐκτέφρακα μητρὸς, «Ион», ст. 541), сближающей героя с богоборцем Пенфеем из «Вакханок», потомком «безродного гиганта, сына земли» (определение Анненского), но и с Полифемом: в «Киклопе» слышатся призывы корифея к сатирам ослепить под песню Орфея это *Рождение одноглазое земли* (τοῦ μὲν ὄψα παῖδα γῆς, ст. 648).

Перевод стихов «Киклопа» (ст. 647—648), повествующих об ослеплении Полифема (... *вонзится головешка / Рожденью одноглазому земли / Через зрачок, воспламеняя череп...*), был для А. одной из вех на пути создания мифа об ослепляющем себя герое. Сюда же относится картина мук ослепленной Меланиппы (текстуально перекликающаяся с описанием мук умирающего Ипполита): *...гвоздь тот раскаленный... мира / Последний луч (...) в мозгу...* («Меланиппа-философ»). Ср. в устах Фамиры: *О последний, / Чуть слышный луч от музыки! В глаза / Мои спустись (...)* [СТ: 531].

В «симпатическом символе» А. подчеркивается его тенеподобная, будто бесплотная природа, сходство с «цветком без аромата»⁸⁰ и свойство *Плениать, как сон, и ускользать, как тень* (имеется аналогия в «Лаодамии» А.: *Скользишь / Ты по земле, как тень...* [СТ: 454]).⁸¹ Способность *плениать* унаследована Фамирой

⁷⁸ Связанная у А. с «Ионом» и «Аполлонидом» тема покинутого матерью ребенка и детства без материнского молока (μαστὸν οὐχ ὑπέσχευ; οὐλόπῳτ' ἔγνον μαστὸν в «Ионе», ст. 319, 1373 и др.), *неги* и ласки и образ «аполлинического» юноши, вскормленного и возвращенного среди *светлых вод*, лебедей, садов, стали основополагающими в «анненской» концепции Пушкина [наст. изд.: 120—129].

⁷⁹ *Тоска без названия* у А. передает *De ne savoir pourquoi* оригинала. Ср. у Ахматовой: *При имени моем ты будешь вспоминать / Внезапную тоску неназванных желаний* («Из памяти твоей я выну этот день...»). В переводе «*Le rêve familier*» Верлена об имени возлюбленной сказано: *Имя — из мира теней...*

⁸⁰ Соответствие *Росы цветов без аромата* в «Тоске кануна», где к числу более или менее явных автоописательных характеристик можно отнести и *Тусклость мертвого заката*.

⁸¹ Ср. «анненский» перевод «*L'homme*» Сюлли-Прюдона: *Но сам я тоже тень. / Я облака на небе / Тревожный силуэт (À son homme pareil, l'homme n'est ici-bas / Qu'un peu de*

от матери, которая после смерти сына вернется к богам, *пленять* [СТ: 540]. Однако пленительность у сына и матери разная: у нее она эротическая, а у него «ускользающая», это стремление слиться с *лучом* мелодии.⁸² Последние слова Фамиры перед самоослеплением: *Лучей, одних лучей. / Там музыка...*⁸³ «Музыкальность» отличает тенеподобного Фамиру и от жуткого призрака его отца.

Стремящийся к Евтерпе и готовый служить ей за сатира Фамира — *...не только / Мудрец, но и малютка; кифарэд / И бабочка — подай ей, видишь, пламя / От факела* [СТ: 506]. В уподоблении Фамиры летящей на огонь бабочке⁸⁴ отразились размышления А. о сатирической драме «Амимона» Эсхила,⁸⁵ где он усматривал «идиллию культа красоты» — попытку молодого сатира «поцеловать пламя» [ТЕ: 607]. Матери Фамиры рисуется *тонкий абрис* его губ, которыми он ищет музыку *роз* — губ Музы.⁸⁶ Но кифарэд-бабочка не замечает их, как и розгуб матери. Не менее существенны и использованные А. представления о бабочке как воплощении души умершего (греч. ψῦχή ‘душа, бабочка’ и т. п.) [Цивьян 1990: 3]. Летящие на огонь и бессильные погасить его бабочки изображены в стихотворении «На закате», где призраку (*Я призрак, я ничей...*) *страшно* их тре-

nuît vivante...). В нем заметны черты сходства с «Белыми ночами» Достоевского: «... пугливая фантазия, раба тени, идеи, раба первого облака, которое внезапно застелет солнце...»

⁸² Возможный отклик у Ахматовой: *А теперь, усопших бестелесней, / В неутешном странствии моем, / Я к нему влетаю только песней / И ласкаюсь утренним лучом* («Первый луч — благословенье бога...»). Прикосновение губ отождествляется с *теплотой небесного луча*. Интересно соединение бесплотности и безыменности в ахматовском *Без имени, без плоти, без причины* («И никакого розового детства...»; в воспоминаниях Ахматовой упоминается «окно на Безымянный переулок», зараставший летом сорняками). Ср. [Кравцова 1991].

⁸³ Относимые к последнему «лучу» музыки «пушкинские» эпитеты *безмолвный, безнадежный* (ср.: *Я вас любил безмолвно, безнадежно*) подаются в «аполлиническом», не-эротическом коде. Уместно напомнить о теме «безлюбости» в предсмертном стихотворении А. «Моя Тоска».

⁸⁴ Уподобление бабочке имеет «аполлинический» аспект. Ср.: *О Феб-Аполлон! (...). Белеющих бабочек легче И снов золотых лучезарней (...). Со струн твоих вещей, дельфице, / Мелодии нежные льются* [СТ: 303]. Вместе с тем, не исключено, что бабочка в «Фамире» отсылает к «Казакам» Толстого (бабочки и Ерощка).

⁸⁵ Томный сатир в сцене «Сквозь облака пробившегося солнца» ожидает *Чтоб Амимона / Дала мне спелых / Два лунно-белых / Своих лимона* [СТ: 514].

⁸⁶ Ср. у Ахматовой: *И улыбаешься — о, не одну пчелу / Румяная улыбка соблазнила / И бабочку смутила не одну* («Пророчишь, горькая, и руки уронила...»). Следует помнить и о развитии связанных с *козлоногой* мотивов соблазна и покидаемого для *белой* смерти плена в «Поэме», а также о «Маках» Анненского, где цветы сравниваются с губами, «полными соблазна и отрав», и крыльями *алых бабочек*. В работе [Судник, Цивьян 1981: 311, 316] те же «Маки» рассматриваются в связи с мифологемой о младшем сыне громовержца, он же «сын неизвестного отца». Безымянный, растерзанный, он воскресает в образе Диониса (можно напомнить, что еврипидовский Пенфей выступает как ипостась Фамиры).

петание, напоминающее о *страшном* лице ослепившего себя раскаленным углем кифарэда. Теме сгорания в огне, ассоциирующегося, однако, не с исканием красоты, а с губительной Скукой-пошлостью, соответствует сжигание покрывших бумагу липких «мух-мыслей» в посвященном памяти Апухтина стихотворении А. «Мухи как мысли»⁸⁷ [Bazzarelli 1965: 60—61]. Еще более явно мухи сопряжены с Тоской-скукой в «Тоске», где в «зашифрованной» форме описываются рассматриваемые большим поэтом шаблонные цветы на обоях, с чем связан мотив ромбов, соединяющих *этапы Тоски*. В «Тоске вокзала» строфа

*Полумертвые мухи
На забитом киоске,
На пролитой известке,⁸⁸
Слепы, жадны и глухи*

вводит мифологический подтекст, раскрываемый в цитированном отрывке статьи «Что такое поэзия?» с упоминанием Полифема, «вкусы» которого не изменились, хотя он «уже давно ослеп» (об оппозиции «слепоты и зрячести» у А. в связи с «Трилистником вагонным» см. [Петрова 2002: 95; ср. Гинзбург 1974: 337—338]).

Еще одна возможность толкования имени *Никто* следующая: имя, как это нередко бывает в разных традициях, использовано, чтобы обмануть болезнь и смерть (такое объяснение, во всяком случае, допустимо на уровне типологии). Анненский страдал серьезным заболеванием сердца, и это обстоятельство стало важным фактором его поэтики [Кривулин 1996].

В заключение стоит отметить, что, отказавшись (в 1906 г.) от псевдонима *Никто*, А. вольно или невольно довел до логического завершения использование этого имени. Одиссеей, расставаясь с Полифемом, перестал называть себя Οὐτις (о других мотивах отказа от имени *Никто* см. [Петрова 2009: 19]).

Если имя А. *Никто* отсылает по преимуществу к трагедии античного и мифа и драмы (ужасу как категории трагического), а также к трагедии современного поэту мятущегося, одинокого человеческого *Я*, то имя Ученицы А., *Ахматовой* —

⁸⁷ Финал «Мух» Апухтина (*Эх, кабы ночь настоящая, вечная ночь поскорее!*) перекликается с финалом «Тоски вокзала», в которой звучит мотив самоуничтожения в *одури диванов и полосатых тиков*. Еще более очевидна связь «Мух» с «Умиранием» А.: *Хоть бы ночь скорее, ночь! (...)* *И уйти бы одуренным / В одуряющую ночь!* Из откликов поэзии Апухтина у А. ср. еще: *Так тихо мне Ночь говорит* («Который?») — *Ночь вчера мне тихо говорила: / «Не дивися, друг, что я бледна / И как тень блестеть осуждена»* («Петербургская ночь»).

⁸⁸ Локализация мух на известке напоминает использовавшийся А. образ из «Преступления и наказания» («закат в стеклах и бьющаяся между ними муха»), а также определение этого произведения как «романа знойного запаха известки и олифы» [КО: 28, 182], к чему явно отсылает «Тоска вокзала»: *В пыльном зное полудней / Гул и краска вокзала*. О мотивах жары, духоты, вони, известки и т. п. у Достоевского в связи с пространственным членением Петербурга см. [Топоров 2009: 399, 438].

*Татарское, дремучее,
Пришло из никуда,
К любой беде лучше,
Само оно — беда —*

к реальным кровавым трагедиям русской истории, в особенности первой половины XX в., зрителем и участником которых она сама была.

Кажется вполне органичным, что поэт, выбравший себе псевдоним *Никто*, представлял себя в виде «печальной ели северного бора» среди «свежего поруба», роняющей свои мысли — иглы, с которыми уходит «последняя кровь» сердца;⁸⁹ они уходят в «перегной», из которого «... когда-нибудь здесь же вырастет другое дерево, высокое и гордое. Это будет поэт (...)» [СТ: 213]. «Что за дело будет тебе до мертвых игол в создавшем тебя перегное!» [Там же; ср. АмМо 2001: 186]. Из «перегноя» произошла целая плеяда поэтов, превзошедших *Никто* славой. Вместе с тем *Никто*, принесший себя в жертву будущему, стал своеобразным предвосхищением главного героя русской исторической сцены первой половины XX в. — Неизвестного солдата, трагедия которого нашла выражение в знаменитых стихах Мандельштама; ему самому было суждено уйти вместе с легионом других мучеников в земляное *месиво, крошево*, в лагерную пыль (ср. у Ахматовой: «Родная земля»). А в героинях Анненского, в том числе «анненского» Еврипида — Ифигении, Алькесте, Меланиппе, Лаодамии, жертвующих собой ради семьи, детей, Родины (Эллады⁹⁰), можно видеть прообразы наших соотечественниц — героинь войн XX в.

После смерти Анненского-*Никто* прошли десятилетия, и снившийся «печальной ели северного бора» Поэт будущего, для ели «Неизвестный» [СТ: 213], отдаст дань *безымянной* могиле⁹¹ того, кто отдал свою жизнь за других:⁹²

*И в день Победы, нежный и туманный,
Когда заря, как зарево красна,*

⁸⁹ Тот же «последний приток крови», что отделяет голову Гейне и его умирающее тело [КО: 155] от небытия. Этот «приток», символ уходящей из тела жизни, сродни «струе крови, которая греет и розовит (...) руку» — символу живительного творчества [КО: 93].

⁹⁰ Эллада стала в веках и мерилом геройства. Ср., например, о защитниках Севастополя у Толстого: «Дух в войсках выше всякого описания. Во времена древней Греции не было столько геройства».

⁹¹ Этот мотив повторяется в «попытке стихотворения» 1959 года о Пушкине (*Безымянная* здесь могила), будучи в данном случае реминисценцией бодлеровской «Жалобы Икара» [Тименчик 2005: 109—110]. Такой реминисценции теоретически нельзя исключить и для цитируемой ниже «Памяти друга».

⁹² «Жизнь свою за други своя» [СП: 214]. С. Б. Рудаков, памяти которого посвящены цитируемые ниже строки, находился одновременно с Мандельштамом в воронежской ссылке, а в 1944 г. погиб в штрафном батальоне (данные Н. Харджиева, см. подробнее [Мейлах 1975: 40]).

*Вдовою у могилы б е з ы м я н н о й
Хлопочет запоздалая весна.
Она с колен подняться не спешит,
Дохнет на почку и траву погладит,
И бабочку с плеча на землю ссадит,
И первый одуванчик распушит.*

1945 год [СП: 216]