© М.А. Выграненко, 2026

Камни в творчестве Иннокентия Анненского

Автор благодарит У.В. Новикову (Краснодар)
за разнообразную помощь в подготовке текста

В творчестве Иннокентия Фёдоровича Анненского много проявлений природы, несмотря на сложное отношение к ней, выраженное, например, так: «наша невозможность отделить свое я от природы и рядом с этим его непрестанное стремление к самобытности» («Бальмонт – лирик»; [5: 99]). Анненский — это, конечно, цветы. И вообще растения. И цвета. И времена года, суток. А ещё камни. Можно сказать: да у кого из поэтов их нет. Но у Анненского — по-особенному; словами О.Э. Мандельштама, у него «камень как бы возжаждал иного бытия» [17].

Уже в ранней своей статье Анненский, объясняя суть поэтической преемственности, даёт ключ для понимания места камней, других явлений природы и вещей в его творчестве:

> «С точки зрения художественной гораздо ценнее и выше кажутся мне те произведения <…>, где <…> является *олицетворение*, «довлеющее себе», ни на что не намекающее. Метафора, разрастаясь, дает такие олицетворения, внося чувства и страсти, борьбу и страдания людей в отдаленнейшие от человеческого духа уголки природы. Скала, туча, звезда перед нами действительно оживают, а не только называются живыми, и художественная сила поэта, заставляет нас испытывать порою то же чувство, которое некогда ощущал вероятно политеист-грек среди своих одухотворенных дубов, рек, утесов. <…> Человеческий ум, давая нам новые поэтические создания, вкладывает в них и новое содержание. Поэты, повторяя старые приемы и формы, дают новые идеи, изображают новые чувства. <…> гейневский утес не похож на гомерических Сциллу и Харибду» [3: 138].

«Эстетическое отношение» Анненского к камням выражается на трёх уровнях, последовательно или совмещаясь:

1) фиксация и описание, констатация природного вещества;
2) поэтическое, художественное представление (сравнение, метафора и другие инструменты);
3) символическое иносказание.

Тема камней имеет место и в поэзии, включая переводы, и в прозе, и в драматургии Анненского. Он пишет как о камнях вообще, так и называет их, в том числе в заглавиях своих стихотворений. И хотя список их названий не велик (см. Приложение), — это и горные породы, и минералы, и кристаллы.

Тема давно освоена исследователями и рассматривалась с разных сторон. Специально по теме написаны статьи А.Н. Елисеевой (позже Хохулиной) [10: 26], Т.В. Цивьян [29], Г.Н. Шелогуровой [30], Н.В. Налегач [18]. В кандидатских диссертациях А.Н. Хохулиной (1997) и А.А. Комиссаровой (2011) тема присутствует отдельными разделами, с которыми я, к сожалению, мог познакомиться только по авторефератам [28, 14], а значит — поверхностно. Вряд ли о камнях в творчестве Анненского сказано всё возможное, но я попробую собрать различные наблюдения и мысли в некоторое единство.

© М.А. Выграненко, 2026

= = = = =

Согласно Словарю У.В. Новиковой [19], слово “камень”, вместе со словом “каменья”, встречается в лирике Анненского 29 (26+3) раз[1]. Это ставит его в верхнюю часть списка лексической частотности, наряду с такими значимыми для поэта словами, как “лист” и “небо”, и выше таких слов, как “звезда” (20), “жизнь” (18), “любовь” (17), “поэт” (17). Однако не только цифрами определяется значение поэтических слов. В творчестве Анненского «камень становится одним из смысловых центров, вокруг которого группируются принципиально важные для поэта этические и эстетические смыслы» [30: 62].

На первый взгляд, представление камней и о камнях у Анненского привычно и общезначимо. Они являют ощущение *тяжести*, *непреодолимости груза*, *безвыходности положения*. Например, в “гулко-каменных твердынях” то ли сна, то ли “пут жизни” («Сон и нет», из книги «Кипарисовый ларец», далее – КЛ).

Твёрдость камней усиливает метафору “молот жизни” в начале стихотворения «Молот и искры»:

> Молот жизни, на плечах мне камни дробя,
> Так мучительно груб и тяжел

И сама становится метафорой:

> Какое безумье волной
> Сквозь камень привычки пробилось? – «Бабочка газа» (КЛ)

Каменная нерушимость и тяжесть особенно усиливается Анненским в предельно лаконичном сравнении:

> Ночь не тает. Ночь как камень. – «То и это» (КЛ).

Так же и *холодность* камней, являясь распространённым, “банальным” (одно из ключевых слов Анненского) эпитетом, становится у него частью яркой метафоры:

> И стойко должен зуб больной
> Перегрызать холодный камень. – «Зимний поезд» (КЛ)

В ней “холодный камень” раскрыт Г.В. Петровой как препятствие, которое надо преодолеть лирическому герою на пути «добывания-освобождения жизненных ценностей» [21]. Важность образа камня или лучше — “проблемы”, по собственному обоснованию Анненского в статье «Что такое поэзия?» («Поэт не создает образов, но он бросает веками *проблемы*» [5: 205]), в этом стихотворении ранее была отмечена Г.М. Пономаревой [24] в связи с ярким финальным рассуждением о поэзии из той же статьи: : «Она — дитя смерти и отчаяния, потому что хотя Полифем уже давно слеп, но его вкусы не изменились, а у его эфемерных гостей болят зубы от одной мысли о том камне, которым он задвигается на ночь…» [5: 207].

Г.М. Пономарева также отметила (со ссылкой на Б. Конрад), что в статье «Киклоп и драма сатиров» («Театр Еврипида»), Анненский выделяет значение того же камня в эпическом

[1] Далее в круглых скобках даны числовые показатели из указанного источника.

рассказе Одиссея: «…главный ужас, а, следовательно, и художественное обаяние его заключалось в к а м н е ». Таким образом, камень становился не только *холодным*, но и *страшным*.

Статья планировалась Анненским как дополнение к первой поэтической книге, начальным названием которой было «Из пещеры Полифема» (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 1). Соответственно, её “автором” был обозначен *Утис* (греч. “Никто”), то есть хитроумный Одиссей, назвавшийся так Полифему. Тем самым, думается, Анненский в первую очередь, помимо других возможных резонов, выявлявшихся комментаторами, закладывал неоднозначную смысловую сложность ряда своих стихотворений. Позже имя “автора” Анненский переиначил в *Ник. Т–о*, а книгу назвал «Тихие песни» (далее – ТП).

Парадоксально “каменным” является стихотворение о человеке, наблюдающем небо и обращающемся к солнцу, — «Тоска синевы». Ведь небесная “чаша” и “солнцевы палаты” у поэта соотносятся с каменностью. Но “банальной” “роскоши камней” — самоцветов — поэт предпочитает холодность высоты, используя *кристальность* — тоже свойство камня, но другого уровня:

> Роскошь камней всё банальней, —
> Я хочу высот воздушных,
> Но прохладней и кристальней.

Для передачи оттенков синевы — «то лазурной, то сафирной» —дважды служит камень сапфир — как прилагательное и как существительное. Но Анненский пропускает в слове букву п; это чётко видно в аккуратном беловом автографе (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 17), Как филолог-классик, он, конечно, знал исходное древнегреческое слово σάπφειρος — “синий камень”. Однако следовал, видимо, отечественной литературной традиции, закреплённой Словарём В.И. Даля [9] и отразившей преобладание французского языка в то время. Написание французского слова saphir по произношению показывает также известную расположенность Анненского к французской культуре, особенно к поэзии. Но в прозаической миниатюре «Моя душа» (по определению жанра, известного как “стихотворение в прозе”, Ю.Б. Орлицким) мы находим “темный сапфир”. Как прилагательное с корнем “сапфир/сафир” слово используется с начала XV века, а в значении глубокого, насыщенного синего цвета — с конца XVII века [31].

Добавлю: «то лазурную, то сафирную» небесную синь Анненский сравнивает с пламенем, и это перекликается с “огнём лазури” в стихотворении «Неживая» (КЛ). А в стихотворении «Дочь Иаира» (КЛ) поэт спрашивает: «Для чего так сине пламя». Но если “сафирная” синь безоговорочно связана с камнем, то лазурь — прежде всего цвет, уже по нему были названы минералы азурит и лазурит.

Так же не ясна у поэта каменность слова “бирюза”. Дважды оно встречается в стихотворении «Тоска отшумевшей грозы» (КЛ): как “бездонность бирюзы” неба и как “стекла бирюзовые”. Изначально бирюза — это минерал, с незапамятных времён использующийся в украшениях и поделках. Но Анненский снова имеет в виду, конечно, цвет. Это подтверждается строками:

> Все, что есть лазурного,
> Излилося в лучах.

© М.А. Выграненко, 2026

Остановлюсь на *кристальности*. Тут надо иметь в виду, что об «уподоблении произведения искусства, в частности, стихотворения, кристаллу», писал О. Ханзен-Лёве. На это указывает А.В. Подворная, отмечая, что в нашей поэзии это уподобление идёт от пушкинского “магического кристалла” [23: 49]. Далее исследователь пишет: «раннесимволистская метафора кристалла имплицирует представление об искусстве как “отражении” мира и как “преломлении” его в призме сознания “творческого Я”» [там же: 50].

Слово “кристалл” встречается в лирике Анненского пять раз и два раза – “кристальный” [19]. А ещё есть наречия. Снова надо иметь в виду, что греческое происхождение слова было Анненскому известно. Сначала оно обозначало просто “лёд”, позже закрепилось за минералом, который нам известен как горный хрусталь. Теперь это общее наименование класса твёрдых тел.

Признаками кристаллов являются правильность внутренней структуры, её однородность, “чистота”. Последний признак выразился у Анненского, наряду со строкой стихотворения «Тоска синевы», приведённой выше, в большинстве случаев: в строках стихотворения «Параллели-2» («Золотя заката розы...», ТП) —

И глядятся туберозы
В позлащенные кристаллы,

в эпитетах “кристально чистые девы” («Первый фортепьянный сонет», ТП), “кристальные голоса” («Второй фортепьянный сонет», ТП), в сравнении любви с кристаллом в стихотворении «<Моя тоска>» (КЛ):

Любовь ведь светлая, она кристалл, эфир

Но есть случай, расширяющий понимание кристалла — в стихотворении «Кэк-уок на цимбалах»:

Пали звоны топотом, топотом,
Стали звоны ропотом, ропотом,
То сзываясь,
То срываясь,
То дробя кристалл.

В этой короткой, но ёмкой метафоре речь идёт об особенно прочной, каменной твёрдости кристалла, которую преодолевают “звоны”.

Далее. Более глубокую смысловую нагрузку несут камни в стихотворении «Петербург». В нём к уже указанным значениям добавляется *ограниченность*, усиленная трижды добавленным “только”:

Вместо сказки в прошедшем у нас
Только камни да страшные были.

Только камни нам дал чародей

<…>

© М.А. Выграненко, 2026

Только камни из мерзлых пустынь
Да сознанье проклятой ошибки.

Важность мотива камня в этом стихотворении отмечена Г.Т. Савельевой и соотнесена с творчеством почитателя и последователя Анненского О.Э. Мандельштама, первый поэтический сборник которого неслучайно получил название «Камень» (1913): «Анненский, предшествуя поэту другого поколения, противопоставляет сказку и быль, придавая последней тяжесть и неподвижность каменной стихии» [25].

Ранее символизм камней в творчестве Анненского и Мандельштама различил академик М.Л. Гаспаров: «”Камень” у Мандельштама (название его главной книги) — символ строгости, структурности, надежности; “камень” у Анненского («Тоска белого камня») — символ скованности, придавленности, душевного гнета» [8]. О стихотворении, указанном Гаспаровым, речь впереди. А название книги Мандельштама связывают с его же рассуждением о тютчевском камне-слове в статье «Утро акмеизма». В ней Мандельштам пишет, что "таинственный тютчевский камень", «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой или низвергнут мыслящей рукой» (по первоначальному варианту стихотворения «Probleme (Проблема)») [17]. Творчество Тютчева Анненский хорошо знал и оно, видимо, было для него одним из "каменных" источников. Пример:

Но, чтоб уйти, как в лоно вод
В тумане камень упадет,
Себе лишь тягостным паденьем
Туда, на дно, к другим каменьям («Три слова»).

Ещё пример:

Теперь я слышу у постели

Веретено, — и, как ручей,
Задавлен камнями обвала,
Оно уж лепет обрывало... – «Парки — бабье лепетание» (ТП).

Г.П. Козубовская отмечает, что сама «смерть мыслится Анненским как погружение на дно» [13: 79]. Камню придаётся *гибельность*, *смертельность*. Проступает проблема “мёртвого камня”. В «семантике камня как символа омертвения» [там же] исследователь удачно находит связь с народной традицией, которую поэт изучал в молодости: «сердце, не чувствительное к печали и страданию, называют “плотно-каменным"» [2: 204]. В этой связи и “плиты” стихотворения «Петербург» придают ему соответствующую символику.

Можно добавить цитату из стихотворения К.Д. Бальмонта, на которого он во многом ориентировался, о чём ещё будет сказано:

Всё то, что во вселенной рождено,
Куда-то в пропасть мчится по уклонам,
Как мертвый камень падает на дно. – «Освобождение» (из книги «Будем как Солнце»).

Здесь к месту вспомнить размышления Анненского о повести Л.Н. Андреева «Иуда Искариот и другие» (1907) в статье «Иуда, новый символ». Приводя цитаты — описания падающего на дно пропасти камня и бросающих камни людей — он пишет: «Иногда у Андреева не различить даже камень от человека» [5: 149–150]. А одна из итоговых констатаций статьи — “мысли-

камни в затылке” [там же: 152] — следует из описания Андреевым оврага, в котором «высились огромные серые камни <…> и каждый камень в нем был, как застывшая мысль» [там же: 151]. Эти “мысли-камни”, по Анненскому, были одной из «форм, в которые отлилась природа», «природа не-я» [там же: 149]. Свои же мысли, как продукт “я”, были для него — “мысли-иглы”. Так он назвал одну из своих прозаических миниатюр.

Однако в стихотворении «То было на Валлен-Коски» (КЛ) “мёртвый”, привычно недружественный человеку камень, поначалу просто зафиксированный взглядом, вдруг становится “живым”:

> И вот уж кукла на камне,
> И дальше идет река...
>
> <...>
>
> Бывает такое небо,
> Такая игра лучей,
> Что сердцу обида куклы
> Обиды своей жалчей.
>
> Как листья тогда мы чутки:
> Нам камень седой, ожив,
> Стал другом, а голос друга,
> Как детская скрипка, фальшив.

Анненский показывает контраст: даже камень оживает, чтобы помочь кукле, дать ей отдохнуть от мучений, когда «кто-то взял и кто-то слил их» («Смычок и скрипка», КЛ). Этот поэтический феномен Анненскому был хорошо известен. Он показал его ещё в ранней своей статье «Стихотворения Я.П. Полонского, как педагогический материал» (1887), на примере известной поэтической притчи Полонского «Бэда-проповедник» о «камнях, которые пристыдили глупого мальчика»: «Не для камней говорил слепой учитель, но он оживил даже камни, как оживили их Орфей музыкой, Девкалион — творческим жаром, Пигмалион — любовью» [3: 115].

Пример со слепым учителем Бэдой — сугубо педагогическая сентенция. Через двадцать лет Анненский использует камни для своей искристой иронии в статье «О современном лиризме» (1909): «Брюсов уже интимнее и волшебнее проник в тоску города, и он первый — новый Орфей — заставил плакать булыжники» [5: 359].

Как известно, Анненский был энциклопедическим знатоком античности. Читал он и Теофраста (Феофраста), основоположника минералогии. Но мы не знаем, читал ли он его трактат «О камнях», в котором “живость” камня зафиксирована в разделении на “мужскую” и “женскую”. Древний учёный даже написал: «Особенно заслуживает удивления великая сила тех камней, которые — если только это правда — обладают способностью рожать…» [26]. Примеры анненских “мёртвых” и “живых” камней могли бы поддержать проект «Живой камень», который был организован в 2014 году Вяч.Вс. Ивановым в Институте мировой культуры МГУ для изучения культурологического феномена оживлённого или оживающего камня (подробнее о проекте — в статье Т.В. Цивьян [29]).

© М.А. Выграненко, 2026

Глубокое символическое содержание, как справедливо считает академик А.Е. Аникин, приобретают «нередкие у А<нненского> уподобления сердца поэта горящему камню <…> например:

> Я думал, что сердце из камня,
> Что пусто оно и мертво:
> Пусть в сердце огонь языками
> Походит — ему ничего» [1: 424]

Эти строки из стихотворения без заглавия, которое допустимо ещё раз назвать «Пророком», исследователь сопоставляет с “камнем чёрным” в груди главного героя трагедии Анненского «Иксион» (Явление второе), как «знак поэта-пророка, хорошо знающего, что «уголь в сердце прежде всего мучительная вещь» [5: 238]»:

> О, дайте пить... О, дайте пить... Горит
> У Иксиона в сердце камень черный.

И как следствие — «мысли... мои чёрные, печальные, обгорелые мысли» [7: 280]. Уголь, кстати, бывает и горной породой. А цвет камня — далеко не только констатация. И не единственная у Анненского. У него «с помощью *символов-камней* актуализируются символические группы цвета <…>» [14: 15]. Об оттенках синевы уже сказано выше.

«Чёрным камнем Сизифа» он называет в статье «Юмор Лермонтова» категорию “труд” у Л.Н. Толстого, символом, «страшнее и безотраднее» которого нет в философской системе писателя [5: 137]. Камень и его цвет получают у Анненского предельно негативное осмысление в язвительно-горьком обращении: «Катайте его, люди, до устали и без устали. Множьтесь, если уж так хотите, но лишь затем множьтесь, чтобы успешнее, т. е. безнадежнее, катать свой камень. <…> Но зачем же хочешь ты, о, пророк наш, чтобы мы и молились на черный камень Сизифа и беспрерывно катали его?..» [там же]. Ещё раз эту Зевсову пытку Анненский упоминает в восьмой сцене трагедии «Фамира-кифарэд».

Так же непригляден «черный камень клеветы» в статье «Трагедии Ипполита и Федры» [5: 392; в источнике название статьи даётся с ошибкой].

Не менее насыщенным в творчестве Анненского является противоположный цвет камня. Я прежде всего имею в виду стихотворение «Тоска белого камня» (КЛ). Его сложный, многослойный символизм разобран в статье Г.Н. Шелогуровой [30], где автор:

– рассматривает "образ камня" вообще;

– исходит в своём анализе от Ф.И. Тютчева и В.С. Соловьева;

– анализирует лексему “белый камень”, обоснованную как мифологема, и в лирике, и в драматургии («Фамира-кифарэд», см. ниже), и в художественной критике Анненского;

– касается места камня в фольклоре, соотнося с лирикой А.А. Блока;

– упоминает значимую тему "искусственного" камня в виде статуи, уже всестороннее исследованную;

– продолжает развивать соотношение камней и цвето-световой палитры;

– устанавливает связь камня и звука у Анненского.

К этому разбору нечего добавить. Обращаю только внимание, что “белый камень” в стихотворении — это *могильный* камень, надгробная плита. И это мрамор (др.-греч. μάρμαρος), горная порода, издревле использующаяся для такого рода изделий (саркофаги).

Интересным совпадением является то, что Анненский принял участие в сборнике «Белый камень», организатором которого был скандально известный А.А. Бурнакин. Он не мог знать о стихотворении «Тоска белого камня», написанном в 1904 году и опубликованном в КЛ (1910). Организатору альманаха удалось выпросить у Анненского ряд произведений, включая драму «Фамира-кифарэд» и несколько критических статей, и привлечь его ко второму выпуску, который состоялся в конце 1908 г. Может быть, Анненского привлекло как раз название, поскольку «”Белый камень” в художественном мире Анненского представляет собой устойчивую мифологему, уходящую корнями в античную культуру» [30: 71]. Но вернусь к теме.

Также каменно-могильным является стихотворение «Киевские пещеры» (КЛ). То, что оно каменное, следует уже из заглавия. Но поразительно, что в стихотворении нет ни названий камней, ни самого слова “камень”, ни производных от него. Описание кошмарного сна усиливается могильными атрибутами, включая “плиты”, а его загадочность — неопределёнными местоимениями “кто-то”, “что-то”, “чьи-то”. Странный диалог лирического героя — с самим собой? — направлен на преодоление подавленности и безысходности «черноты коридора»: от панических вопросительных возгласов до спокойного «ты должен ползти».

Традиционно могильным камнем предстаёт в стихах Анненского и другая распространённая горная порода — гранит:

Уронить на холодный гранит
Талый воск догоревшей свечи. – «Желание» (ТП);

И снег идет... и черный силуэт
Захолодел на зеркале гранита. – «Черный силуэт» (КЛ).

Можно добавить «каменные слова» из статьи «Генрих Гейне и мы» [5, 397], подразумевающие надгробную надпись.

Мрамор известен и другим применением — изготовлением статуй. Они получили распространение в садово-парковой культуре, которая тоже нашла значимое место в поэзии Анненского:

Но забыто прошлое давно,
Шумен сад, а камень бел и гулок – «Старая шарманка» (КЛ).

Статуарность особенно проявилась в двух стихотворениях «Трилистника в парке»: «Я на дне…» и «Pace. Статуя мира». Исследователями «о них написано более, чем достаточно», как

замечает Т.В. Цивьян [29: 215], уделившая «всего лишь несколько строк» «царскосельским мраморам Анненского», но сделавшая их частью заглавия своей статьи.

В первом стихотворении обломок руки статуи Андромеды, погрузившийся на дно пруда, “вспоминает” общий “белый мрамор” и “томится” тоской искалеченного изваяния. То есть, обе части единого некогда каменного целого продолжают “жить”. Ещё одну “деву белую” поэт показывает нам в другом стихотворении цикла, в котором трудно провести грань между “мёртвым” и “живым” камнем, между веществом и существом, особенно когда лирический герой видит в статуе “обиду” и то, что «беломраморный её не любит Пан». «Так тема “живого камня” обращается/возвращается к человеку и — снова — к зыбкости границ между “живым” и “мертвым”» [29: 218].

Наконец, мрамор как *строительный материал*, «белой дерзостью палат на высотах», присутствует в пейзажном стихотворении «Ореанда» (КЛ), в описании развалин дворца,

> <…> где нежное цветенье
> Бежит по мрамору разбитых ступенéй.

Другая распространённая горная порода использована Анненским в замечательном эпитете из стихотворения «Буддийская месса в Париже» (КЛ) — “базальтовый монгол”. Что это значит? Существует два объяснения.

Г.В. Петрова предположила, что это статуэтка из буддистской коллекции музея Гиме в Париже, а стихотворение в целом является воспоминанием о посещении Анненским этого музея с использованием туристического путеводителя [22]. Предположение стало несостоятельным после появления информативной статьи А.А. Ковзуна [12] и, наверное, сама исследователь от него отказалась. Ковзун же для «базальтового» находит синоним «темнолицый» [там же: 288]. Действительно, цвет камня тёмный, от серого до чёрного или зелено-чёрного. Однако лица монголов всё же не настолько темны, да и цвет их из другой палитры. Думается, что смысловое содержание эпитета включает свойственные камню твёрдость, устойчивость, неподвижность, отстранённость, неизменность по отношению к окружающей обстановке и людям. Это поддерживается свидетельством очевидца о том, что буддистский священнослужитель по окончании ритуала «воссел на трон и погрузился в столь безучастное состояние, что изумил присутствующих» [там же: 282]. Тем не менее, полной объяснимости у эпитета нет, и в этом состоит его красота, которую описал поэт в том же стихотворении:

> А в воздухе жила непонятая фраза,
> Рожденная душой в мучении экстаза,
> Чтоб чистые сердца в ней пили благодать...

Как известно, это была осознанная поэтическая задача Анненского и в “базальтовом монголе” он решает её мастерски.

Особенную роль камня можно увидеть в стихотворении «Кошмары» (КЛ), где появляется сумасшедший:

> ...Оборванный, и речь его дика,
> И камешков полна его рука...

© М.А. Выграненко, 2026

С незапамятных времён любимы поэтами камни-самоцветы. Анненскую коллекцию открыл выше сапфир. Он, конечно, у него не единственный:

Там в дымных топазах запястий
Так тихо мне Ночь говорит – «Который?» (ТП).

“Там” — это в “волшебной сказке” ночных мечтаний творчества. Поэт придумал загадочно-дивную метафору с привлечением топаза, довольно разнообразного минерала и по цвету, и по прозрачности, что затрудняет её расшифровку. Прежде всего, представляется, что у Ночи на руках браслеты, видимые сквозь туман, “дымные”. Но это могут быть и сами запястья. Анненскому, по-видимому, нравились женские запястья, как и пальцы, и в целом руки. И/или само слово.

Запястья снова встречаются в «Первом фортепьянном сонете» (ТП) и украшают их на этот раз изумруды:

Но, изумрудами запястий залитая,
Меня волнует дев мучительная стая

“Девы” — это пальцы. Но могут ли руки женщины, играющей на фортепьяно, быть украшены браслетами? Да ещё с драгоценными камнями. Я склонен думать, что это не браслеты с самоцветами, а цвет запястий в отсветах “луны зеленолицей”.

Примечателен в анненской коллекции малахит, причём в сочетании со словом “тина”. Получились две красивых метафоры. В сонете «Конец осенней сказки» (ТП), как часть осеннего пейзажа, —

В малахиты только тина
Пышно так разубралась.

И в стихотворении «Ямбы» (КЛ) для карточного стола —

Зеленое сукно — цвет малахитов тины.

Эти метафоры подкрепляет фраза из письма Анненского к А.В. Бородиной от 15 июня 1904 г.: «Есть слова, которые манят, как малахиты тины, и в которых: пропадаешь…» [6: 349–350]. А также строки «Дом — руины... Тины, тины, что в прудах...» («Старая усадьба», КЛ), «Пусть завтра не сойду я с тинистого дна» («Последние сирени»).

Однако в «Ямбах» на этом каменность не закончилась; Анненский использует известный фразеологизм, выражающий основное смысловое содержимое камня.

Подумай: жертву накануне гильотины
Дурманят картами и в каменном мешке.

Четыре раза в лирических стихах Анненского встречается алмаз (1 существительное и 3 прилагательных [19]). В кантате «Рождение и смерть поэта» упоминание самоцвета можно считать обычным и соответствующим его ценности:

© М.А. Выграненко, 2026

О тень, о сладостная тень,
Стань вифлеемскою звездою,
Алмазом на ее груди —
И к дому бога нас веди!..

“Алмазные” эпитеты Анненского полностью соответствуют свойствам камня: “алмазная застылость” («Дочь Иаира»), “алмазные огни” («Стансы ночи», КЛ), а также часть метафоры в стихотворении «Ego»:

Но милы мне на розовом стекле
Алмазные и плачущие горы

Горы (3), получающие конкретику в этом стихотворении (в виде “альпийских роз”), кстати, тоже можно отнести к каменностям поэзии Анненского, как и скалы (2), и пещеры (2). Настоящие горы Анненский впервые увидел 6 июня 1890 года в поезде, направляясь из Женевы в Венецию в ходе своей первой зарубежной отпускной поездки. И это были Альпы. Своё восхищение от встречи с горами он описал в письме к жене [6: 66].

Ещё один самоцвет занимает особое, первостепенное место у Анненского (9) — аметист. Это единственный минерал, название которого поставлено поэтом в заголовок, общий для двух стихотворений. Об этом поэтическом “складне” исследователями писалось не раз, начиная с примечания ко второму стихотворению публикатора Валентина Кривича (В.И. Анненского) [4: 157–158]: и о содержании, и о самостоятельности стихотворений в паре, и особенно о знаменитой заключительной антитезе первого “связь – слиянье”. Добротный и взаимодополняющий анализ двух «Аметистов» сделан в статье Н.В. Налегач [23] и в пособии А.В. Подворной [18: 47–57]. Я только хочу обратить внимание на признаки этого камня, данные поэтом (одни и те же для обоих стихотворений при различной идее).

В первом:

безжизненность, безэмоциональность, — «холодный сумрак»;

кристаллическая структура и цвет: «грани аметиста», «дробясь»;

цвет — «холодный сумрак аметистов», «лиловея»;

прозрачность — «мерцание свечи / Лилось там жидко и огнисто».

Во втором:

безжизненность, безэмоциональность, — «переливаться, холодея», «в лиловом холоде мерцаний»;

кристаллическая структура — «между граней аметиста», «стать кристаллом»;

цвет — «огни лиловые», «в лиловом холоде мерцаний»;

прозрачность — «переливаться, холодея», «мерцаний».

Обращают внимание три замечательных рифмы к слову “аметисты” (две в первом стихотворении, одна — во втором): “неистов”, “огнисто”, “золотиста”.

© М.А. Выграненко, 2026

Ещё аметисты встречаются у Анненского в стихотворениях:

«Светлый нимб» (КЛ) —

<…> замерцал огонек
В аметистах тяжелых серег.

и «После концерта» (КЛ) —

Так с нити порванной в волненьи иногда,
Средь месячных лучей, и нежны и огнисты,
В росистую траву катятся аметисты
И гибнут без следа.

Они также основательно рассмотрены в статье Налегач.

И трудно согласиться с поэтическим упрёком А.С. Кушнера [15], одного из самых верных современных поклонников Анненского, в адрес литературоведов:

И век Серебряный, признаюсь ли, чуть-чуть
Наскучил, лилии его и аметисты.
Вцепись, знаток его, в другое что-нибудь.
Не слишком ль приторно поют твои солисты?

Но Анненский не знал, что живёт в Серебряном веке. Ему не скучны были лилии и аметисты. Он искренне их любил и вкладывал в них поэтические смыслы, будучи почти не связанным с текущим моментом литературного процесса. Это были его лилии и аметисты, а не поэтической ситуации. Это надо иметь в виду прежде всего. И это надо наблюдать и понимать читателям с помощью специалистов, знатоков. Ведь сам Кушнер давал образцы понимания сложной поэзии Анненского. Так о каких “солистах” он говорит? При этом, конечно, у Анненского есть ещё во что “вцепиться” и надо это делать, и вряд ли это будет исчерпано.

Здесь можно добавить примечательное обращение «порыв мой, аметистинка» из письма Анненского к Н.П. Бегичевой от 21 февраля 1907 года [7: 118]. Его прокомментировала дочь корреспондентки О.С. Бегичева: «Анненский больше всех цветов спектра любил фиолетовый и из драгоцен<ных> камней аметисты» [там же: 119].

Одним из лидеров среди камней в лирике Анненского также является жемчуг, камень органического происхождения; вместе с производными слова (жемчужина, жемчужный) — 8 употреблений [19]. В первой строке сонета «Ненужные строфы» (ТП) говорится о «жемчужинах, рождённых страданьем». Это значит, что поэт был знаком с процессом образования жемчуга. Ключевая роль слова “жемчужины” в искусных фонетических повторах стихотворения исследована А.В. Останковичем [20: 108]. «Образ жемчужин в «Ненужных строфах» воспринимается как вечно прекрасный, живой, рожденный когда-то и неподвластный смерти» [там же: 109].

Особенность формирования камня просматривается также в кантате «Рождение и смерть поэта» (ТП):

И в чистый жемчуг перелил
Поэт свои немые слезы.

И ещё раз в метафоре облаков в стихотворении « Закатный звон в поле» (КЛ):

Или и мы там застынем,
Как жемчуга островов
Стынут по заводям синим?

Красоту жемчуга поэт показывает сравнением в стихотворении «Когда б не смерть, а забытье»:

В дождинках этих, что нависли,
Чтоб жемчугами ниспадать

И метафорой женских пальцев в стихотворении «Дальние руки» (КЛ):

Я розовых узких жемчужин
Губами узнал холодок.

“Розовые жемчужины” у Анненского ещё и в переложении стихотворения А. Негри «Свет». Жемчуг, действительно, бывает с розовым оттенком.

Два раза у поэта встречается «жемчужный» месяц («Лунная ночь в исходе зимы» (КЛ), «Месяц» (КЛ)) и есть ещё «жемчужные утра́» («Черное море»).

Таким же частотным у Анненского является слово «хрусталь». О происхождении кристаллического минерала с таким названием уже сказано выше. Однако не очевидно, что поэт в своих стихах подразумевает именно минерал:

Январское солнце не жгуче,
Так пылки его хрустали... – «Январская сказка» (КЛ).

Уж точно не здесь:

<…> дробится в хрустале
Еще вчерашний блеск, и только астры живы... – «Август» (КЛ).

И тем более не здесь:

Я люблю только ночь и цветы
В хрустале, где дробятся огни,
Потому что утехой мечты
В хрустале умирают они... – «Тринадцать строк» (КЛ).

Но в случае со стихотворением «В волшебную призму» (КЛ) это не существенно. В нём речь идёт о гранях творческого процесса, меняющихся при повороте «призмы сознания “творческого Я”» [23: 50], её «устоев ребра»:

Хрусталь мой волшебен трикраты...

Можно сопоставить с «призмой вдохновенья» В.Я. Брюсова из стихотворения «Поэзия» (1892), которое Анненский наверняка знал.

© М.А. Выграненко, 2026

В статье «Бальмонт – лирик», разбирая ритм стихотворения «Я — изысканность русской медлительной речи...», Анненский «среди пестрого и гомонящего царства» поэтической речи К.Д. Бальмонта упоминает и “самоцветные каменья” [5: 100]. Напомню эти строки:

> Переплеск многопенный, разорванно-слитный,
> Самоцветные камни земли самобытной,
> Переклички лесные зеленого мая —
> Все пойму, все возьму, у других отнимая.

Далее Анненский пишет, как об одном из путей новаторства: «Бальмонт не любит окаменелости сложений» слов. Судя по всему, творчество одного из лидеров отечественного символизма было для него примером, и он многое впитал у Бальмонта, у которого и каменность в стихах была обширной. В трёх его лучших книгах, взятых Анненским в рассмотрение и, более того, в изучение, — много гор, вершин, ущелий, обвалов, скал, пещер и т. д. Есть и каменные названия стихотворений: «Камень скал» (из книги «Будем как Солнце»), «Среди камней», «Драгоценные камни» (из книги «Горящие здания»); только в последнем присутствуют изумруд, яшма, хризолит, гиацинт, агат, тёмный аметист, рубин. Чаще всего в стихах Бальмонта встречаются изумруды, алмазы и рубины. Изумруд — трижды в стихотворении «Болото», проштудированном Анненским [5: 121]. Однако сам он случаи с болотистой тиной сопровождает менее самоцветным, но более реалистичным малахитом, не встречающимся у Бальмонта совсем.

И все его каменности, как правило, — только эпитеты и пейзажные фиксации “мёртвого камня”, хотя часто яркие, броские. Анненский пошёл дальше: у него камни неоднозначны по смысловому содержанию и даже наделены душой, “живые”. Он показал в своих стихах действительную «самобытность камней» [там же: 100].

Это подтверждает причудливый текст в критической статье «О современном лиризме» (1909), где Анненский пишет о старой и новой поэтических душах Бальмонта, которые «туго забиты в камень, а может быть даже, и рождены этим самым камнем» [5: 359]. Камень получает ещё одно значение — это город. И город, как видим, может “рождать”. А его камни-изваяния могут быть “когтистыми” [там же].

= = = = =

Перехожу к другому виду поэтического творчества Анненского — к переводам лирики. Здесь надо иметь в виду, во-первых, что камни могут принадлежать оригинальным стихам, а во-вторых, что переводы Анненского, как известно, часто являются переложениями, интерпретациями. Больше всего в них алмазов и жемчуга.

Алмазы в переводах:

Г. Гейне, «Ich grolle nicht»: “алмазный свет” (как и в оригинале);
Г. Гейне, «Мне снилась царевна»: царский “алмазный венец” (в оригинале и в других русских переводах нет каменного эпитета);
Л. де Лиль, «Дочь Эмира»: “Рубины крови я сберег / И слёз алмазы для серег” (в оригинале нет камней, просто “кровь” и “слёзы” в весьма натуралистичном контексте);
П. Верлен, «Преступление любви»: “И ночь алмазами вокруг разубралась” (*В. Брюсов*: “Добро

во мгле роняло капли слез, / И ночь под ним рассыпала алмазы”);
Сюлли-Прюдом, «Идеал»: “алмазная слеза” (в оригинале и в других русских переводах нет каменного эпитета).

Жемчуг в переводах:

Сюлли-Прюдом, «Посвящение»: “крылом жемчужным” (в оригинале и в других русских переводах нет “жемчужного”);
А. Рембо, «Феи расчёсанных голов»: “жемчугá” дважды, как метафора ногтей (в оригинале только властные, царственные ногти и они так и переданы другими переводчиками, от В.Я. Брюсова и до М.Д. Яснова и О.Б. Кустова);
А. Негри, «Свет»: “розовые жемчужины покатились по земле и по небу”.

Последний перевод [5: 436] требует отдельного комментария. В стихотворении итальянского поэта Ады Негри «Luce» из книги «Fatalita» (Милан, 1893) читаем в первой строфе:

> Colora, sfavilla,
> La mite frescura
> Del verde ravviva,
> S'ingemma giuliva
> Per terra e per ciel

И если пятая строка не вызывает вопросов у программы Интернет-перевода, то для четвёртой она вариантов не даёт. Помог Stefano Fumagalli, переводчик Анненского на итальянский язык из Милана, в переписке с автором. Вот что он пояснил:

> «Итальянское существительное *gemma* имеет несколько значений. Прежде всего, это “почка” растения, но также “драгоценный камень”, “самоцвет”. Именно от этого существительного образован глагол *ingemmarsi* (*in-* + *gemma*), который может означать “покрываться почками” или “украшаться драгоценными камнями”.
>
> *Giuliva* — женская форма прилагательного *giulivo* — “радостный”, “ликующий”.
>
> Поэтому *s’ingemma giuliva / per terra e per ciel* приблизительно понимается так: “ликуя, она словно рассыпает драгоценные блёстки по земле и по небу” или “радостно сверкает, словно покрываясь драгоценными камнями, на земле и в небе”».

У Анненского: «Цветя и сверкая, ярче блещет мягкая свежесть молодой зелени, и розовые жемчужины покатились по земле и по небу». То есть самоцветы есть в оригинале, но нет “розовых жемчужин”. Опять наш поэт добавляет от себя? Оказывается, нет. Для этого надо прочитать вторую строфу стихотворения:

> Son perle iridate
> Danzanti nell'onde,
> Son nozze di bionde
> Farfalle e di rose

То есть:

> Это переливчатые жемчужины,
> Танцующие в волнах,

Это свадьба светлых
бабочек и роз

Таким образом, в оригинале есть и жемчужины, и розы. Исходные метафоры Анненский соединил и преобразовал по-своему, не теряя связи с источником и создав собственную новую метафору.

Отмечу, что Анненский хорошо знал итальянский язык. Об этом свидетельствует он сам в письме к жене от 2 июля 1890 из Рима в ходе своей первой заграничной поездки:

> «Вот третий день, что я не произнес ни одного слова по-русски. По-итальянски, как мне кажется, я говорю очень порядочно. <…> А сегодня (мое торжество, хотя и наедине) меня приняли за итальянца. Ни прислуга, ни гиды не ломают со мной франц. или англ. языка, а говорят по-итальянски — это хороший знак...» [6: 91]

Интересно, что строки Негри вторят пасхальному гимну из оперы П. Масканьи «Сельская честь» («Cavalleria rusticana»), премьера которой состоялась на римской сцене в 1890 году. Либретто для неё написали Дж. Тарджиони-Тоццетти и Г. Менаски. Об этой опере и постановке Анненский мог быть наслышан, находясь летом того года в Италии.

К мраморам в оригинальных строках добавляется необычное сравнение в переводе отрывка из поэмы А. де Ренье («Грозою полдень был тяжелый напоен...»): «Казалась мрамором недвижная вода». К сожалению, исходный текст мне недоступен и других переводов я тоже не нашёл.

Обращает на себя внимание “алый точильный камень” в переводе 8-й оды из 2-й книги «Од» Горация. Это единственный камень такого рода в поэтическом творчестве Анненского. В исходном тексте — «осёлок кровавого цвета». Так он и представлен первым переводчиком этой оды на русский язык В.В. Капнистом (вторая половина 1810-х годов) — “кровавый камень”. У современного переводчика А.Ю. Кокотова — “кремень кровавый” (2017). Но что это за камень? Каким камнем пользовались древние римляне как точильным в последнем веке до нашей эры? Я нашёл два варианта. Первый — это измельчённая красная яшма, как абразивная крошка. Подходит вряд ли, потому что у Горация камень-брусок. Кроме того, красная яшма в таком применении была в ходу на севере Европы, в Скандинавии. Второй вариант более вероятен: кусок каменной породы с вкраплением кристаллов граната, известного своей твёрдостью. Однако цвет граната в не драгоценном варианте — от тёмно-красного до чёрного, не алый. Поэтому анненский перевод этого места в оде Горация вызывает вопрос о камне вследствие своей неточности.

Вернусь к переводу стихотворения П. Верлена «Преступление любви», алмазы из которого я уже упоминал. Перевод помещён в ТП (1904) и его интересно сравнить с переводом В.Я. Брюсова, опубликованном в 1911 году. Брюсов читал перевод Анненского, поскольку рецензировал ТП. В “каменном” отношении поэты по очереди оказываются ближе к оригиналу, при том, что Брюсов целенаправленно старался достичь максимальной точности в переводах. Вот место в 7-й строфе стихотворения в переводе Анненского:

Там черной бабочкой меж камней дорогих
Тоска бессмертная чело ему одела

Это достаточно точно и художественно. В оригинале:

© М.А. Выграненко, 2026

Et le chagrin mettait un papillon noir
À son cher front tout brûlant d’orfèvreries —

И горе превращало его в черного мотылька,
Что порхал по лицу, пылающему самоцветами.

У В.Я. Брюсова, добавившего жемчуг, получилось не очень внятно:

И черной бабочкой к его челу,
Где жемчуг оплетал стеблей извивы,
Приникла грусть и оттенила мглу.

В 9-й строфе у Анненского:

И вот уж он один над замком, на столпе,
И с неба факелом, пылающим в деснице

В оригинале:

Le voyez-vous sur la tour la plus céleste
Du haut palais avec une torche au poing? —

Видите ли вы его на самой высокой башне?
Он стоит на верхнем ярусе с фонарем в руке.

У Брюсова здесь появляется мрамор:

Вот он на башне, выше всех стоящей,
(Из мрамора изваянный герой!)

Но именно такой камень подразумевается Верленом далее, в 15-й строфе:

L’or fond et coule à flots et le marbre éclate —

Золото тает и стекает ручьями, а мрамор трескается.

Анненский камень называть не стал:

Там реки золота, там камня гулкий треск

А у Брюсова:

Трещат громады мраморных подпор

В 20-й строфе у Анненского появляется “чёрный камень”, знакомый уже по оригинальным стихам:

Чертог стобашенный из Мидии исчез,
И камня черного на поле не осталось.

У Верлена никакого камня в этом месте нет:

Et du palais aux cent tours aucun vestige,
Rien ne resta dans ce désastre inouï. —

И от дворца с сотней башен не осталось и следа,
Всё сгинуло в этом невероятном бедствии.

У Брюсова:

И нет следов от замка в Экбатане,
Нет тени прошлого на месте том.

Наконец, строка 22-й строфы не вызывает расхождений у переводчиков ни с оригиналом, ни между собой. У Анненского:

Ручьи холодные струятся по каменьям

У Брюсова:

Бегут ручьи беззвучно по каменьям

Исходный текст:

De froids ruisseaux courent sur un lit de pierre —

Холодные ручьи текут по каменистому ложу

Анненский добавляет камень и в переводе фрагмента стихотворения Верлена «Car vraiment j’ai souffert beaucoup!..» (««Ибо и вправду я много страдал!..»):

На ужин-то ужас, беда на обед,
Постель-то на камне, а отдыха нет.

Ни у Верлена, ни у других переводчиков этого стихотворения камня в этом месте нет.

Итак, можно сделать вывод, что в своих поэтических переводах лирики Анненский склонен был добавлять камни, подтверждая то, что они представлялись ему существенным субъектом творчества.

Я не погружаюсь в “каменную” составляющую «Театра Еврипида». Она, конечно, так же интересна и значима. Но объём материала велик и требует отдельного рассмотрения.

= = = = =

Теперь о камнях в трагедиях Анненского. Прежде всего, отмечу, что действие всех четырёх пьес происходит в горной или предгорной местности. В меньшей степени это проявляется в «Меланиппе – философе» (1901) и «Лаодамии» (написана в 1902, опубликована в 1906). Но в первой уже в предисловии говорится, что всё случится «на склонах горы Пелия», а начальная ремарка оповещает: «Местность горная и лесистая». Замечательную метафору произносит Корифей (Явление одиннадцатое):

О, туча, камнем павшая на землю!

© М.А. Выграненко, 2026

А царь Эол предлагает жителям страны распространённый в древности вид смертной казни — «ка́мнями побить».

Пьеса добавляет ещё один алмаз к анненским самоцветам (Явление пятое) и ещё один мрамор к его горным породам в интересном сравнении из слов Эола (Явление двенадцатое):

> Последнее прошло усилье жизни
> И сделалось как мраморным лицо.

В отличие от первой трагедии Анненского, в «Лаодамии» только в десятом явлении мы узнаём из слов главной героини, что

> И путь
> Далек, и камни на дороге горной
> Сливаются с туманом...

Горное место действия подтверждается в последних строках трагедии, где называется фессалийская гора Эта. Это реальный массив в юго-восточной части Пинда, самой крупной горной системы Греции, с высшей отметкой 2152 м. Но есть и жемчуга (Явление второе), и “мраморная зала” (Второй музыкальный антракт). Особенно примечательно место в монологе Гермеса (Явление девятое), которое не хочется укорачивать:

> И каждый миг, и каждый камень в поле,
> И каждая угасшая душа,
> Когда свою она мне шепчет повесть,
> Мне расширяет мир... И вечно нов
> Бессмертному он будет...
> А потом,
> Когда веков минует тьма и стану
> Я мраморным и позабытым богом,
> Не пощажен дождями, где-нибудь
> На севере, у варваров, в аллее
> Запущенной и темной, иногда
> В ночь белую или июльский полдень,
> Сон отряхнув с померкших глаз, цветку
> Я улыбнусь или влюбленной деве,
> Иль вдохновлю поэта красотой
> Задумчивой забвенья...

Нетрудно увидеть связь с царскосельскими мраморами, среди которых любил прогуляться Анненский. Существовало ли тогда среди них изваяние Гермеса — неизвестно. Сегодня его в Екатерининском парке нет.

Более “каменной” получилась трагедия «Царь Иксион» (1902). Об этом говорят уже первые фразы авторского пояснения: «Действие происходит на склонах Олимпа. Театр представляет дикую горную местность». Там же мы читаем об “изумрудах в кольцах” у богини безумия Лиссы. Этот самоцвет появляется и во втором явлении в качестве эпитета:

© М.А. Выграненко, 2026

Зеленея, изумрудный
Мох меня на ложе манит.

Есть в трагедии и «жемчуг зубов» (Явление пятое), и «мрамор шеи» (Явление седьмое). Вторая метафора развивается по ходу действия в оксюморон (Явление восьмое):

Сквозь эту ночь глядеть на звезды глаз,
В ней целовать твой белый, жаркий мрамор.

И даже претерпевает “каменное” превращение — то ли от гнева, то ли от стыда, то ли от страха (Явление тринадцатое):

И розовым стал мрамор, розы ж губ
И нежных щек у Геры побледнели.

Впрочем, такой цветовой оттенок породы хорошо известен.

О “камне чёрном” в трагедии, как горящем угле в сердце героя, уже сказано выше. Уголь же появляется в третьем явлении ещё три раза:

Я старика запомнил: телом был
Как уголь он. (Явление третье);

То уголья горячие в их пальцах
Краснели и дымились...;

Велел я яму вырыть за порогом
Глубокую, и тлеющих углей
Туда рабы костер ввалили целый

Однако не ясно, о каменном ли угле идёт речь в этих цитатах.

И снова “чёрный камень”, но уже как символ человеческой муки, подразумевается Анненским в восьмом явлении трагедии, где упоминается пытка, придуманная Зевсом для Сизифа.

А в ремарке девятого явления впервые у Анненского встречается оникс. Этот поделочный, полудрагоценный минерал поэт сделал инструментом введённой им в трагедию богини обмана Апаты, у которой «на четвертом пальце блещут два одинаковых оникса», два кольца. Договариваясь с героем трагедии Иксионом, богиня «надевает ему одно из колец на мизинец» (поскольку у неё оно было надето на безымянном пальце). Тем самым она вовлекает его в созданную ею иллюзию. Затем, в одиннадцатом явлении Иксион «Берет ее руку со вторым кольцом и снимает с нее оникс», пытаясь понять его назначение. Осознав, что это знак обмана, дерзкий гость Олимпа «срывает кольца и бросает» их Апате. Та их «ловит на лету» — её дело сделано. Таким образом, камень сыграл в трагедии одну из ключевых ролей. Почему именно ониксу Анненский отвёл такую роль — трудно сказать. С древности камень известен своей широкой цветовой палитрой. Разные цвета и оттенки часто проявляется в одной каменной основе и, соответственно, в изделиях. Особенно это ценилось в контрастных переходах от светлых, молочных оттенков до почти чёрного. Яркий пример — «Камея Гонзага», знаменитое украшение III века до н.э. из коллекции петербургского Эрмитажа. Возможно, это свойство

© М.А. Выграненко, 2026

имел в виду Анненский в контексте сюжета трагедии. Древнегреческое слово *ὄνυξ* переводится как “ноготь” и миф связывает его с ногтями богини Афродиты.

Самой “каменной” из написанных Анненским трагедий является “вакхическая драма” «Фамира-кифарэд» (название по первым публикациям 1913 и 1919 гг.). Значительное, может быть, центральное место в её “каменности” занимает проблема белого/седого камня, рассмотренная в статье Г.Н. Шелогуровой. Я добавлю некоторые детали, оставшиеся вне этого рассмотрения.

Среди первых фраз трагедии, произносимых Нимфой, —

> А вот и камень —
> На голову быка похожий.

На этот камень, как говорится в ремарке к третьей сцене, Нимфа садится и —

> Она сидит так неподвижно, что ее можно принять за изваяние. Странный контраст на цветущем лугу <…>, смеха и музыки с неподвижной, точно уснувшей Нимфой на белом камне.

Это — иллюстрация к «предельной форме бесстрастия, недоступной человеку», в ней камень становится «символом созерцательной самоуглубленности, к которой стремится музыкант» Фамира [там же: 68]. Он подтверждает это в четвёртой сцене:

> Сердца людей мятежны. Но люблю
> В горах седые камни. Вот и пристань —
>
> (Кладет на каменья посох и ветку.)
>
> Конец дороги пыльной.

Его поддерживает Нимфа:

> Мы сядем здесь на камне, чтоб никто
> Признаний не слыхал моих, Фамира.

Во второй сцене Нимфа хочет узнать, что известно о матери главного героя, намекая на могильный функционал камня, рассматривавшийся выше:

> Иль, может быть, меж тесаных камней
> Вы спрятали ее еще недавно?

И в четвёртой сцене она возвращается к этому функционалу, где, пожалуй, впервые у Анненского и единственный раз (как ни странно) возникает серый цвет камня:

> О, Зевсова улыбка!.. *Позже* вы
> Ее поймете, люди, — мы в века
> Передадим ее вам — в серых камнях,
> Где будем мы, покорны молотку
> Искусного ваятеля, на ваших
> Гробницах спать — с прижатыми руками

© М.А. Выграненко, 2026

И устремив в пустые небеса
Свои глаза, пустые тоже...

Попутно отмечу появление “изумрудного меж камней” хвоста ящерицы в этих речах Нимфы.

В пятой сцене Нимфа называет себя нимфой гор, то есть ореадой. Это ещё раз подтверждает один из сатиров в пятнадцатой сцене. Сцена примечательна и своим названием «Темно-сапфирная». Оно показывает, что Анненский в уже рассмотренном стихотворении «Тоска синевы» заданно применил написание названия камня по французскому произношению — “сафир”.

В восьмой сцене поэт вкладывает в речь сугубо приземлённого персонажа, сатира Силена, народную поговорку

Здесь коса
Найдет на камень, нимфа.

А в девятой сцене Силен вступает с Фамирой в принципиальный аполлонийско-дионисийский спор о камнях, важный не только для героев, но и для всей пьесы, и для её автора. Отзвук этого спора находит место в предпоследней, девятнадцатой сцене драмы. Он основательно рассмотрен в статье Г.В. Шелогуровой [там же: 68–69]. Но я хочу воспроизвести его существенную часть и отметить некоторые детали:

Силен

Ты оживлять хотел бы камни также?

Фамира

О нет, Силен. Когда б имел я дар
Великого Орфея, я своих
Товарищей седых не стал бы мучить.

(Ласково гладит камень.)

Движенье белым камням? А зачем
Движенье им? Иная, лучше нашей,
У камней жизнь. Они живут, Силен,
Глубоким созерцаньем. Только месяц
Скользящими тенями иногда
До вековых морщин их прикоснется,
И прочь бегут лучи его. Молчат
И никого смущать не ходят камни,
И никого не любят, и любви
У них никто не просит. 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...
Был полубог Орфей, но бессердечен.

Силен

Минутами живем мы — не пойму
Я счастья минералов.

Музыкант дважды называет “белые” камни “седыми”, подчёркивая, что “иная” жизнь камня, с его “вековыми морщинами”, лучше уже потому, что гораздо протяжённей человеческого “мига одного”. И для него они “товарищи”, “мои” —

Нам камень седой, ожив,
Стал другом – «То было на Валлен-Коски»[2].

И это совсем другая жизнь, чем та, какую мыслит Силен. В его понимании жизнь наполнена движением, энергией, радостями момента; собственно, только такая и есть жизнь. Для Фамиры она мучительна; движение, речь, любовь преходящи, отвлекают своей сиюминутностью и мешают “глубокому созерцанию”. Слова Фамиры объясняют, какое оживление камней подразумевается в лирике Анненского и что стоит за его “безлюбостью”. А парадокс “бессердечности” Орфея поясняет “сердце из камня” («Я думал, что сердце из камня...»).

Обращает также внимание слово ‘минерал’ в древнегреческой речи, реконструируемой русским драматургом. В нашем языке оно появилось со времени Петра I от европейских переложений латинского mineralis. Это пример сознательной модернизации Анненского.

Отмечу присутствие в тексте пьесы самоцветов в естественной для них роли украшений: уже обычного для Анненского алмаза (десятая сцена) и впервые — яхонта. Причём второй камень появляется дважды, в девятой и шестнадцатой сценах, и это делает его не случайным, более содержательным. В первый раз, когда Фамира мечтательно представляет себе внешность музы (после рассуждения о камнях!), сатир Силен подогревает его воображение:

Прибавь: браслет у белого плеча,
И яхонт в нем горит, а пальцы длинны
И розовы...

Это слышит не замечаемая собеседниками Нимфа, которая затем, после отказа Фамиры от состязания с музой, “саркастически” напоминает:

А песни, а мечты твои... Когда
Мерещились и розовые пальцы,
И яхонты тебе...

На что музыкант отвечает, что стыдится “минутного похмелья”. Но оно не менее значимо у Анненского и для Анненского этими “розовыми пальцами” (см. выше “розовые жемчужины” в

[2] Можно вспомнить, что ещё в статье «Стихотворения Я. П. Полонского, как педагогический материал» (1887) Анненский пишет о ‘седых камнях” [3: 116] и ещё раз отмечает “*седые* скалы” среди “световых” эпитетов рассматриваемого поэта [там же: 140].

стихотворении «Дальние руки»; можно добавить ещё «розовые локти и тонкие белые пальцы» Лаодамии в ремарке ко второму явлению одноимённой трагедии), а также любимыми поэтом многоточиями.

А что же яхонт? Это устаревшее собирательное наименование дорогих камней, отличающихся прежде всего цветом. Красный яхонт (лал) – это рубин, лазоревый (синеватый) яхонт – сапфир. Даже аметист и гиацинт тоже иногда называли яхонтом. Анненский не обозначил цвета камня, поэтому у него это синоним дорогого самоцвета.

В четырнадцатой сцене, в «Ариозо томного Сатира», появляется уже привычный у Анненского жемчуг:

Ты уж не пламя ль,
И в высях дыма
Не жемчугами ль
Живешь, таима?

Это перекличка с “жемчугами островов” в “заводях синих” из стихотворения «Закатный звон в поле» (см. выше). Можно также отметить “жемчужные луны” в анненском наброске “менадного” свойства, хранящемся в его фонде РГАЛИ (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 62. ?).

Ещё одну “каменную” премьеру находим в пейзажных строках из семнадцатой сцены:

в горных перелесках,
Янтарною луною полных.

= = = = =

А.М. Городницкий в стихотворении «Иннокентий Анненский» (2004) написал:

Посмертно обобранный учениками
И всё-таки — не превзойдённый ими.

Насчёт “обобранного” думается, что слово неудачное. Сам Анненский считал поэтическое слово никому не принадлежащим и только передающемся веками от одного творца к другому. Новое слово придумывается редко. Он сам был ярким и сознательным представителем этой эстафеты. Да и учеников-восприемников у него совсем не много, особенно в отношении “каменности”. Наиболее заметные — первого призыва: Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Всеволод Рождественский.

Отклики горящего каменного сердца у Ахматовой были отмечены А.Е. Аникиным [1: 425]. А мраморность у неё появилась уже спустя два года после смерти “учителя”, во второй части стихотворения «В Царском Селе» (1911), напоминающего своей формой и составом «Трилистник в парке»:

…А там мой мраморный двойник,
Поверженный под старым кленом,
Озерным водам отдал лик,
Внимает шорохам зеленым.
И моют светлые дожди

© М.А. Выграненко, 2026

Его запекшуюся рану…
Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморною стану.

О мандельштамовской книге «Камень» (1913) уже сказано выше. Стоит отметить в ней хрестоматийное стихотворение «Раковина» с удивительным для 20-летнего автора признанием о себе как о “раковине без жемчужин”. Она (то есть он) понимает, что не нужна “равнодушной” ночи окружающего мира.

Но ты полюбишь, ты оценишь
Ненужной раковины ложь.

Эти замечательные строки — совершенно анненские. Как и финальная строфа:

И хрупкой раковины стены —
Как нежилого сердца дом —
Наполнишь шепотами пены,
Туманом, ветром и дождем…

То есть — всем, что “не-я” по Анненскому, в отсутствии, как представляется автору, жемчужины… А “пена” соотносится с “тиной” старшего поэта.

Или вот эти труднообъяснимые, тоже по-анненски, строки:

Кружевом, камень, будь
И паутиной стань:
Неба пустую грудь
Тонкой иглою рань. – «Я ненавижу свет…»

Примечательно также и не приходится сомневаться, что у Мандельштама «вечность бьет на каменных часах» («Пешеход») и «камень отрицает иго праха» («Паденье — неизменный спутник страха…»).

Ещё одну заложенную Анненским “жемчужину” я нахожу в позднем стихотворении Вс.А. Рождественского "Светом бывает тьма разбужена..." (1966):

Тысячелетья растет жемчужина
В мякоти раковины — от песчинки.

И не по прихоти иль своеволью,
А оттого, что мученье длится,
Всё, что дано нам любовью, болью,
В радость нежданную обратится.

А проще сказать — пусть зреет слово
Неторопливо и полноценно, —
Тогда и старое будет ново
Правды крупицею неизменной.

© М.А. Выграненко, 2026

Если жемчужины нет без боли,
Если и радость — венец страданья,
Что бы ты делал без вечной соли,
Горестной спутницы существованья?

А что касается “не превзойдённого” у Городницкого, то с этим можно вполне согласиться, имея в виду приведённые мной в начале слова Анненского об *олицетворении*. Но из них же следует, что задача *превзойти* перед поэтом и не стоит. Воспринять предшествующий опыт и вложить в слова «новые идеи» — вот задачи мастера. Примером могут служить стихи такого далёкого от Анненского поэта как В.С. Высоцкий, удивительные для него стихи:

Болтаюсь сам в себе, как камень в торбе,
И силюсь разорваться на куски,
Придав своей тоске значенье скорби,
Но сохранив загадочность тоски. – «Я не успел» (1973).

При этом трудно сказать, знал ли Высоцкий творчество Анненского. Исполнение им широко известного романса «Среди миров» («Моя звезда») может направлять только к его автору А.Н. Вертинскому, а не к автору стихов.

Итак, камни в поэзии — это по-прежнему открытая *проблема*, ожидающая нового творца. Не просто использование камней в стихах, каменных эпитетов, сравнений и метафор, что само по себе не является шагом вперёд, поэтическим достижением, а именно *олицетворение* камней, так убедительно показанное Анненским.

Приложение: минералы и горные породы в стихах Анненского.

Алмаз – «Рождение и смерть поэта» (ТП), «Дочь Иаира» (КЛ), «Стансы ночи» (КЛ), «Ego», перевод стихотворений Г. Гейне «Ich grolle nicht» и «Мне снилась царевна», перевод стихотворения Л. де Лиля «Дочь Эмира», перевод стихотворения Сюлли-Прюдома «Идеал», перевод стихотворения П. Верлена «Преступление любви», трагедия «Меланиппа – философ», трагедия «Фамира-кифарэд»

Аметист – «Аметисты» (КЛ), «Аметисты», «Светлый нимб» (КЛ), «После концерта» (КЛ)

Базальт – «Буддийская месса в Париже» (КЛ)

Гранит – «Желание» (ТП), «Черный силуэт»

Жемчуг – «Ненужные строфы» (ТП), «Рождение и смерть поэта» (ТП), «Лунная ночь в исходе зимы» (КЛ), «Месяц» (КЛ), «Дальние руки» (КЛ), « Закатный звон в поле» (КЛ), «Когда б не смерть, а забытье», «Черное море», перевод стихотворения Сюлли-Прюдома «Посвящение», перевод стихотворения А. Рембо «Феи расчёсанных голов», перевод стихотворения А. Негри «Свет», трагедия «Царь Иксион», трагедия «Фамира-кифарэд»

Изумруд – «Первый фортепьянный сонет» (ТП), трагедия «Царь Иксион», трагедия «Фамира-кифарэд»

© М.А. Выграненко, 2026

Малахит – «Конец осенней сказки» (ТП), «Ямбы» (КЛ)

Мрамор – «Я на дне…» (КЛ), «Расе. Статуя мира» (КЛ), «Ореанда» (КЛ), трагедия «Меланиппа – философ», трагедия «Лаодамия», трагедия «Царь Иксион»

Оникс – трагедия «Царь Иксион»

Рубин – перевод стихотворения Л. де Лиля «Дочь Эмира»

Сапфир (*сафир*) – «Тоска синевы» (КЛ), трагедия «Фамира-кифарэд».

Топаз – «Который?» (ТП)

Уголь каменный (?) – трагедия «Царь Иксион»

Хрусталь горный (?) – «В волшебную призму» (КЛ), «Январская сказка» (КЛ)

Янтарь – трагедия «Фамира-кифарэд»

Яхонт – трагедия «Фамира-кифарэд»

Литература

1. *Аникин, А.Е*. Поэзия // Аникин А.Е. Иннокентий Анненский и его отражения. Материалы. Статьи. Москва, Языки славянской культуры, 2011. С. 423–425.
2. *Анненский, И.Ф.* Из наблюдений над языком и поэзией русского Севера // Сборник статей по славяноведению. СПб., 1883.
3. *Анненский, И.Ф.* Стихотворения Я.П. Полонского, как педагогический материал // Воспитание и обучение. Ежемесячный педагогический листок. 1887. № 5. С. 115.
4. *Анненский, И.Ф.* Посмертные стихи Иннокентия Анненского / Под редакцией *Валентина Кривича*. Петербург, Издательство "Картонный домик", 1923 г.
5. *Анненский, И.Ф*. Книги отражений. М.: Наука, 1979.
6. *Анненский, И.Ф.* Письма: В 2-х т. / Сост., предисловие, коммент. и указатели *А.И. Червякова*. Т. I: 1879–1905. СПб.: Издательский дом "Галина скрипсит"; Издательство им. Н. И. Новикова, 2007.
7. *Анненский, И.Ф*. Письма: В 2-х т. / Сост., предисловие, коммент. и указатели *А.И. Червякова*. Т. II: 1906–1909. СПб.: Издательский дом "Галина скрипсит"; Издательство им. Н. И. Новикова, 2009.
8. *Гаспаров, М.Л.* Поэтика "серебряного века" // Русская поэзия "серебряного века", 1890–1917: Антология. М.: Наука, 1993. С. 19.
9. *Даль, В. И*. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / соч. В. Даля. — 2-е изд., испр. и знач. умнож. по рукописи автора. — Санкт-Петербург ; Москва : Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1880–1882. С. 141.
10. *Елисеева, А.Н.* Символика камней и их цветообозначение в лирике И. Анненского // Слово в системных отношениях на разных уровнях языка (функциональный аспект). Всероссийская научная лингвистическая конференция. Екатеринбург, 1993.
11. *Кривич, В.* (В. И. Анненский). Об Иннокентии Анненском. Страницы и строки воспоминаний сына // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1981. М., 1983.

12. *Ковзун, А.А.* "Несколько комментариев к «Буддистской мессе в Париже» И. Анненского"// "Слово — чистое веселье...": Сб. статей в честь Александра Борисовича Пеньковского / Отв. ред. *А. М. Молдован*. М.: Языки славянской культуры, 2009 (Studia philologica). С. 276–298.
13. *Козубовская, Г.П.* Лирический мир И. Анненского: поэтика отражений и сцеплений // Русская литература. 1995. № 2. С. 72–86.
14. *Комиссарова, А.А.* Семантические и функциональные особенности категории символа в поэзии И. Ф. Анненского. Автореферат дисс. на соискание уч. ст. канд. Филолог. н. Москва, 2011. (Раздел 2-го параграфа Главы 3: «Символы-камни в поэзии Анненского»).
15. *Кушнер, А.С.* «В оранжерею? Нет. И кто бы там у них…» // Звезда. 2009. № 12. С. 108.
16. *Лекманов, О.А*. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, "Водолей", 2000. С. 40.
17. *Мандельштам, О.Э.* Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Изд. 3-е, испр. и доп. СПб.: Интернет-издание, 2020. Том 2. Проза. С. 21.
18. *Налегач, Н.В.* Символика аметистов в поэзии И. Анненского // Филологический класс. 2012. Выпуск 2. С. 51–54.
19. *Новикова, У. В*. Частотный словарь лексики лирики И. Ф. Анненского. Краснодар, Изд. КубГТУ, 2006. 126 с.
20. *Останкович, А.В.* Художественная роль повтора в гармонии сонета // Вестник Ставропольского государственного университета. Фундаментальные и прикладные исследования в области гуманитарных наук. Ставрополь: Издательство СГУ. 2004; № 39. С. 108–109.
21. *Петрова, Г.В*. К проблеме интерпретации «Трилистника вагонного» И. Ф. Анненского // Время и текст. Историко-литературный сборник. СПб.: 2002. С. 270.
22. *Петрова, Г.В.* И. Ф. Анненский – Ф. Фр. Зелинскому: стихотворение «Буддийская месса в Париже» // «Свет мой канет в бездну, Я вам оставлю луч...»: сб. публ., ст. и мат-лов, посвящ. памяти В. В. Мусатова. Великий Новгород: Б. и., 2005. С. 98–109.
23. *Подворная, А.В*. Анненский: между классикой и модернизмом: учебное пособие. Омск, Изд-во ОмГПУ, 2015.
24. *Пономарева, Г.М.* Анненский и Платон (трансформация платонических идей в «Книгах отражений» И. Анненского) // Литература и история: Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1987. С. 79. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 781).
25. *Савельева, Г.Т.* «Петербургский миф» Иннокентия Анненского // Седьмые Ахматовские чтения. Петербургский диагноз. СПб., 2002. С. 22–30.
26. *Феофраст*. О камнях. / Пер., ст. и комм. *А.А. Россиуса* // Вестник древней истории. 2005. № 3. С. 318.
27. *Хохулина, А.Н.* К символической системе номинаций в поэзии Серебряного века (Обозначение камней в лирике И. Анненского) // Динамика русского слова: межвуз. сб. ст. к 60-летию В.В. Колесова. СПб., 1994. С. 130–131.
28. *Хохулина, А.Н*. Лингвопоэтика Иннокентия Анненского (Динамический аспект описания). Автореферат дисс. на соискание уч. ст. канд. Филолог. н. Санкт-Петербург, 1997. (1-й параграф Главы 2 имеет заглавие «Лексико-семантическая группа 'камни'»).
29. *Цивьян, Т.В*. Живой камень: царскосельские мраморы у Анненского // Toronto Slavic Quarterly. 2014. № 47. С. 207–218.
30. *Шелогурова, Г.Н*. Мифологема «белый камень» в поэтике Иннокентия Анненского // Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria Rossica. 2016. № 9. С. 61–72.

© М.А. Выграненко, 2026

31. *Harper, D.*; *Felix, T.* «Online Etymology Dictionary»: https://www.etymonline.com/word/sapphire (доступ: 04.08.2026).