А. Е. АНИКИН

ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ И ЕГО ОТРАЖЕНИЯ

МАТЕРИАЛЫ. СТАТЬИ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

А. Е. АНИКИН

ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ И ЕГО ОТРАЖЕНИЯ

МАТЕРИАЛЫ. СТАТЬИ

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2011

УДК 80/81
ББК 81.031
А 67

Аникин А. Е.

А 67 Иннокентий Анненский и его отражения: Материалы. Статьи. — М.: Языки славянской культуры, 2011. — 472 с. — (Studia poetica).

ISBN 978-5-9551-0472-0

Книга объединяет основные литературоведческие труды автора, опубликованные главным образом во второй половине 80-х — начале 90-х гг. прошлого века и касающиеся вклада, внесенного в русскую культуру выдающимся поэтом конца XIX — начала XX вв., педагогом, деятелем просвещения и ученым-филологом Иннокентием Федоровичем Анненским (1855—1909). Рассматриваются преломление в творчестве Анненского некоторых из охваченных им историко-культурных слоев (античная драматургия, русская и французская поэзия и др.), параллели между разными его текстами (лирика, драматургия, критическая проза, переводы, письма), а также их реминисценции у Анны Ахматовой и других поэтов.

ББК 81.031

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 978-5-9551-0472-0

© А. Е. Аникин, 2011
© Языки славянской культуры, 2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора 9

I. Предварительные замечания 17

II. Материалы к изучению драматургии Анненского: античные истоки, французские, русские и иные связи (Еврипид, Леконт де Лиль, Бодлер, Пушкин, Гоголь, Достоевский и др.)

Часть 1: Анненский, Еврипид, Анаксагор. «Меланиппа-философ» 52
Часть 2: «Меланиппа-философ» (продолжение).
Из фонетического репертуара Анненского. «Царь-Иксион» 75
Часть 3: «Фамира-кифарэд». Пушкин и Ион-Аполлонид 108
Часть 4: «Лаодамия» в контексте темы «Анненский и Шевченко» 153

III. Статьи

1. Апофатический принцип в поэзии Анненского:
к анализу псевдонима *Никто — Ник. Т-о* 212
2. Философия Анаксагора в зеркале творчества Анненского 242
3. К анализу драмы Анненского «Фамира-кифарэд» 252
4. Из наблюдений над поэтикой Анненского: бодлеровский и «достоевский» подтексты в драме «Фамира-кифарэд» 276
5. «Мифотворцу — на башню»: опыт сопоставления цикла с другими текстами Анненского 288
6. «Незнакомка» Блока и «Баллада» Анненского 298
7. Шевченковский пласт в творчестве Анненского
(замечания и предположения). I—II 304
8. Античные мотивы в творчестве Анненского: царскосельский ракурс
(Несколько наблюдений в связи с откликами у Ахматовой) 315
9. Ахматова и Анненский. О петербургском аспекте темы 340
10. К анализу стихотворения Ахматовой
«Все мне видится Павловск холмистый...» 352

11. О литературных истоках «детских» мотивов в поэзии Ахматовой ... 360
12. Чудо смерти и чудо музыки (о возможных истоках и параллелях некоторых мотивов поэзии Ахматовой) ... 373

IV. Разрозненные наблюдения над текстами Анненского

Трагедии
«Меланиппа-философ» ... 390
«Царь Иксион» ... 398
«Лаодамия» ... 410
«Фамира-кифарэд» ... 413

Лирика
«Декорация» ... 416
«Зимний романс» ... 417
«Конец осенней сказки» ... 420
«Кулачишка» ... 420
«Май» ... 421
«Молот и искры» ... 422
«Опять в дороге» ... 423
«Падение лилий» ... 423
«Поэзия» ... 423
«Поэту» ... 425
«Там» ... 426
«Тоска возврата» ... 426
«Тоска припоминания» ... 426
«Черное море» ... 427
«Ямбы» ... 429
«∞» ... 432

Критическая проза
«Горькая судьбина» ... 435
«Художественный идеализм Гоголя» ... 435

Дополнения к примерам возможных реминисценций Анненского у Ахматовой
«Фамира-кифарэд» ... 437
«В небе ли меркнет звезда…» ... 438
«Два паруса лодки одной» ... 438
«Майская гроза» ... 439
«Мой стих» ... 440

«Свечку внесли» ... 440
«Сиреневая мгла» ... 441
«Тоска кануна» ... 441
«Третий мучительный сонет» ... 442
«Ты опять со мной» ... 443
«Черный силуэт» ... 444
«О современном лиризме» ... 445

Корректурное дополнение ... 447

V. Сокращения ... 448

VI. Литература ... 451

Предметный указатель ... 462

I. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ *

I. Характерные для А. мысли об «анонимной», «ничьей» природе стиха весьма полно реализовались в его творческой практике, что выразилось, в частности, в очень активном использовании им «чужого» слова. Исследователями неоднократно отмечались исключительная широта и многообразие охваченных у А. (как и у большинства символистов) историко-культурных слоев, отразившихся в его творчестве. В их числе можно назвать античную философию и драматургию (Аристотель, Анаксагор, Платон, Еврипид, Эсхил, Софокл, Гомер), Библию, французскую поэзию Парнаса и «проклятых» (ср. определение А. как «полуфранцуза, полуэллина» [1]), Шекспира, Гейне, русскую поэзию «золотого века» и 80—90 гг. XIX в., русскую поэзию символизма и постсимволизма, прозу Гоголя, Достоевского, Писемского, Тургенева, Чехова и др. При этом творчество А. глубоко укоренено в разных пластах русского языка (и интеллигентски-разговорного и народно-просторечного, ср. название и лексические данные словаря Даля).

Такая пестрота отражала «специфику сознания конкретного человека начала XX века», которая раскрывалась у А. «как глубокая психологическая характеристика его лирического героя» [Черный 1973: 10]. [2] В то же время постоянная ориентированность творчества А. на мировую философско-эстетическую и поэтическую традицию, цитатность и ряд других моментов сближают его с поэтической «сверхтрадицией», «мировым поэтическим текстом» у таких поэтов, как Нерваль, Мандельштам, Ахматова [Топоров, Цивьян 1984: 41—42].

Признаки обращения к «чужому слову», нередко выступающему в качестве источника поэтической инспирации (ср. стих Анненского *Это сон или Верлен*? [Тименчик 1981б: 68]), могут проявляться на всех уровнях порождения текста, затрагивая не только лексические, но также и синтаксические, фонетические и ритмико-интонационные структуры, монтаж целых «кусков» (строфика, сюжет и мизансцены [в драматургии] и т. п.), формирование индивидуальной поэтической

---

* Содержат переработанные препринты [Ан. I—III].

[1] «…жалость, как неизменная стихия всей лирики и всего жизнечувствия делает этого полу-француза, полу-эллина времен упадка, — глубоко русским поэтом, как бы вновь приобщает его нашим родным христианским корням» (Вяч. Иванов, цит. по [Тименчик 1981а: 179]).

[2] Следует напомнить и о знаменитом (к настоящему времени несколько заезженном) тезисе Достоевского о «всемирной отзывчивости русского человека».

системы (отсюда, например, стихотворные «дублеты» у А. и Тютчева [Черный 1973а: 12]) и многое другое, в том числе основополагающие моменты концептуального порядка.

Наиболее общий принцип создания «анонимного» текста в творчестве А. состоит, по-видимому, не в одном только использовании цитатных и центонных структур, благодаря которому стих А. «сливается» с «морем вечно творимых» [КО: 100], но и в синтезе, слиянии «чужого» и «своего» в «ничье» (в духе стихов из навеянного Достоевским «Двойника» в «Тихих песнях»:

Не я, и не он, и не ты,
И то же, что я, и не то же:
Так были мы где-то похожи,
Что наши смешались черты.

Вместе с тем мысль А. стремится освоить, сделать чужое «своим» (ср. [Ашимбаева 1985: 42] — в связи с Достоевским). Для А. характерно неоплатоническое, по существу, определение искусства как «области жизни, где вещи наиболее покорены идеями» [КО: 217]. [3] Это определение полезно иметь в виду, принимая обычное в интерпретациях поэзии А. понятие «вещного мира».

Многократно указывалось, что интенсивная переводческая деятельность А. была органическим продолжением его оригинального творчества. Поэт через перевод «выражал себя» [Эткинд 1969а: 37—39], нередко используя прием, обратный внедрению цитаты в «свой» текст, а именно добавляя в перевод многое от себя [Федоров 1990: 43] [4] в своем стремлении достичь не лексической точности («сухой и вымученной»), но передачи — через тщательно подобранные соответствия в языке перевода — «музыки» переводимого текста, его «настроения» и «гармонии элементов». [5] В свою очередь, добавлявшееся «от себя» нередко в той или иной мере включало элементы «чужого». В целом для переводов А. весьма характерна ситуация, описанная в одном из писем поэта по поводу его перевода «Ich grolle nicht»: «Это не Гейне ⟨…⟩ это — только я. Но это также и Гейне» [КО: 493]. Анненский «как бы выхватывал отдельные, но подлинно характерные элементы оригинала и на них сосредотачивал внимание, передавая их точно и создавая общий фон, на котором более красочные пятна должны были выделяться» [Федоров 1983: 203; Федоров 1990: 43; Островская 2005]. [6]

---

[3] Ср. мысль Платона о том, что явный отблеск «идей» несут на себе только прекрасные вещи [Асмус 1975].

[4] В связи с переводом трагедий Еврипида см. [Goupy 1968: 43 и др.]. В качестве элементарного примера: еврипидовское ἔλεος ‘жалость’ в «Оресте» (ст. 832) разворачивается у А. в *жалостью сердце горит*. О мотивах подобных трансформаций см. [Гаспаров 1999].

[5] Анненский И. «Разбор стихотворного перевода лирических стихотворений Горация, П. Ф. Порфирова», 1904 (цит. по [Goupy 1968: 40]).

[6] По поводу переводов А. из западноевропейской поэзии (особенно из Леконта ле Лиль) см. [УКР IV: 310].

Имеются случаи (известные также в творчестве Тютчева), когда некоторые из переводов А. становились своего рода прототипами и «дублетами» его оригинальных стихотворений [Черный 1973а: 12]. Таким образом осуществлялось нечто вроде автоцитации, в той или иной мере (через посредство переводного текста — источника цитаты) привносившей и звучание «чужого», хотя и преломленного поэтического голоса, шедшего от оригинала перевода.

Сходные ситуации нередко можно проследить при сопоставлении стихов и критической прозы (а также писем) Анненского. «Лучи» творчества тех или иных художников слова, попадая в «зеркало» его прозы и сливаясь с преломляющей их авторской мыслью, обычно отражались в его поэзии и драматургии именно в таком опосредованном виде. Иначе говоря, в стихах А. нередко звучали не столько голоса других поэтов (в широком понимании слов «поэт» и «поэзия», восходящем к Аристотелю, согласно которому поэзия — искусство слова вообще), сколько его мысли об этих «голосах». Для А. характерны суждения: «Люди Лермонтова были только его *мыслями о людях*» [КО: 139]; «Это был не сам Бальзак, а трепетная *мысль* художника *о Бальзаке*...» [КО: 178] — о скульптуре Родена.

В этом смысле можно говорить о нередких в поэзии Анненского (лирике и драматургии) вариантах изложенных в его прозе мыслей о литературных произведениях и их создателях. Особого внимания заслуживают случаи, когда изложение такой мысли с ее источником текстуально не связано. Наглядную иллюстрацию дают стихи из «Зимнего поезда»

И дребезжит сильнее стук,
Дробя налеты обмерзанья,

отсылающие, как уже отмечалось [Федоров 1979: 548], к финалу статьи А. «Проблема Гамлета», где рассказ о преображении «музыкальной фразой» стука обмерзших колес и дребезжащего стекла в вагоне [7] предваряется мыслью о том, что «слова и музыка ⟨…⟩ движений» Гамлета часто переносятся мимовольно «в обстановку самую для них не подходящую». [8] «Мы гамлетизируем все, что до чего ни коснется тогда наша плененная мысль» [КО: 172]. Отсутствие поверхностно-текстуальной связи между «Гамлетом» и мыслью о нем А. в «Зимнем поезде» очевидно, — как и то, что без уяснения цитатного характера приведенных

[7] Мотив пробуждения с музыкой («Это бывает похоже на музыкальную фразу, с которою мы заснули ⟨…⟩ И вот она пробудила нас в холодном вагоне…») возвращает, возможно, к Достоевскому: «Когда я проснулся, мне казалось, что какой-то музыкальный мотив, давно знакомый, где-то прежде слышанный, забытый и сладостный, теперь вспоминался мне» («Белые ночи». «Ночь третья»). Из собственно музыкальных отражений «Гамлета» ср. навеянный им шестой, соль-минорный, ноктюрн Шопена (уместный здесь лишь как «общекультурная» параллель).

[8] Ср. возможную цитату из «Гамлета» в сонете А. «Перед панихидой»: *Слова*, *слова*, *слова*. В «Гамлете» (II. 2; вопрос Полония и ответ Гамлета): *What do you read*, *my lord*? — *Words*, *words*, *words*.

строк стихотворения теряется из виду их «гамлетовский» подтекст, имплицирующий тему оправдания жизни творчеством. Обозначающее ключевой образ сонета «Черный силуэт» словосочетание, быть может, является своего рода цитатой-мыслью из той же статьи о Гамлете, где его «тайна» сравнивается со «сказочным морским чудовищем», «черный силуэт» которого иногда может увидеть на берегу «толпа ротозеев» [КО: 162—163].[9] *Черный силуэт*, захолодевший на *зеркале гранита* [СТ: 110],[10] позволительно рассматривать как застывший вариант «музыкальной фразы» в «холодном вагоне» [КО: 172]. Застылость соотносится с мотивом «застывания живого» [Венцлова 1986: 62], превращения живого в статую или ее подобие.

Пример цитаты-мысли, внедренной в переводной текст, дает «анненский» перевод «Les aveugles» Бодлера — «Слепые», где начальные стихи (*Contemple-les*, *mon âme*: *ils sont vraiment affreux*! / *Pareils aux mannequins*, *vaguement ridicules*) переданы так: *О*, *созерцай*, *душа*! *Весь ужас жизни тут* / *Разыгран куклами*, *но в настоящей драме*. Фраза *ils sont vraiment affreux* (= *они поистине ужасны*) переведена как *весь ужас жизни тут*. Словосочетание *ужас жизни*, несомненно, связано с размышлениями А. о Достоевском, точнее, о «Господине Прохарчине», где, как показывает А., исключительно рельефно раскрылась способность писателя передать трагизм жизни: «...страницы, где *ужас жизни* исходит из ее реальных воздействий...» [КО: 35].[11] То же словосочетание используется в статье «Гейне прикованный»: «Если бы еще весь *ужас жизни* ⟨…⟩ заключался только в этих упреках...» [КО: 160]. Мысли об «ужасе жизни» открывают и другую, более отдаленную перспективу — аристотелевской концепции трагедии в ее «анненском» восприятии: «Именно *ужас и сострадание* сделали из драмы то, что она есть, т. е. сгущенную действительность, жизнь по преимуществу» [КО: 58]. Отсюда становится понятнее переход от *ужаса жизни* к *настоящей драме* во втором стихе цитированного двустишия «Слепых».[12] В «Господине Прохарчине»

---

[9] В этот же круг образов А. входит и «морская трава» [КО: 162—163]. Ср. образы морского чудовища и особенно водорослей в ряде текстов Мандельштама [Ronen 2003—2005: 262—270].

[10] Ср. нередкий у А. мотив «застылости контуров»: «...эта осень и была ⟨…⟩ последней повестью: ⟨…⟩ еще старательно-четкой и в мягких, но уже *застывших контурах*» [КО: 37]; «...*застылость контуров* повести подсказана мне именно этим письмом…» [КО: 38]; «…классическая *застылость контуров* ⟨…⟩ была ему не по душе...» [КО: 398]; «...в словах “поэт-классик” звучит для нас нечто *застылое*, почти *мертвенное*» [КО: 409], ср. в лирике: *Мне более невмочь* / *З а с т ы л о с т ь этих четких л и н и й* («Спутнице»); *Губы хотели любить горячо* ⟨…⟩ *Что-то в них было з а с т ы л о*, / *Даже мертво*... («Прерывистые строки»).

[11] «Этот “ужас жизни”, потрясший сознание и совесть», вызвал к жизни «Петербургский текст» русской литературы — как «противовес… и преодоление» этого ужаса [Топоров 2009: 666].

[12] Заслуживает внимания перекличка: *Р а з ы г р а н* ⟨…⟩ *в настоящей д р а м е* («Слепые») — *Без лиц и без речей р а з ы г р а н н а я д р а м а* («Ненужные строфы»).

между тем важную роль играет идея «марионеточности» («артист-шарманщик», «пульчинель», «Петрушка» и т. п. [Топоров 2009: 218—219]), ср. *кукол* в «Слепых».

Рассмотренный пример показателен и как иллюстрация стержневой тенденции в переводах А. из Бодлера: демонстрации «трагизма человеческого существования вообще» [Эткинд 1969б: 567]. Еще одним примером может служить стих из «Зимнего поезда»: о проходящей по вагонам *Полночи* говорится, что *Она — как призрачный монах*. Это, возможно, автоцитата из статьи А. о Бальмонте: «Бальмонт хочет ⟨…⟩ совместить в себе палача с жертвой и сирену с *призрачным черным монахом...*» [КО: 103]. Но бальмонтовский монах — не что иное, как ипостась поэзии Бодлера с характерным колоритом ее «черных откровений»: *Ты дух*, *блуждающий в разрушенных мирах*, / *Где привидения друг в друге будят страх*, / *Ты*, *черный*, *призрачный*, *отверженный монах*! (Бальмонт. «К Бодлеру»). [13]

Источниками цитат в поэзии и драматургии А. нередко являлись именно те «чужие» тексты», которые целиком или частично выписывались им в его критической прозе и в письмах. Сам факт прохождения одного и того же «чужого» текста через разные жанры, несомненно, сигнализирует о значимости этого текста.

Рассмотрение разных приемов синтеза «ничьего» текста у А. ведет к проблематике изучения перекликающихся и/или повторяющихся элементов в его творчестве (к числу таких элементов у А. зачастую относятся именно цитатные). Значимость данной проблематики едва ли нуждается в особых доказательствах. Достаточно вспомнить высказывание Ахматовой о том, что в «гнездах постоянно повторяющихся образов в стихах поэта ⟨…⟩ таится личность автора и дух его поэзии» [Чуковская 1976: 149]. Традиция таких «гнезд» была освящена для Ахматовой именем Пушкина, а ее развитие в творческой практике Ахматовой превратилось в одно из основных средств создания единой системы ее поэзии. В читательском восприятии 1910-х годов «образ Ахматовой» складывался путем «психологизирующей интерпретации повторяющихся элементов» [Тименчик 1982а: 28]. Указанная традиция была связана для Ахматовой и с именами других поэтов, в том числе А., чья роль Учителя далеко не в последнюю очередь относилась именно к вопросам единства поэтической системы [Тименчик 1982а: 118].

Приводимые в настоящей книге примеры перекличек разных текстов А. с его переводами Еврипида (охвачена, вероятно, лишь малая часть) правомерно связывать с мыслями или мечтами А. о возвращении в русскую литературу героического начала и превращении античного мифа в его источник. [14] Ориентиром для

[13] Следует иметь в виду и бодлеровского «Le mauvais moine».

[14] В трактате Мандельштама «О природе слова» говорится об «эллинистической» природе русского языка, свободе и полноте его жизни и об Анненском как воплощении «эллинизма героического, филологии воинствующей». «О природе слова» развивает идеи А., воплотившиеся в его творчестве, но содержит как будто и несколько конкретных включений из его текстов. Так, *жалкая горсточка*, *горсточка праха*, брошенная Анненским, со-

него был поэтический стиль французов, которые, по его мнению, сохранили этот стиль, «высокое искусство слова», именно благодаря античному мифу [А. 1908: 177, 179]. Особенно значимым был для Анненского Леконт де Лиль, в котором он видел «родоначальника неоэллинизма» [Basker 1993: 230—233], посредника между классической Грецией и русским читателем, приводившего древность к новым формам «современной чувствительности» [Островская 2005]. Роль А. в русской литературе в немалой степени сходна с ролью Леконта де Лиль во французской.

Для Анненского, человека своего поколения, для которого трагическое было по преимуществу явлением внутренней жизни *Я*, естественно «выделение трагического элемента из драмы и перемещение его в лирику», внедрение в лирику приемов трагедии, особенно в духе Еврипида [Верхейл 1996].

Вместе с Ф. Ф. Зелинским, будущим редактором его «Театра Еврипида», А. размышлял о возрождении трагедии на почве славянского ренессанса и о том, что он сам назвал «эллинско-славянским синтезом» [Мусатов 1998: 186—187]; они рисовали себе картину третьего великого ренессанса — славянского [Зелинский 1910: 8]. [15] Свой вклад в этот ренессанс А. видел в создании трагедий на античный лад [Петрова 2002: 13—14]). Согласно Мандельштаму, невозможность такого возрождения питает проникающий поэзию А. «дух отказа» и поэт, «рожденный быть русским Еврипидом», вместо спускания на воду «корабля всенародной трагедии», бросает в водопад куклу, потому что: *Сердцу обида куклы* / *Обиды своей жалчей* («Письмо о русской поэзии» [Манд. Соч. 3: 35]).

Задача сопоставления переводов А. с еврипидовским оригиналом и прозаическим переводом Еврипида на французский язык Леконтом де Лиль еще ждет своего решения ([Гаспаров 1972; Гаспаров 1999]; ср. [Goupy 1968]). В настоящей книге она затрагивается, но лишь в малой степени. [16] Можно сказать, что перевод Леконта де Лиль не столь выразительный (в силу прозаического его характера),

---

гласно Мандельштаму, «в пылающую сокровищницу Запада», возможно, отражение оставшейся от *золотой одежды* Дня (см. «Еще один» Анненского) *бурой каймы* и *чада*; эти образы перевоплотились у самого Мандельштама в стихи *И день сгорел*, *как белая страница*: / *Немного дыма и немного пепла*! ([Тименчик 1981а: 184; Тименчик 1985: 112]).

[15] Об отношениях А. и Зелинского см. [УКР I: 228]. Особая тема — редактирование «анненского» перевода Еврипида [Setchkarev 1963: 150—151], текстуальные и этические аспекты которого Ф. Ф. Зелинский как редактор (отчасти фактически и соавтор) подробно обсуждает в начале второго тома «Театра Еврипида», давая свою оценку перевода А.: он «довольно-таки слаб» [ТеЕвр. 2: XVII]. Ср. весьма многочисленные различия между «анненским» [ТЕ; Еврипид 1999] переводом и его «зелинским» [ТеЕвр. 1—3; Еврипид 1969] вариантом.

[16] Решение этой задачи находится, увы, за пределами компетенции автора. Предлагаемые в настоящей книге сравнения переводов А. с еврипидовским оригиналом и переводом ЛдЛ не идут дальше простого соположения текстов и не претендуют больше чем на статус предварительных материалов. Faciant meliora potentes! Т. В. Цивьян добавляет из Овидия: … *tamen est laudanda voluntas*!

как у А., но зато не имеет ряда недостатков русского «извода» Еврипида, о которых не раз говорилось.

Прежде всего, перевод ЛдЛ, как представляется, весьма точно следует оригиналу. Перевод же А. зачастую довольно далек от оригинала,[17] модернизирован (герои Еврипида в переводе А., как говорят, «читали Достоевского»; вероятно, также Пушкина и не только его), несколько многословен; при этом он «болезненно-утонченный» и «декадентски-манерный» [Гаспаров 1972: 269], превращающий «железную связность греческой мысли в отрывистые вспышки современной чувствительности» [Гаспаров 1999: 593].[18] В своем переводе А. воссоздает не столько трагических персонажей Еврипида, сколько живых людей, «вечных людей» [Гаспаров 1999]. Переводчик ввел в русского Еврипида целую сетку своих ремарок — по сути, «режиссерских» уточнений к тексту V в. до н. э. с позиций человека начала XX в. Несовместимость этих ремарок с оригиналом очевидна уже потому, что во времена Еврипида актеры играли в масках.[19]

Тем не менее перевод А. сохраняет свою жизненность и остается «признанной классикой русской переводной литературы» [Гаспаров 1972: 269]. Несомненно, что работа над Еврипидом стала для А. лабораторией его собственной поэзии, в ней родился «изумительный лаконизм “Тихих песен” и “Кипарисового ларца”» [Гаспаров 1999: 592]: эта работа во многом и создала Анненского-поэта; в ней возник тот разнообразный репертуар средств выразительности, «преображенный русский язык» [Там же],[20] который позволил ему решать сложнейшие художественные задачи. «В собственной эпохе ему не находилось места. В начале своего пути он далеко опережал современную поэзию, в конце (как всем казалось) отставал от нее. А когда после его смерти все оценки пришлось выводить заново, то оказалось: Анненский как поэт был современником по крайней мере зрелого Мандельштама...» [Гаспаров 1989: 62].

Работа А. над Еврипидом (и другими переводами) проявила то, что позднее было названо «неспособностью» Анненского «служить каким бы то ни было влияниям, быть посредником, переводчиком» (Мандельштам. «О природе слова» [Манд. Соч. 2: 252; ср. Ronen 2003—2005]). Эта «неспособность» имела негатив-

---

[17] Можно предположить, что какая-то часть отступлений от еврипидовского оригинала у А. обусловлена стремлением не совпадать с переводом ЛдЛ.

[18] Анализ выполненных Анненским прозаических переводов Эсхила показывает, насколько эти переводы не похожи на «анненские» стихотворные переводы Еврипида: в прозе «нет изящества и тонкости, а есть напряженность, резкость и сила. И еще есть точность ⟨…⟩ В прозаическом переводе Анненский дает греческого поэта, в стихотворном — самого себя» [Гаспаров 1989: 67, 68].

[19] Одним из стимулов к введению ремарок могли быть драмы Леконта де Лиль. Ср. пример его ремарки: «Sa robe est tachée de sang. Elle tient une hache» («Les Érinnyes» IX) — о Клитемнестре.

[20] «Он хотел стать русским Малларме, располагая художественными средствами Надсона ⟨…⟩ это чудо ему удалось: он создал новый поэтический язык» [Гаспаров 1989: 62].

ные последствия (отсутствие до наших дней вполне адекватного «русского Еврипида»), но положительные важнее: сложился яркий поэт, оказавший большое влияние на последующую поэтическую традицию. Касаясь частных явлений, можно заметить, что из ремарок в переводах Еврипида выросла богатая и утонченная динамика «синтетических» (объединяющих поэзию, музыку и живопись) ремарок в драме «Фамира-кифарэд» и других драмах А. [Дукор 1937: 149]. «Фамира-кифарэд» расценивается как опыт создания поствагнерианского «Gesamtkunstwerk» [Karlinsky 1974: 230], и эта оценка может быть отнесена к другим трагедиям Анненского. Античный хор А. использует в «ультраеврипидовском и бесконечно удаленном от его первоначального назначения смысле, как музыкальное сопровождение и ‘музыкальный антракт’» [Иванов 1910: 19].

В заключение этого раздела — наблюдение по поводу стихотворения А. «Ель моя, елинка». Далее следует отрывок из него:

Вот она, долинка,
Глуше нет угла, —
Ель моя, елинка!
Долго ж ты жила… ⟨…⟩
И куда ж тянешь
Сломанные ветки:
Краше ведь не станешь
Молодой соседки.
Старость не пушинка,
Ель моя, елинка…
Бедная… Подруга!
Пусть им солнце с юга,
Молодым побегам…
Нам с тобой, елинка,
Забытье под снегом.

Важное, если не центральное, место в стихотворении занимает тема старости (*Ель моя, елинка*, / *Старая старинка*). Ее трактовка возвращает к «анненскому» переводу «Геракла»: хор старцев мечтает об избавлении от старости, которая *клонит* голову человека своей тяжестью (*Словно Этны тяжелые скалы*) и застит ему свет. О если бы старость потеряла свою невыносимую тяжесть и унеслась прочь от людей! — восклицают старцы («Гер.», ст. 636—656). Ср. двустишие из «Елинки» и отрывок из «Геракла» (*ей* = *старости*):

Старость не п у ш и н к а,
Ель моя, елинка…

Пусть будет зарок ей положен
В жилище входить к человеку,
Пусть вечно, земли не касаясь,
П у ш и н к о й кружится в эфире.

Старость не стала *пушинкой* — такой вывод делает поэт, делясь им с *елинкой* и будто отвечая еврипидовским старцам. Но у Еврипида тоже не *пушинка*, а нечто летучее, сродни пернатым (ст. 651—654): ⟨…⟩ μηδέ ποτ᾽ ὤφελεν / θνατῶν δώματα καὶ πόλεις / ἐλθεῖν, ἀλλὰ κατ᾽ αἰθέρ᾽ αἰεὶ πτεροῖσι φορείσθω. Леконт де Лиль переводит ‘как птица’: «Puisse-t-elle ⟨…⟩ toujours s’envoler dans l’air comme un oiseau loin des Cités et des demeures des hommes!» [ELL 2: 515].

Выбор именно *пушинки* у А. может быть обусловлен влиянием Гоголя. В IX главе его эпопеи при разговоре о мертвых душах между дамой, «приятной во всех отношениях» и ее гостьей последняя, которая «отчасти *тяжеловата*», «сделалась вдруг тонее, стала похожа на легкий *пух*, который вот так и полетит на воздух от дуновенья» (ср. [УКР I: 264]). В стихотворении Анненского *пушинка* ассоциируется для *елинки* — со снежинкой, со снегом, а для человека — и со снегом и с постелью больного: старость не сдуешь и не стряхнешь (см. также [наст. изд.: 32]). [21]

Введение Анненским в перевод трагедий Еврипида подобного рода «своих» образов (*пушинка*, также *лучи глаз*, *улыбка бога* и т. п.) параллельно введению им в еврипидовский текст отсутствовавших там ремарок.

II. Как можно судить по неоднократным высказываниям Ахматовой, относящимся к разным этапам ее жизни, первое знакомство с «Кипарисовым ларцом» (в начале 1910 г.) неизменно представлялось ей ошеломляющим событием, которое произвело перелом в ее творческой судьбе. Это подчеркивается в автобиографической заметке, подводящей итоги жизненного пути: «Когда мне показали корректуру “Кипарисового ларца” Иннокентия Анненского, я была поражена и читала ее, забыв все на свете» [Ахматова. Соч. II: 237]. Она получила эту корректуру из рук Гумилева, но пошла по «анненскому» пути дальше, чем Гумилев [Лекманов 2000: 108], вновь и вновь возвращаясь к наследию А. не протяжении своей жизни.

«Навязчивая подспудная дума об Анненском сказывается во многих стихотворениях “Вечера” и отчасти “Четок”» [Тименчик 1996: 52]. Эта «дума» наглядно прослеживается в ахматовском «Подражании И. Ф. Анненскому», написанном от лица героя, близкого Анненскому по душевному складу [Тименчик 1981а: 180; Иванов 1989б: 410—411].

В другом высказывании Ахматовой содержится объяснение огромного впечатления, вызванного «Кипарисовым ларцом»: стихи А. «открыли» ей «новую гармонию» [Чуковская 1976: 106]. [22] Можно думать, что Ахматова при «поздней» оценке своего творчества фактически видела его разделенным на период (очень краткий) до знакомства с указанным сборником А. и на период (длившийся большую часть ее жизни) после этого знакомства, принесшего ей приобретение «но-

[21] И по этой и по другим причинам *старость — не радость*.

[22] См. материалы к поэтике Ахматовой («Anno Domini»), включающие сопоставление ее лексики с лексикой «Кипарисового ларца» [Цивьян 1967].

вой гармонии». Ей принадлежат слова: «Я веду свое начало от стихов Анненского» [Ахматова. Соч. II: 202]. При этом А. являлся одной из ключевых фигур в ахматовской концепции развития русской поэзии первой четверти XX века, осмысляясь как вдохновитель последующих поэтов: в нем «содержалось» литературное поколение Ахматовой [Соч. II: 202—203]. Не раз отмечавшееся родство ахматовской лирики и русской психологической прозы было угадано Ахматовой в творчестве А. и развито ею [Иванов 1989б: 411].

В связи с темой творческого «начала» Ахматовой вызывают большой интерес стихи «Царскосельской оды», [23] где содержится мотив *кипарисного ларца*, *шкатулки*, обыгрывающий название сборника А. «Кипарисовый ларец» (ср. «Le coffret de santal» у Шарля Кро), хранившегося, как известно, в кипарисовой шкатулке [Федоров 1984: 48—49]:

Настоящую оду
Нашептало... Постой,
Царскосельскую одурь
Прячу в ящик пустой,
В роковую шкатулку,
В кипарисный ларец,
А тому переулку
Наступает конец. [24]

Сходный с «Кипарисовым ларцом» принцип циклизации стихов был использован Ахматовой в «Трилистнике московском». Заслуживает внимания также структура «Cinque»: пять стихотворений, соответствующих пяти *обрученным стеблю* розам в стихотворении А. «Дальние руки» [Жирмунский 1976: 488; Тименчик 2005: 194]. [25]

Тройное кодирование места, в которое помещается *одурь* (*ящик*, *шкатулка*, *ларец* — ср. *шкатулки тройное дно* или [вариант] *двойное дно* в «Поэме без героя» [Цивьян 1971: 256]) соответствует стремлению «спрятать» ее как можно

[23] Текста, соединяющего «гротескное мифотворчество витебского фантаста и наивного реализма пушкинского “Городка”» [Тименчик 2005: 167]. «Фантаст» — М. Шагал.

[24] О возможном отклике темы *шкатулки*, *ларца* у Маяковского (*А я открыл вам столько стихов шкатулок*) см. [Лекманов 2000: 238—240]. Рифма Маяковского *шкатулок — переулок* находит аналогию в «Оде» (Р. Д. Тименчик, см. [Там же]. В «Нате» Маяковского выявляются и другие мотивы «анненского» происхождения: *бабочка поэтиного сердца*, *калоши* и др. [Лекманов: там же]. Об «анненских» истоках поэзии Маяковского см. также [Кацис 2000: 35—40].

[25] В [Тименчик 2005: 114] раскрывается использование Ахматовой в цикле «Из московской тетради (Трилистник закрытый)» циклизации по принципу «трилистников» А.: «… два смежных стихотворения сцеплялись рассеченной и разделенной между ними ключевой фразой, двумя половинками пароля».

глубже. Такое понимание подсказывают комментарии Ахматовой к «Повестям Белкина»: «...как *глубоко* Пушкин *запрятал* свое томление по счастью, свое своеобразное заклинание судьбы, и в этом кроется мысль: так люди не найдут, не будут обсуждать, что невыносимо ⟨…⟩ Спрятать в *ящик с двойным*, нет, *тройным дном*: 1) А. П. 2) Белкин. 3) Один из повествователей...» [Ахматова. Соч. II: 132].

Сходные мысли о Пушкине, высказанные в финале статьи Ахматовой о «Каменном госте» («Вот почему самопризнания в его произведениях так незаметны и обнаружить их можно лишь в результате тщательного анализа...» [Ахматова. Соч. II: 84]), находят параллель у А.: «Вообще *самопризнания* Пушкина в поэзии довольно *редки* ⟨…⟩ Даже в лирических пьесах мы встречаем у него какое-то *болезненное целомудрие чувства*...» [КО: 317].

Локализацию *одури* одновременно в *ящике*, *шкатулке* и *ларце* допустимо осмыслить так, что она запрятывается в какой-то предмет, вкладываемый в другой такой же предмет, который, в свою очередь, вкладывается в третий предмет этого рода (*одурь* → *ларец* / *шкатулка* → *ящик* [26]). Цель, преследуемая глубоким запрятыванием *одури*, скорее всего, та же, которую Ахматова указала, говоря о «заклинании» Пушкина в «Повестях Белкина». Эта цель в конечном счете соотносится также с одним из глубинных мотивов творчества Ахматовой — сохранением прошедшего в памяти и преодолением смерти, потока времени словом, что явственно выражено в следующих стихах из «Поэмы без героя» (обращенных, возможно, к В. Недоброво): *Разве ты мне не скажешь снова* / *Победившее смерть слово* / *И разгадку жизни моей*? [СП: 367].

Обращает на себя внимание определенный параллелизм тройного прятания *одури* и фольклорных мотивов вкладывания одного предмета, в котором спрятана смерть, в другой. Существенно, что в сказках смерть вкладывается, в конечном счете, именно в ящик или сундук (но гроб — тоже «ящик» [27]), локализуясь иногда на конце иглы [Афанасьев II: 267]. Некоторую дополнительную значимость в этом контексте приобретают смысловые связи слова *кипарисный* (...*одурь* / *Прячу* ⟨…⟩ *В кипарисный ларец*), соответствующего и адъективу «кипарисовый» в названии сборника «Кипарисовый ларец» и шкатулке (*ларцу*) — хранилищу его рукописей. Ср. в латыни *cupressus* ‘кипарис, кипарисовый ларец’, ‘символ скорби’, а также ахматовское: ...*застывший навек хоровод* / *Надмогильных твоих кипарисов* ([СП: 185]; [28] у Анненского: *Точно кисти в кипарисе* / *Над могилой*... [СТ: 167]).

[26] Ср. реализацию архетипической схемы последовательного вложения одного предмета в другой в «Господине Прохарчине» Достоевского [Топоров 2009: 244].

[27] Т. В. Цивьян обращает в этой связи внимание на отношение *ковчег* — *ковчежец*.

[28] *Застывший навек… хоровод* звучит «по-анненски» (мотив застывания живого [Венцлова 1986: 62]). Ср. *хоровод теней* у Мандельштама («Я в хоровод теней, топтавший нежный луг…»; о классических источниках этого текста см. [Ронен 1973: 374]) наряду с *хороводом* муз («На каменных отрогах Пиэрии…») и аналогии у Ахматовой (*Занавес неподнятый*, / *Хоровод теней*… в «Последней» из «Песенок»).

Царскосельская одурь в «Царскосельской оде», как и ее коррелят в посвященном памяти А. стихотворении Ахматовой «Учитель» (в сочетании с указательным местоимением):

Весь яд впитал, всю э т у о д у р ь выпил, —

отсылает к «Кипарисовому ларцу»: *Уничтожиться, канув / В э т о т о м у т безликий, / Прямо в о д у р ь диванов, / В полосатые тики*! («Тоска вокзала»);[29] *Сбита в белые камни / Нищетой белолицей, / Э т а о д у р ь была мне / Колыбелью-темницей* («Тоска белого камня»);[30] *Самому бы изнемочь, / Да забыться примиренным, / И уйти бы о д у р е н н ы м в о д у р я ю щ у ю ночь*! («Умирание»).

К *одури* материально и семантически примыкает *дурман* (*дурманить*): *Подумай: жертву накануне гильотины / Дурманят картами и в каменном мешке* [СТ: 102]; *Лишь молча точит свой дурман* [СТ: 118]; *Я хотел бы отравой стихов / Одурманить несносные мысли* [СТ: 79];[31] *Бледный день встает сердито, / Не успев стряхнуть дурман* [СТ: 124]; *Иль отведи дурман от сердца, сатир*! (СТ: 527),[32] — что напоминает ахматовское *Тяжелый, одурманенный безумьем* [СП: 245]; *А дурманящую дремоту / Мне трудней, чем смерть, превозмочь*! [СП: 364].

---

[29] Стихотворение в прозе А. «Моя душа» содержит своего рода комментарий к этим стихам: «...как нестерпимо горячи становятся красные волосики плюшевого ворса на этом *мучительно неизбежном* пароходном *диване*» [СТ: 217]). Ср. в «Сентиментальном воспоминании»: «Те, давние шарманки — отчего их больше не делают? Новые, когда они охрипнут, ведь это же одна тоска, одна *одурь*, один надрыв» [СТ: 216]. О фрагменте «петербургского текста», связанном с шарманками, см. [Топоров 2009: 180—184, 201 и др.].

[30] Ср. употребление местоимений в перекликающихся текстах: «...*эту одурь* выпил...» — «*Эта одурь* была мне...». По всей вероятности, в данном случае, как и во многих других, дейктический элемент подчеркивает у Ахматовой «самость», единственность соответствующего объекта, выступая как ориентир памяти [Цивьян 1979: 358]. Относительно *одури* см. также [Ariev 1993: 70].

[31] Возможно, переработка — через скрещение с «Мухами» Апухтина — некоторых мотивов перевода стихотворения Лонгфелло «The day is done» («Дня нет уж»): *Стихов бы теперь понаивней* ⟨…⟩ *Чтоб эту тоску убаюкать / И думы ушедшего дня*.

[32] Также в переводах Еврипида, ср.: *...и всечасно / Она отравой сладкой напояет / Цветущие семейства, города... / Ты о д у р м а н е н ею...* («Фин.», ст. 835—837). Попутное замечание: *Отрава сладкая* привнесена переводчиком (см. [наст. изд.: 191, 262, 407] относительно мотива *сладкого яда*). У Еврипида Иокаста говорит, что честолюбие (Φιλοτιμία; у А. *Жажда чести*) разрушило многие семьи и города и что ее сын Полиник обезумел из-за него (в переводе ЛдЛ: *Tu es insensé à cause d'elle*). Цитированный текст русского Еврипида напоминает «Выбранные места из переписки с друзьями» (раздел XXXII) Гоголя, точнее, его суждения о том, что «*дух гордости* ⟨…⟩ явился в собственном своем виде ⟨…⟩ Что значит эта мода ⟨…⟩ которая теперь, как полная хозяйка, уже стала *распоряжаться в домах наших* ⟨…⟩?». Эти суждения подготавливают появление в гоголевском тексте образа «исполинской» скуки.

В. И. Даль определяет *óдурь* как ‘омрачение ума, помешательство, беспамятство’, ср. *одурéть* ‘стать дураком, безумным’, ‘впасть в беспамятство’ и проч. [Даль II: 574]. У А. оно обозначает одну из тех *граней бытия* («Тоска»), которые заставляют поэта страдать, угнетают и мучают его: скука, тоска, будничное однообразие. При этом, как можно видеть уже из приведенных контекстов, *одурь* в разных ее ипостасях изображается как некое крайнее состояние (так сказать, дальше некуда), переходящее в безумие и смерть.

Судя по собранным у Даля [IV: 212—213] оборотам речи, *одурь* можно расценить как предел скуки: *от скуки одуреешь*; *скука*, *инно одурь берет*; *от скуки пропадешь*; *удавлюсь от скуки*. Это нечто от той «бесформенной стихии» и того «небытия, отовсюду угрожающего нашей истории», о которых писал Мандельштам в трактате «О природе слова», обсуждая «эллинское» начало русского языка и роль А. в развитии этого начала. В том же произведении сказано, что «каждое слово словаря Даля» есть «маленький кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу» с «бесформенной стихией» и угрожающим «небытием» [Манд. Соч. 2: 251]. Слово выявляет зло, разоблачает, характеризует и выносит ему приговор. [33]

Своего рода апофеозом *вечных будней* жизни для А. был *вокзал* (*О, канун вечных будней*, / *Скуки липкое жало...* / *В пыльном зное полудней* / *Гул и краска вокзала...* («Тоска вокзала»). Поэтическое сопряжение *одури* и смерти приобрело пророческий смысл, поскольку именно вокзал (Царскосельский / Витебский в Петербурге-Ленинграде) стал местом смерти А.

В «Царскосельской оде» говорится о *царскосельской одури*, однако в «Учителе» локализации нет: *всю эту одурь выпил*. Т. Г. Савельева [1996] понимает смерть А. как следствие вредоносного воздействия Петербурга, но не Царского Села, в котором усматривается (с точки зрения стихотворения А. «Л. И. Микулич») нечто противоположное губительному Петербургу (ср. «Петербург» Анненского).

Однако именно Царскому посвящены строки друга Ахматовой Недоброво

Не видно нив и слез отсюда,
И мысль, возникнувшая здесь,
Туманится над жизнью люда,
Бессилия и яда смесь.

Обычное восприятие Царского в начале XX в. — это место «изъято из истории», в нем «размеренная до скуки ⟨…⟩ до тоски (излюбленное слово Анненского ⟨…⟩ поэтический знак профилирующего царскосельского настроения) мучительно влекущаяся однооообразная жизнь» [Топоров 2009: 756]. «Призрак

[33] «…нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырывалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово» (Гоголь. «Мертвые души». 2.V).

отравленного царскосельскими ядами» Анненского встает у Ахматовой «в человеческий рост и обрывает соблазнительную для всех пишущих о Царском умиротворенную ноту» [Арьев 2000: 49]. Анненский «ушел из дворцовой части Царского Села», став «послушником анонимной жизни» с *ее грязью и низостью*; Ахматова как лирик «готова была следовать за Анненским, но как личность — за Гумилевым. Эта антиномия отражена в “Царскосельской оде”, где автор принимает грубый, низовой мир Царского Села» [Арьев 2000: 38—44].

Можно, по-видимому, выделить семантическое поле *одури* в творчестве А. (и Ахматовой), относя к нему слова в значении ‘омрачение ума, помешательство, беспамятство’, а также обозначения состояний, которые мыслятся как пограничные с помешательством, и обозначения причин, вызывающих эти состояния, т. е. слова в значении ‘смерть’, ‘бред’, ‘сон’, ‘галлюцинации’, ‘опьянение’, ‘недуг’, ‘мука’, ‘забытье’, ‘забвение’, ‘утрата ощущений’ (‘омертвение’, ‘оцепенение’, ‘слепота’, ‘глухота’), ‘страх’, ‘тюрьма’, ‘неволя’, ‘западня’, ‘удушье’, ‘бездыханность’, ‘духота’, ‘чад’, ‘угар’, ‘дым’, ‘тоска’, ‘томление’, ‘мучительное ожидание’, ‘скука’, ‘отрава’, ‘яд’, ‘дурман’, ‘ложь’, ‘обман’, ‘колдовство’ и проч. (многие из соответствующих слов входят в число маркеров «петербургского» текста русской литературы [Топоров 2009: 694—695]).

Семантическое поле *одури* играет важную роль в стихотворении «Учитель». Помимо самого этого слова следует обратить внимание, в частности, на мотив удушья в финале:

И задохнулся...

Этот оборванный (как бы «задохнувшийся»), автометаописательный стих [Тименчик 1975а: 214] [34] заставляет вспомнить такие стихи А., как *Дыханья*, *что ли*, *он хотел* / *Туда*, *в пустую грудь*?.. («Черная весна»); *Коль под землей не задохнешься ты* («Ледяная тюрьма» [35]).

Мотив «впитывания» яда (*Весь яд впитал…* [36]) отсылает к стихам А. вроде *Губ холодных мед и яд* / *Жадно пью я...* [СТ: 154]; [37] *Рад я сладостной отраве* / *На-*

[34] Ср. у Ахматовой о ненаписанных стихах, внушающих ей страх: *тайный хор их* ⟨…⟩ *Меня задушит* (ср. [Цивьян 1975: 181]). О связи со стихами Гумилева *И думы*, *воры в тишине предместий*, / *Как нищего*, *во тьме меня задушат* см. [Кравцова 1991].

[35] В этюде А. о «Горькой судьбине»: «...посадить Лизавету в *погреб ледяной*, чтоб замерзнуть и *задохнуться* ей там, окаянной» [КО: 62].

[36] Стихи Ахматовой (см. о них [Топоров 1981а: 44; 125]) *Но берегись твоей подруге страстной* / *Поведать мой неповторимый бред*, — / *Затем*, *что он пронижет жгучим ядом* / *Ваш благостный*, *ваш радостный союз*… («Пусть голоса органа снова грянут…») напоминают о мщении Медеи (посылка сопернице пропитанного ядом пеплоса), о яде, приготовляемом Креусой для Иона и под. В целом, *бред*, *яд* наряду с *садом* и *музами* (*А я иду владеть чудесным садом*, / *Где шепот трав и восклицанья муз*) вполне допускают соотнесение с соответствующими мотивами у А. О впитывании яда в «Учителе» см. еще [наст. изд.: 351].

[37] Уместно привести следующий пример возможной переклички между А. и Ахматовой:

пряженья мозгового ⟨…⟩ *И от яду на мгновенье* / *Знаньем кажется незнанье* [СТ: 74—75].[38] Сюда же *яд измен* в «Осени» из «Трилистника замирания» (*И столько мягкости таило их движение*, / *Забывших яд измен и муку расторженья*), напоминающий о «Песне без слов» по мотивам Верлена, где о сердце говорится: *Ядом измен не язвимо*,[39] / *Мерным биеньем томимо*.

В стихах А. из «Бессонных ночей»

Как хорошо побыть без слов,
Когда до капли о ц е т д о п и т…

церковнославянизм *оцет* вводит евангельские ассоциации,[40] с которыми коррелирует упоминание (в предшествующем тексте стихотворения) распятия.

Одурь можно расценить как один из важных компонентов свойственного А. трагического мироощущения, которое было обусловлено, в конечном счете, ощущением «тревожной атмосферы бытия в несправедливо, неправильно устроенном мире» [Гинзбург 1974: 321]. Повседневная жизнь, служба заставляли поэта идти на «духовные компромиссы, и они были ему в тягость» [Фридман 1991: 340].

В виду фольклорных ассоциаций прятания *одури* в «Царскосельской оде» (прятание смерти на кончике иглы в ящике и т. п.) заслуживает внимания, что *одурь* у Анненского, как и у Ахматовой, допускает представление о ней как о чем-то колющем, наделенном иглой или иным острием.[41] Здесь уместно вспомнить о восприятии Анненским Достоевского: «Пророк Достоевского ⟨…⟩ скорее сновидец и мученик, это эпилептик, до которого действительность доходит лишь *болезненно-острыми уколами*» [КО: 238]. Реальность подобного представления может быть подтверждена, в частности, уже цитировавшимися строками «Тоски вокзала»: *О, канун вечных будней*, / *С к у к и липкое ж а л о.*[42] Из других приме-

---

Все маки пятнами — как жадное бессилье,
Как г у б ы, полные соблазна и о т р а в ⟨…⟩
(«Маки»)

И для кого твои жуткие г у б ы
Стали смертельной о т р а в о й?
(«Старый портрет»)

[38] Ср. выражение *одуряющие яды* ‘наводящие одурь и иногда сон’ [Даль II: 574].

[39] Звукопись такая же, как в стихах *И она была язвима* — / *Только ядом долгих зим* («Офорт»). За *долгими зимами*, возможно, стоит Бодлер: … *les noirs ennuis des neigeuses soirées*… («La Muse vénale»).

[40] «…даша Ему пити оцет с желчию смешен: и вкушь, не хотяше пити» (Мф. 27. 34).

[41] Ср. соображения относительно ключевой роли образа *острия* (остроты, укола, жала и под.) в формировании самой идеи акмеизма [Тименчик 1974а: 39] как поэтического направления: греч. ἀκμή ‘острие’, ‘высшая степень, расцвет’. Один из его ориентиров — в финале «Лаодамии»: *О мечты золотая и г л а*. Общим и даже универсальным в читательском восприятии Ахматовой 1910-х годов было определение ее поэзии как «острой» [Тименчик 1974а: 42]. Проницательно уловленная Кузминым «острейшая подлинность чувства» Ахматовой как залог ее историзма описана В. Н. Топоровым [1990а: 289].

[42] Рус. *жáло* ‘кончик, острие иголки, шила, выдвижная игла у насекомых’ [Даль I: 525].

ров: *Снами измучен я, снами...* / *Хуже томительной боли* ⟨…⟩ *Кожу они и с к о л о л и* [СТ: 174]; *Мне тихо по коже старуха* / *Водить начинает пером...* [СТ: 73]. [43]

По первоначальному замыслу А. «Кипарисовый ларец» должен был открываться стихотворением в прозе «Мысли — иглы» [Тименчик 1978; Федоров 1984: 152]. Это название, как и отсылающее к Апухтину «Мухи как мысли», явно соотносится с подмеченными Анненским у Лермонтова (по существу и не только у него) «вещами-мыслями» [КО: 138—139].

Интересна соотнесенность жалящих мух с одним из характерных образов А. — описанием изображений цветов (*соблазнов мух*) на обоях комнаты, где поэту приходилось подолгу лежать во время болезни [Федоров 1984: 149]: *Свились букетом небывалым* / *Стального колера цветы*. // *И мух кочующих соблазны*, / *Отраву в глянце затая*, / *Пестрят*, *назойливы и праздны*, / *Нагие грани бытия* («Тоска»). У этого образа есть параллели в критической прозе Анненского: «...это не та болезнь, которая прививается юноше, как оспа ребенку ⟨…⟩ — а та, которая в сырой вечер подкарауливает старость, с распухшими ногами и в бархатных сапогах, и любит вместе с нею часами смотреть на *цветы обоев* и клетки байкового одеяла» («Умирающий Тургенев» [КО: 40] [44]); «Лица друзей уже стирались для него *узором обоев*...» («Гейне и его “Романцеро”» [КО: 153] [45]); «...я избежал... соблазна смотреть на *обои* великих людей...» («Достоевский» [КО: 237]). К подобным образам тяготеют также *одурь диванов* и *полосатые тики* в «Тоске вокзала». Вместе с тем рассматривание изображенных на комнатных обоях цветов в «Тоске» может быть связано с «Преступлением и наказанием» — с

[43] В этих стихах явно проявились известные психофизические особенности А. (в той или иной мере сказавшиеся и на его творчестве в целом), лаконично определенные следующим образом: «…смолоду больной, всегда под угрозой разрыва сердца, неврастеник с осязательными галлюцинациями» [Гаспаров 1999: 591]. См. [Кривулин 1996].

[44] Напоминание о «Старости» Апухтина: *К тебе болезней целый ряд* / *Привью заботливой рукою*. / *Тебя в ненастные*, *сомнительные дни* / *Я шарфом обвяжу*, *подам тебе калоши...* / *А зубы*, *волосы… На что тебе они*? Стих *Старость не пушинка* («Ель моя, елинка»), возможно, имплицирует тему пушинки (о ее еврипидовских связях см. [наст. изд.: 24—25]) на кровати/одеяле. Сюда примыкает у А. и любовь в виде сиделки (также в посвящении к стихотворению «С кровати»: «Моей garde-malade»): «Любовь приходила как сиделка...» [КО: 153] — с возможной отсылкой к стихотворению «Счастье и несчастье» (перевод «Das Glück ist eine leichte Dirne…» Гейне). С подобными образами ассоциируется ахматовская *бессонница-сиделка* («Слаб голос мой, но воля не слабеет…»).

[45] Ср. у Ахматовой в «Подражании И. Ф. Анненскому»: *Возникают*, *стираются лица…* Этот стих сопоставляется с *Я вижу не лица*, *а платья* в стихотворении Гумилева «Лиловый цветок» [Тименчик 1981а: 180], которое, в свою очередь, напоминает «Буддийскую мессу в Париже» А.: *И платья pêche и tauve в немного яркой раме* ⟨…⟩ *Вы в памяти моей сегодня оживете*. Тот же стих Ахматовой и *Сливаются вещи и лица* («Смятение») сравниваются также со стихом *Как стерлись*, *кроме Вас*, *все лица* у Кузмина («Сегодня что: среда, суббота…»), см. [Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: 259].

эпизодом, когда Раскольников, лежа на кровати, слушает спор о совершенном им убийстве. [46]

Мотив невыносимых укусов осы является одним из важных звеньев сюжета драмы «Фамира-кифарэд» (см. также «Второй фортепьянный сонет»): *жало* осы *прокололо кожу* Нимфы Аргиопэ, и она сбросила с себя ящерицу, в которую обратился *охваченный желаньями* Кронид. Оса, по воле мстительного громовержца, преследует нимфу, доводя ее до безумия (можно сказать: «до одури»). Здесь сказывается миф об Ио, преследуемой слепнем (ср. у Эсхила в «Прометее прикованном», ст. 566, 580, 589 и др. [47]), который (если не его отражение у А. [48]) мог отразиться в ахматовском *Надо мной жужжит*, *как овод*, / *Непрестанно столько дней* / *Этот самый скучный довод* / *Черной ревности твоей* [СП: 157].

Не исключено, что именно созвучие *одурь — ода* оказалось тем *все победившим звуком* (см. «Творчество» Ахматовой [Tsiv'ian 1990: 114, 117]), из которого возникла «Царскосельская ода». Следует, далее, обратить внимание на то, что *царскосельская одурь* в «оде» — кандидат на роль загадочного объекта, о котором говорится в упоминавшейся автобиографической заметке Ахматовой: «Мои первые воспоминания — царскосельские: ⟨…⟩ великолепие парков ⟨…⟩ старый вокзал и *нечто другое*, что вошло впоследствии в "Царскосельскую оду"» [Ахматова. Соч. II: 236]. Уклончивый характер оборота *нечто другое* полне соответствует характерной для языка Ахматовой актуализации категории определенности/неопределенности (см. далее). Теми же языковыми средствами затрагивается тема опасности пути в прошлое и смерти: *Я была на краю чего-то*, / *Чему верного нет названья…* [СП: 220]; *А я уже стою на подступах к чему-то* [Там же]; *И кажется такой нетрудной* ⟨…⟩ *Дорога не скажу куда…* [СП: 251].

---

[46] «… на грязных *желтых обоях с белыми цветочками* выбрал один неуклюжий *белый цветок*, с какими-то *черточками* и стал рассматривать: сколько в нем *листиков*, какие на листиках *зазубринки* и сколько *черточек*?» (2. IV; ср. также: «Лицо его, отвернувшееся теперь от любопытного *цветка на обоях* ⟨…⟩ выражало необыкновенное страдание»). Обои представляют собой устойчивый маркер петербургского текста, обычно с отрицательными коннотациями [Топоров 1984а: 27]. Подсчет мазков *на глянце центифолий* и выстраивание *ромбов*, многократный механический повтор одних и тех же комбинаций «черточек» призваны передать ощущение «одуряющей» тоски больного и Тоски/Скуки бытия. Толкование *обоев* в «Тоске» как «одного из потрясающих гиероглифов мировой тайны о индивидуальном бытии и проклятии тесноты его…» см. [Иванов 1910: 17].

[47] Рассказ Нимфы о Крониде и осе в сцене «Голубой эмали» во многом воспроизводит подобный рассказ Ио у Эсхила (ст. 640—683). Ср. «Второй фортепьянный сонет» А.: *И осы жадные плясуний донимали* (танец *дев* ассоциируется с танцем корибантов в диалоге Платона «Ион»). Об осах у А. (также в «Лаодамии»: *Страшны голодные осы* [СТ: 419]) см. [Taranovsky 1976: 96]. Т. В. Цивьян напоминает о теме пчел и ос у Мандельштама (см. в известных трудах Тарановского, Нилссона и других).

[48] Ср. также: *К вам приводила смерть немая из могил* / *Месть*, *эту черную назойливую гостью*? («Искупление») — передача бодлеровского *Quand la Vengeance bat son infernal rappel* и т. п. («Réversibilité»).

Александр Евгеньевич Аникин

ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ И ЕГО ОТРАЖЕНИЯ

Материалы. Статьи

Издатель А. Кошелев

Корректор Е. Сметанникова
Оригинал-макет подготовлен В. Гусевым
Художественное оформление переплета С. Жигалкина

Подписано в печать 09.03.2011. Формат 70×100 $^{1}/_{16}$.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Times.
Усл. печ. л. 38,055. Тираж 500. Заказ №

Издательство «Языки славянской культуры».
№ госрегистрации 1037789030641.
Тел.: 95-95-260. E-mail: Lrc.phouse@gmail.com
Site: http://www.lrc-press.ru, http://www.lrc-lib.ru

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел./факс: 8 (499) 255-77-57, тел.: 8 (499)246-05-48, e-mail: gnosis@pochta.ru
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Зубовский проезд, 2, стр. 1 (Метро «Парк культуры»)