

ГАЛИНА ШЕЛОГУРОВА

Москва (Россия)

Российский Православный институт

Филологический факультет

## К ВОПРОСУ О «СТРАННЫХ СХОЖДЕНИЯХ»: ЭЛЛИНСКИЙ ПЛАСТ В ТВОРЧЕСТВЕ И. АННЕНСКОГО И Р. ДАРИО

Объединение имен Иннокентия Анненского и Рубена Дарио в общем контексте на первый взгляд может показаться странным. Проблематично поставить вопрос о взаимном или одностороннем влиянии одного из них на другого. В биографиях поэтов нет фактов, свидетельствующих о том, что им было известно о существовании друг друга, хотя они были фактически современниками<sup>1</sup>. Такое положение дел выглядит вполне закономерным, поскольку национальные литературы России и Латинской Америки в данный период развивались достаточно изолированно. Если судить по сохранившимся материалам, Анненский, проявлявший большую компетентность в вопросах, связанных с современной ему западной (прежде всего французской) литературой<sup>2</sup>, не высказывал суждений по поводу литературы латиноамериканской (и в целом современной испаноязычной). В число европейских языков, которыми русский поэт владел свободно или достаточно хорошо (французский, итальянский, немецкий, польский), испанский не входил. Для Анненского это означало невозможность адекватного восприятия текста в оригинале, любая же из форм опосредованного контакта для него – переводчика и филолога – не представляла большого интереса.

Теоретически у Анненского была возможность ознакомиться с русским переводом статьи Рикардо Рохаса *Южно-американский поэт Рубен Дарио*, опубликованном в журнале «Весы»<sup>3</sup>, однако никаких свидетельств, подтверждающих это, не нашлось. Безусловно, данный журнал, будучи важнейшим печатным органом русского символизма, входил в круг постоянного чтения поэта-модерниста. Но сама статья, носившая обзорный характер, и отсутствие в ней поэтических текстов Дарио (за исключением единственного отрывка, приведенного, к тому же, по-испански) могла остаться за пределами внимания Анненского. Впрочем, это лишь предположение, проверить которое на сегодняшний день не представляется возможным.

---

<sup>1</sup> Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909); Феликс Рубен Гарсиа Сармьенто (1867–1916).

<sup>2</sup> См. об этом: Л. Я. Гуревич, *Памяти И. Ф. Анненского*, [в:] *Иннокентий Анненский глазами современников*, подг. текста и комм. Л. Кихней, Г. Шелогуровой, М. Выграненко, Санкт-Петербург 2011, с. 243.

<sup>3</sup> «Весы» 1908, № 5, с. 94–100 (перевод статьи из «Mercure de France» от 1 апреля 1908).

Что касается Рубена Дарио, то доподлинно известно, что он читал в переводах русскую прозу, в частности произведения Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. С. Пушкина, М. Горького<sup>4</sup>. Однако данными о том, что он знал современную ему русскую поэзию, исследователи не располагают<sup>5</sup>.

Итак, ни Анненский, ни Рубен Дарио не вошли в поэтический контекст друг друга. Тем поразительнее выглядят моменты очевидного сходства творческих исканий русского и латиноамериканского модернистов. Весьма симптоматичным в этой связи представляется особое внимание обоих к личности и творчеству главы французского «Парнаса» Шарля Леконта де Лиля. Стоит при этом отметить, что для Дарио период активной увлеченности французским поэтом приходится на ранние этапы творчества и завершается уже в 90-е годы<sup>6</sup>, для Анненского же «великий креол» навсегда останется в пантеоне немногочисленных кумиров, наряду с Еврипидом.

Характерно, что Анненским и в значительной мере Дарио, в творчестве которых античная составляющая имеет исключительную значимость, Леконт де Лиль воспринимается прежде всего как предшественник, предложивший собственную концепцию восприятия культурного феномена античности и давший в своей поэзии и переводах ее современный художественный эквивалент<sup>7</sup>. В интересе к этой фигуре, как в фокусе, на какой-то миг сходятся линии творчества двух поэтов, за которыми стоят столь несхожие национальные культуры. Очевидно, здесь сказывается действие имманентных законов развития типологически близких (ориентированных на европейскую модель) литературных дискурсов<sup>8</sup>, того что Ю. М. Лотман отмечает в качестве «удивительных фактов совпадений, наблюдавшихся на самых разных уровнях между текстами, общность между которыми до этого даже не предполагалась»<sup>9</sup>. В случае рассматриваемых авторов появляется еще один важный аспект, связанный с феноменом куль-

<sup>4</sup> О последнем он написал специальный очерк, а повесть *Фома Гордеев* даже перевел на испанский язык, правда, с французского, поскольку русским не владел.

<sup>5</sup> Данная проблема получила освещение в следующей работе: Дж. Шерц, *К вопросу об отношении Рубена Дарио к русской литературе*, [в:] *Сравнительное изучение литератур*. Сборник к 80-летию М. П. Алексеева, под ред. А. Бушмина, Ленинград, 1976, с. 182–188. Относительно возможности знакомства латиноамериканского поэта с текстами современных ему русских поэтов-символистов в статье выдвигаются лишь осторожные гипотезы.

<sup>6</sup> См.: Т. Н. Ветрова, *Поэзия Рубена Дарио*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 1979, с. 19.

<sup>7</sup> См. об этом у Анненского в статьях *Леконт де Лиль и его “Эриннии” и Античный миф в современной французской поэзии*; у Дарио – в эссе *Леконт де Лиль и стихотворении с тем же названием* (сборник *Лазурь*).

<sup>8</sup> Даже при учете разницы употребления термина «модернизм» применительно к русской и латиноамериканской литературной традиции. В последней он не является синонимичным понятию «декаданс», а в большей степени коррелирует с понятиями «современность» и «новизна» в соответствии с основной семантикой слова.

<sup>9</sup> Ю. М. Лотман, *К построению теории взаимодействия культур (Семиотический аспект)*, [в:] «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 646, Тарту 1983, с. 92. См. также: В. М. Жирмунский, *Литературные отношения Востока и Запада как проблема сравнительного литературоведения*, [в:] его же, *Сравнительное литературоведение. Восток и Запад*, Ленинград 1979, с. 20–22.

турного посредничества. Для обоих поэтов в этой роли выступает французская литература<sup>10</sup>.

С именем Леконта де Лиля связано представление о начале важнейшего этапа в истории европейской традиции обращения к античности<sup>11</sup>. «Парнас» и персонально Леконт де Лиль по сути задают вектор той общеевропейской тенденции, которая позволит впоследствии определять культуру рубежа XIX–XX веков как «неогуманистический период», связанный с новым «открытием эллинизма»<sup>12</sup>. Едва ли нужно специально подчеркивать то обстоятельство, что все три художника обращаются к античности в кризисное для их национальных культур время, в ситуации, когда интенсифицируются поиски путей дальнейшего развития литературы и искусства. Леконт де Лиль в свое время сделал смелый шаг, предлагая выйти за пределы утвердившейся в европейской литературной традиции парадигмы и вернуться к исходной модели творчества, существовавшей некогда в эллинской культуре.

Столь радикальный пересмотр истории развития поэтического языка продиктован, с его точки зрения, необходимостью освободиться от диктата вдохновения как доминантного признака искусства, в первую очередь словесного. Главным негативным следствием стихийно-субъективного критерия как главного условия творческого процесса, согласно Леконту де Лиллю, оказывается в конечном итоге разрушение поэтической формы. В качестве противовеса он предлагает возродить критерий *пластичности* применительно к литературному произведению, поскольку именно данная нормативность обусловила бессмертие произведений античной словесности. основополагающим понятием для древнегреческих художников было понятие логоса, а не личной свободы, что, по мысли Леконта де Лиля, позволило им создать непревзойденные образцы во всех сферах искусства. Разумеется, такая парадигма предполагает иной подход к пониманию сути творческого процесса и требует от современников специальной подготовки. Те из художников, кто стремится создать нечто истинно ценное, должны через *интеллектуальное усилие* приобщиться к тому пониманию эстетического, что некогда сложилось на основе донаучного, мифопоэтического мышления<sup>13</sup>, считает Леконт де Лиль. На этом пути возвращения современной литературы к классическим образцам ключевыми понятиями становятся «знание» и «посвящение»<sup>14</sup>.

Данная модель осуществляется в собственном творчестве Леконта де Лиля. «Очи поэта, устремленные на научные гипотезы», – так определит природу его *Античных стихотворений* и *Варварских стихотворений* Поль

<sup>10</sup> Ввиду конкретности заявленной темы мы не рассматриваем весьма значимую для обоих поэтов проблему воздействия на их творчество литературы французского символизма.

<sup>11</sup> Это отмечает также В. Брюсов (*Леконт де Лиль*, [в:] *Новый энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона*, т. XXIV, Санкт-Петербург 1915, с. 298).

<sup>12</sup> См., например, работы Ф. Ф. Зелинского, Г. С. Кнабе и др.

<sup>13</sup> В мифотворческих проектах большинства русских символистов, которые появятся позже, в силу национально-исторических причин будет акцентирован и философский аспект.

<sup>14</sup> Lecont de Lisle, *Preface des Poemes et Poesis*, [в:] его же, *Articles, Prefaces, Discours*, Paris 1971, с. 117–118.

Бурже<sup>15</sup>, современник Анненского. Дарио, присоединяясь к словам одного из литературных современников, определившего Леконта де Лиля как самого греческого из поэтов, в качестве доказательства развивает мысль о примате *ratio* над *emotio* в его поэзии: «Разум Леконт де Лиль ставил выше сердца. Ни в одном из его произведений вы не уловите ни малейшего оттенка чувства, не испытаете, читая его, трепетного волнения»<sup>16</sup>. (Отметим, что для произведений самого Дарио такая доминанта в целом не свойственна). В интерпретации автора статьи античный идеал достигается французским поэтом благодаря волевому прорыву: «Силой воли вознесся он над миром чувств в холодное царство мысли...»<sup>17</sup>.

Что касается Анненского, то он связывает причины успехов Леконта де Лиля в сфере художественного возрождения античности прежде всего с интеллектуальной самоподготовкой. И здесь он вновь солидаризируется со своим французским предшественником, наследуя от него установку на определенный тип художника-интеллектуала, художника, обладающего достоинствами кабинетного ученого, что входит в очевидные противоречия с представлениями, закрепленными в эстетике романтизма.

В неприятии Анненским романтического типа художественного сознания на первый план выходит вневременной элемент. Это в большей степени реакция на некую универсальную модель творчества и в гораздо меньшей – на деятельность представителей исторически конкретной литературной школы, что вполне закономерно. Для русской культуры рубежа веков романтизм как живая литературная практика был уже не актуален: модернизм формируется в культуре рубежа XIX–XX веков как оппозиция реализму, т. е. следующему этапу развития русского и европейского искусства.

Для Дарио и Леконта де Лиля романтизм сохраняет значение как современный им литературный контекст. Первые шаги в литературе Рубен Дарио, так же, как в свое время Леконт де Лиль, делает на фоне расцвета (правда, уже клонящегося к упадку) романтической школы. Искания будущего модерниста<sup>18</sup> связаны в первую очередь с проблемами поэтики и стиля, в то время как концептуальные идеологемы парнасцев интересуют его гораздо меньше. В этом отношении Дарио как представитель латиноамериканской литературы не исключение. Исследовательница творчества поэта Т. Н. Ветрова связывает основные достижения латиноамериканского модернизма на стадии его становления «не столько с идейным

<sup>15</sup> П. Бурже, *Очерки современной психологии. Этюды о выдающихся писателях нашего времени*, Санкт-Петербург 1888, с. 234.

<sup>16</sup> Р. Дарио, *Леконт де Лиль*, [в:] его же, *Избранное*, Москва 1981, с. 247.

<sup>17</sup> Там же, с. 246. Ср. с начальными строками стихотворения Дарио *Леконт де Лиль*: «Властно с земли взметенный дыханием вдохновенья...», там же, с. 35.

<sup>18</sup> По мнению некоторых исследователей, Дарио дебютирует как поэт-романтик с поэтическим сборником *Эпистолы и стихи* (1885) (См.: В. Столбов, *Рубен Дарио*, [в:] Рубен Дарио, *Избранное...*, с. 6). Его творчество в том или ином ключе часто соотносится с романтической традицией: Д. К. Царик, *Рубен Дарио и романтизм*, [в:] *Проблемы романтизма и реализма в зарубежных литературах XVIII–XX веков*, Кишинев 1972, с. 72–88; R. Laso, *El romanticismo. Lo romántico en la lírica hispanoamericana (Del siglo XVI a 1970)*, Mexico 1970; В. Б. Земсков, *Творчество Рубена Дарио*, [в:] *История литературы Латинской Америки*, кн. 3, Москва 1994.

опровержением романтизма, а с решительным обновлением устаревшей поэтики»<sup>19</sup>. В той же работе как специфическая характеристика латиноамериканской литературы отмечается ускоренный характер ее развития, что делает возможным фактическое сосуществование на одном временном отрезке модернизма и романтизма (в творчестве того же Дарио)<sup>20</sup>. Во Франции же, где этапы культурного развития занимали более длительные сроки, парнасцы и романтики вступают в антагонистические отношения<sup>21</sup> и представляют разные стадии литературного процесса.

В эссе Дарио *Леконт де Лиль* мысль о преемственности парнасцев по отношению к романтикам (параллель Гюго – Леконт де Лиль проходит через всю статью) представлена не как проблема, а как аксиома. Та же модель проецируется автором на характер отношений между парнасцами и декадентами, что позволяет ему выстроить единую линию литературного развития. Иначе говоря, тот тип художественного сознания (романтического в своей основе), который в целом не приемлется Анненским, для Дарио является вполне родственным. И различие их точек зрения на феномен античности у французского предшественника в серьезной мере мотивировано этим обстоятельством.

Для Дарио крайне важными оказываются *экзотическая* и *пантеистическая* составляющие творчества Леконта де Лиля – как раз то, что Анненским не разрабатывается концептуально, а только отмечается. При этом интересны две вещи. Во-первых, само представление о характере экзотического у никарагуанца Дарио вполне укладывается в рамки модели, сформированной западноевропейским романтизмом (особенности осмысления оппозиций Север – Юг, цивилизация – варварство и т. п.). Объяснение этому следует искать в особенностях культурного развития некоторых стран Латинской Америки, в частности Чили и Аргентины, где европейская культурная составляющая оказалась очень значительной, а именно эти страны (и, конечно же, Франция и Испания – в Европе) сыграли важнейшую роль в становлении Дарио-художника.

Во-вторых, годы детства и юности Дарио протекали вне пределов географической Европы, и это позволило ему впоследствии открывать дополнительные, закрытые для европейца смыслы в поэзии и прозе Леконта де Лиля, родившегося и выросшего на далеком тропическом острове. Контакт с миром в его природной первозданности, возможность непосредственного диалога с мифотворящей средой, чего были лишены большинство европейских художников (еще один из редких примеров – Хосе Мария Эредиа, родившийся на Кубе), создает особую почву для сближения

<sup>19</sup> Т. Н. Ветрова, *Поэзия Рубена Дарио...*, с. 10.

<sup>20</sup> Т. Н. Ветрова, *Поэзия Рубена Дарио и латиноамериканский модернизм*, «Латинская Америка» 1979, № 2, с. 165.

<sup>21</sup> В рамках статьи невозможно адекватно представить сложность и неоднозначность этих отношений, достаточно упомянуть взаимную симпатию Гюго и некоторых парнасцев и близких к «Парнасу» писателей или позицию Теофиля Готье, особым образом соединившим обе эстетики. Сам Леконт де Лиль не может быть однозначно отлучен от романтической линии европейской литературы. См., например, статью З. Венгеровой в *Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона* (т. XXXIV, Санкт-Петербург 1896, с. 512).

взглядов латиноамериканского и французского поэтов на художественные возможности мифа, в том числе и античного.

Представьте себе Пана, блуждающего среди гулких гор; он одержим страстью к музыке, он ищет тростник, чтобы смастерить себе незатейливую свирель. И вдруг Аполлон передает Пану свою лиру и обучает его искусству извлекать из струн божественные звуки. Вот так и случилось с нашим поэтом – он явился в столицу Мысли из дальней своей земли, дабы воздвигнуть из прекраснейшего паросского мрамора храм в честь бога с серебряным луком<sup>22</sup>.

Подобный путь к скульптурной соразмерности аполлонического искусства (если использовать известную двучленную оппозицию аполлоническое / дионисийское), кажется, в большей степени характерен для самого Дарио, творчество которого начиналось в русле национальной поэзии. С той же естественностью, что и французский поэт, он включает природно-стихийный компонент (наряду с интеллектуальным) в свои «античные» стихотворения. У Анненского, человека сугубо городской культуры и воспитания<sup>23</sup>, «пасынка стихий», как он выразился в одном из стихотворений, этот аспект литературного мифотворчества практически не получает воплощения.

Название самой «античной» книги Дарио *Лазурь* несет на себе отпечаток леконтовской Эллады (ср. замечание Анненского о «колорите [...] чересчур синих и неподвижных полудней» у Леконта де Лиля, который впервые, по его мнению, «дал Древней Греции такой запоминающийся экзотический облик»<sup>24</sup> – выделено мной, Г. Ш.). Интересным выглядит следующее обстоятельство. Как известно, в европейской культуре символ лазури включает в себя религиозно-мистический план, который с развитием христианства становится доминирующим. В художественном мире никарагуанца Дарио этот образ предстает в первоизданном виде, обретает не столько десакрализованный, сколько до-сакральный облик.

В сознании Дарио-художника Леконт де Лиль всегда связан с миром античности, и не просто связан, но является его повелителем: «[...] самодержавно властвовал в ее пределах»<sup>25</sup>; «[...] ты озираешь царство Муз – бессмертных сестер: / так на слоне объезжает раджа свои владенья, / так он глядит на долины, реки и цепи гор»<sup>26</sup>. Организующую мысль эссе Дарио, уже отчасти пережившего пик «парнасского» периода своего культурного развития<sup>27</sup>, можно сформулировать следующим образом: Леконт де Лиль

<sup>22</sup> Рубен Дарио, *Избранное...*, с. 248.

<sup>23</sup> В. Кривич (сын Анненского) в своих воспоминаниях говорит о том, что тот «[...] не раз и по разным случаям говорил, что природы как таковой он не любил», и поясняет, что имела в виду как раз девственная природа, не окультуренная человеком. В. Кривич (В. И. Анненский), *Об Иннокентии Анненском. Страницы и строки воспоминаний сына*, [в:] *Иннокентий Анненский глазами современников...*, с. 88.

<sup>24</sup> И. Анненский, *Античный миф в современной французской поэзии*, «Гермес» 1908, № 7, с. 182.

<sup>25</sup> Рубен Дарио, *Избранное*, с. 253.

<sup>26</sup> Там же, с. 35.

<sup>27</sup> Проблема французского влияния, в частности влияния парнасцев, на поэзию и прозу Дарио получила освещение в следующих работах: E. Mapes, *L'influence française dans l'oeuvre de Ruben Dari*, Paris 1925; E. Neale-Silva, *Rubén Darío y la plasticidad*, [в:] *Homenaje a Rubén Darío*, Los Angeles 1967, с. 35-47; C. Lozano, *Rubén Darío y los intelectuales franceses*, (Там же, с. 64-71); E. Keith,

– единственный поэт современности, воплощающий эллинский дух в истинно античных формах, его творчество восходит непосредственно к греческой традиции, прежде всего к Гомеру. Поскольку сам Дарио, несмотря на впечатляющую культурную эрудицию, древних языков все же не знал<sup>28</sup>, для него античная культура часто говорила на языке французского предшественника. Его собственная проза, вошедшая в сборник *Лазурь*, создается на основе тех же законов, что отмечены им как величайшее достижения Леконта де Лиля, которому, по общему признанию, удалось добиться адекватного переложения эллинских драматических поэтов на язык ритмической прозы, «в волнах которой словно звенит музыка оригинала»<sup>29</sup>. В эссе оценка переводческого труда француза дается исключительно с позиций поэта. Об этом свидетельствует сосредоточенность автора на ритмико-интонационных структурах французского текста, возникшего на границе поэзии и прозы. В отзывах Анненского на переводы Леконтом де Лилем древнегреческих трагиков, наряду с точкой зрения поэта, полноправно присутствуют точки зрения драматурга, переводчика и филолога-классика. Две последние ипостаси позволяют Анненскому вести диалог с великим французом<sup>30</sup> в ином ключе, чем это делает латиноамериканский поэт.

В античных образах, создаваемых Дарио, часто просвечивает второй план, некий французский культурный слой. Так в стихотворении *Размерно-нежно...* грациозные нимфы не водят хоровод, а танцуют менуэт, их наряды украшают кокетливые оборки, а ноги обуты в туфельки на красных каблучках. И этот «парижский Олимп» имеет для латиноамериканского поэта не меньшую культурную ценность, чем греческий, поскольку именно французский языковой извод античности был воспринят им непосредственно:

Да, милее, чем Греция древней поры,  
Мне французская Греция новых времен,  
Где под музыку смеха и шумной игры  
Сладким зельем Венеры Париж опьянен<sup>31</sup>.  
(Облики, пер. А. Шараповой)

Неразрывность античного и парнасского в сознании Рубена Дарио проявляется и в статьях *Кое-что о Жане Мореасе* и *Катюль Мендес*. В первой он, высоко оценивая попытки Мореаса воскресить драматическую поэзию

*Critical approaches to Ruben Dario*, Toronto-Buffalo 1974 и др. Разумеется, следует помнить о признании самим поэтом значимости французского влияния в *Лазури*. См: R. Dario, *Los colores del estandarte*, [в:] его же, *Obras completas*, v. IV, Madrid 1955, с. 875–876; R. Dario, *Catulle Mendes*, [в:] его же, *Obras completas*, Madrid 1950, т. I, с. 572.

<sup>28</sup> О знакомстве Дарио с греческими и латинскими классиками через испанские и французские переводы пишет Эллис Кейт в указанной работе (см. предыдущую сноску) ссылаясь на монографию: Dolores Ackel Fiore, *Ruben Dario in search of inspiration (Greco-Roman mythology in his stories and poetry)*, New York 1963.

<sup>29</sup> Рубен Дарио, *Избранное...*, с. 254.

<sup>30</sup> Подробнее см. в нашей статье: *Две концепции античности: И. Анненский и Ш. Леконт де Лиль*, [в:] *Literatura rosyjska XVIII–XXI w. Dialog idei i poetyk*, pod red. O. Główko, Łódź 2008.

<sup>31</sup> Рубен Дарио, *Избранное...*, с. 40.

Еврипида, выражает надежду на возрождение понятия эллинской гармонии на французской культурной почве, «во имя чего греческие пчелы впитывали французский мед»<sup>32</sup>. Во второй статье феномен К. Мендеса рассматривается им в двух основных ракурсах: романтическом (один из любимых пажей императора *Легенды веков* – то есть Гюго – с прекрасным лицом сказочного принца; носитель высокого и утонченно-романтического духа) и античном (параллель с Анакреонтом, сочетание парижского и афинского; вагнерианская линия). Фигура Мендеса, младшего современника Леконта де Лиля, оставившего о нем воспоминания, представляет особый интерес для Дарио. Он видит в Мендесе, которого знал лично, некоего символического посредника, обеспечивающего живую преемственность между ним и основоположником поэтики парнасцев.

Те же имена (К. Мендес, Ж. Мореас, Х. М. Эредиа, Т. де Банвиль) окружают имя Леконта де Лиля в статье Анненского *Античный миф в современной французской поэзии*, правда, в контексте иного, аналитического дискурса, задающего перспективу развития европейской литературы, в парадигму которой включается и русская. В силу своего образования и рода занятий Анненский в большей степени, нежели Дарио, был расположен к восприятию теоретического аспекта концепции античности, предложенной главой парнасской школы. Этому в значительной мере способствовало и удивительное сходство их творческих судеб.

Сравнивая этих поэтов, даже в первом приближении можно отметить целый ряд любопытных типологических соответствий в их творческой и человеческой судьбе. Оба стремились к уединенности созерцания, не жаждали славы, чуждались лидерства, не принадлежали к артистической богеме. Оба имели филологическое образование, начинали свою профессиональную деятельность как педагоги (Анненский практически до конца жизни не покидал сферы образования). Оба вступили на литературное поприще уже в зрелом возрасте, сложившимися поэтами; за их плечами была серьезная переводческая и исследовательская работа, вдохновившая обоих на художественное творчество, в основе которой лежит стремление сблизить античную и современную культуру.

Собственное художественное мифотворчество Анненского вырастает из поиска и реконструкции психологических соответствий между античным и современным сознанием, сохраняемых и воспроизводимых механизмами культуры, что обеспечивает ее неуничтожимость. На этой основе рождается базовый принцип его творчества, в самом общем виде сформулированный им в так называемом принципе аполлонизма<sup>33</sup>.

Похожую интенцию мы встречаем у Дарио в более поздний период поэтического развития, в стихотворении *Раковина*, где шаг за шагом представлен процесс естественного (изначально не преднамеренного) вхожде-

<sup>32</sup> R. Darío, *Algunas notas sobre Jean Moreás*, [в:] его же, *Obras completas...*, т. I, с. 291. Ср.: «вы, пчелы Аттики, над прозой жизни темной / живой поэзии собирающие мед» (*Поэтам радости* пер. Э. Линецкой).

<sup>33</sup> И. Анненский, *Меланитта-философ. Вместо предисловия*, [в:] И. Анненский, *Стихотворения и трагедии*, Ленинград 1990, с. 290.



ния в диалог с античностью, приводящий лирического героя к эмоциональному переживанию личной сопричастности событиям и людям далекой, но не исчезнувшей эпохи. В *Раковине*, как и в ряде других произведений Дарио, момент настоящего на наших глазах становится достоянием культуры по мере того, как у лирического героя нарастает эмоционально мотивированное ощущение его неотделимости от прошлого.

У Анненского античное постигается современным сознанием преимущественно через категорию страдания, исключительно значимую для русской классической литературы и получившую универсальную завершенность в произведениях Достоевского. Так в стихотворении *Расе. Статуя мира* живая связь времен обнаруживается на почве сострадания, испытываемого лирическим героем к затерянной в глухом уголке парка статуе, на которой безжалостное время оставило свои ранающие следы (шрамы на теле, изуродованный нос).

Темой отдельной статьи могла бы стать «парковая античность» в поэзии Анненского и Дарио. Этот особый тип культурного пространства, исторически задающий особый взгляд на античность, объединяющий поэтический, скульптурный и собственно парковый тексты, занимает и особое место в их лирике. Топосы, которые осваиваются и художественно преображаются поэтами, в основном, хорошо известны: Царскосельский парк под Петербургом и Люксембургский сад в Париже. Не имея возможности углубиться в обозначенную тему, заметим лишь, что в художественной системе Анненского античное несет на себе печать декаданса (недаром родственной его душе оказывается эпоха «первого декадента» античности, Еврипида, то есть конец периода высокой классики). Статуи, символизирующие гармонию, несут на себе отпечатки травмирующего либо разрушительного контакта с современностью: искаленная *Расе*, обломок руки Андромеды на дне умолкшего фонтана и т. п.

У Дарио преобладает жизнеутверждающий пафос античности, еще не ведающей рефлексии. В его саду не иссякает звонкая струя фонтана, хрусталем переливающаяся на фоне лазури (*В Люксембургском саду*), а вокруг царит не тишина забвения и неподвижность запустения, как в стихотворении Анненского *Я на дне...*, а радостный смех, звонкие детские голоса и шумный праздник.

Подобная картина, оставляющая ощущение радостной и светлой перспективы, созвучна пассионарной тональности молодой литературы<sup>34</sup>. А потому для диалога с классической древностью Дарио избирает Гомера и Анакреонта. Последний интересен для него как основоположник поэтической традиции, продолженной Овидием, Ф. Кеведо, Т. де Банвилем (*Поэтам радости, Катюль Мендес*). Эмоционально-чувственное восприятие античной культуры, которая органично входит в многосоставный поэти-

<sup>34</sup> «Для современных им европейских поэтов обращение к античности было, так сказать, повторением пройденного, испано-американцев же оно вело к открытию культурного наследия, совершающемуся заново» (Л. Осповат, *Испано-американская поэзия конца XIX–XX вв.*, [в:] *Флейта в сельве*. Библиотека латиноамериканской поэзии, сост. Л. Осповата, Москва 1977, с. 10).

ческий мир Дарио, существенно отличается от интеллектуально-эстетического подхода к проблеме всеобъемлющего диалога античности и современности у Анненского. При этом, в обоих случаях эпохи устремляются навстречу друг другу, и на грани их пересечения рождается новое культурное явление. «Духовное гостеприимство», свойственное национальным культурам России и Латинской Америки, позволило русскому и латиноамериканскому художникам явить в своем творчестве уникальные примеры культурной рецепции античности нового типа, рецепции, опосредованной системой эстетических взглядов Леконта де Лиля.

### Summary

GALINA SHELOGUROVA

#### ON SOME STRANGE SIMILARITIES: CLASSICAL COMPONENT IN ANNENSKYI'S AND DARIO'S WORKS

The works by Annenskyi and Dario were never compared. It seems obvious that they have little in common, but the ways the poets apprehend Greek culture share a few features. In their attempts to find the most acceptable variant to unite antiquity and modern literature and art, we see great influence of the ideas and poetry of Leconte de Lisle.

**Key words:** modernism, antiquity, reception, mediator, intellectual effort, exotism, creative power of mythos.