

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ОТДЕЛЕНИЕ ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК
НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ СЛАВИСТОВ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**ПИСЬМЕННОСТЬ,
ЛИТЕРАТУРА,
ФОЛЬКЛОР
СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ.
ИСТОРИЯ СЛАВИСТИКИ**

XV Международный
съезд славистов

Минск, 20–27 августа 2013 г.

ДОКЛАДЫ РОССИЙСКОЙ ДЕЛЕГАЦИИ



МОСКВА «ДРЕВЛЕХРАНИЛИЩЕ» 2013

ческую, речевую, — на живую эмоцию, чем на *идею* текста-коллажа, отражающего сознание современного потребителя.

Кроме того, российская действительность в большей степени дает своим героям возможность «не просто» жить. Молодые персонажи жаждут подвига (часто преступное геройство у Кошкиной, Лялина, Прилепина, Козлова — с детской, сентиментальной верой тех, кто его совершает, в утопическое будущее). Это не только направление прозы, так или иначе отсылающее к нацболам (Прилепин попытался показать, что движет ими: тоска по «честным» поступкам в атмосфере всеобщей лжи, по гибели всерьез). Это и «странные» персонажи с идеями (порой завиральными) Н. Ключаревой, чьи сюжеты закручиваются как раз вокруг поиска настоящего — идеалов, дела, переживаний, людей, любви, наконец. «Кто-то, кажется, Чехов, говорил, что в России все держится на одиночках»¹⁰³, — замечает писательница в предисловии к своему роману «Россия: общий вагон». «В твоей жизни слишком много людей! Ты перенаселен, как Китай! Всех не прокормишь. Души не хватит. Пора уже остановиться. Прекрати эти свои экспедиции»¹⁰⁴, — заявляет подруга героя, одного из таких одиночек-романтиков, «принимавшего ужас, не защищаясь. Голой душой»¹⁰⁵. «Как только я переступил порог, карта России, будто ждала, стала медленно опадать на пол. Я подбежал и придержал ее руками. Нестерпимо хотелось курить. Я перевернулся так, что карта легла мне на плечи, прижал ее спиной и достал из кармана сигареты. За окном быстро темнело. Я курил, подпирая собой Родину. Торопиться мне было некуда»¹⁰⁶, — так заканчивается рассказ «Один год в раю» Н. Ключаревой.

Таким образом, молодые писатели оказываются «заложниками» одновременно сверхидеи национальной литературы и степени сопротивления более (в Польше) или менее (в России) благополучной реальности. Традиция русской литературы с ее обращенностью к идее совести — в отличие от служения утратившей актуальность идее независимости литературы польской — продолжает так или иначе питать молодую русскую прозу, не вызывая внутреннего сопротивления и потребности в сарказме.

А. Е. Аникин

ЛЕКСИКОН ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО В ИСТОРИКО- ЛИНГВИСТИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ¹

Творчество Иннокентия Анненского не раз становилось предметом исследований лингвистического характера. Полезным представляется, в частности, историко-лингвистический подход. Ниже следуют несколько этюдов, иллюстрирующих некоторые характерные лексические и текстуальные связи слов из лексикона Анненского. Собственно лингвистические наблюдения не отделяются от литературоведческих наблюдений над «чужим словом» в его произведениях.

Несколько предварительных замечаний.

Представление об отношении «своего» и «чужого» в текстах Анненского дает суждение Вяч. Иванова: «...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» (цит. по [Тименчик 1981: 179]). «Полуфранцуз, полуэллин» указывает на две основополагающие историко-литературные привязанности Анненского: поэзия античной Греции (Еврипид, Софокл, Эсхил, Гомер и др.) и французская (Леконт де Лиль, Бодлер, Верлен, Малларме и др.). Анненский, немало занимавшийся переводами, перевел всего Еврипида на русский, подобно тому как это сделал Леконт де Лиль, переведший (в прозе) Еврипида на французский. В своих переводах Анненский стремился передать дух оригинала, не делая текстуальную точность основной целью. Но в большей степени он выражал в них

Александр Евгеньевич Аникин,

Институт филологии Сибирского отделения РАН (Новосибирск)

¹ Излагаемые ниже соображения извлечены (в несколько переработанном и сокращенном виде) из книги автора: Иннокентий Анненский и его отражения. Материалы. Статьи. М., 2011.

¹⁰³ Ключарева Н. Деревянное солнце // Ключарева Н. Деревня дураков. М., 2010.

¹⁰⁴ Ключарева Н. Россия: общий вагон. СПб.; М., 2008. С. 48.

¹⁰⁵ Там же. С. 166.

¹⁰⁶ Ключарева Н. Один год в раю // Новый Мир. 2007. № 11. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/11/kl6.html.

себя, свои собственные мысли. Его оригинальные трагедии основаны на античных сюжетах.

Анненский взял себе псевдоним *Никто*, которым Одиссей назвался Полифему. Циклоп виделся нашему поэту и в Скуке-пошлости обыденной жизни «без умственных интересов, искусства, привязанностей, будущего» [КО 222]². Эта мысль не нова, но важно отметить ее возможный еврипидовский подтекст: хор старцев в «Геракле» (стих 676) такую жизнь исключает — μή ζῶην μετ' ἀρουσίας (у Леконта де Лиля: «Que je ne vive jamais sans les Muses» [ELL II: 516]). В переводе Анненского: *Истинной жизни нет без искусства...*³. Полифем преломляется через бодлеровскую Скуку и гоголевского Вяя: Скука-пошлость «страшнее всех Вяев сказки» [КО 222].

В качестве аналога уловки с именем *Никто* можно указать известную в разных мифопоэтических традициях хитрость, состоящую в том, что субъект убийства перекладывает ответственность за него на кого-то (на чужеродца, на животное и под.) или на что-то (орудие убийства и т. п.). Т. В. Цивьян, обратившая внимание автора на универсальный характер подобного перекладывания, привела пример из сербской традиции: при ритуальном убиении стариков (ср. [Раденкович 2006]) бьют по хлебу, положенному на голову, приговаривая: «Не я убиваю, хлеб убивает». Показательны факты, относящиеся к ритуалу медвежьего культа у некоторых народов Сибири (якутов, тофаларов и др.). Убившие медведя охотники стремились свалить с себя вину за его убийство на ворона (или чужеродца), подражая крику птицы, и этим обезопасить себя от мщения со стороны внушавшего страх зверя.

Обширные цитатные слои в творчестве Анненского (и позднее у Ахматовой и Мандельштама), его «поэтика загадок» в духе Малларме⁴ могут быть поняты как частное проявление «зашифрованности»,

² Ср. нынешнюю ситуацию.

³ Здесь и далее используется издание [Еврипид 1999]. Французский перевод Леконта де Лиля см. [ELL] (два из 4 экземпляров книг из библиотеки Анненского, попавших во ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, Москва; см. также [DP; EschLL]); оригинал Еврипида приводится по сайту <http://www.perseus.tufts.edu>. Стихи даются курсивом (кроме заглавий), даже если речь идет о вырванном из стиха одном слове, проза — в кавычках без курсива. Для выделения определенных частей текста используются разрядка и наряду с ней курсив (для прозы). Выделение принадлежит автору статьи во всех случаях кроме особо оговариваемых.

⁴ «Ориентация поэта на музыку идет еще от Верлена, требование недосказанности <...> это доктрина Малларме» [Гинзбург 1974: 323].

«извилистости» как вполне осознанного принципа поэтической речи [Топоров 1982: 141]. Он отражен в эпитете Аполлона Λοξίας (Локсий), букв. ‘извилистый (в своих вещаниях)’, который откликнулся у Анненского кроме прочего в образе «зигзагов» «аполлоновски-призрачной» мыши (в письме М. Волошину [КО 486])⁵. Параллелью к указанным явлениям может служить такой пример из сибирских мифопоэтических традиций, как относящиеся к лексике медвежьего культа многочисленные «подставные» слова и обороты — в частности заимствования и тексты, замещающие «прямые» названия или описания, так или иначе касающиеся медведя или охоты на него (ср. явления табу и эффе-мизма).

1. Чудовище

Связь «вакхической драмы» Анненского «Фамира-кифарэд» и мифа об Одиссее и Полифеме (особенно в его еврипидовском варианте, см. «Киклоп») наиболее явно проявлена капризной речью Томного сатира [СТ 535—536]:

*Нет, молока я видеть не могу:
Сицилию оно напоминает
И страшный глаз чудовища.*

Чудовище прямо отсылает к переводу «Киклопа», где Полифем называется *чудовищем, зверем, гостеедом*, ср. в оригинале, например, ξενοδαίτης θήρ («Киклоп», 658) — букв. ‘пожирающий чужеземцев зверь’. По всей вероятности, Томный сатир (а возможно, и другие *козлята* драмы Анненского, а также Силен) мыслился создателем «вакхической» драмы как один из освобожденных Одиссеем сатиров — пленников Киклопа в творении Еврипида. Мотив молока, напоминающего Томному сатиру о *чудовище*, отсылает к многочисленным «молочным» контекстам в «Киклопе» и девятой песне «Одиссеи» (ср. описание трапезы людоеда, запивающего свою пищу молоком).

⁵ Что сопоставимо с упоминанием «зигзагов призрачной мыши на трактирной постели Свидригайлова» [КО 239]; ср. в «Преступлении и наказании» (6. VI): «...мышь <...> мелькала <...> зигзагами во все стороны...». Также в «анненском» переводе «Impression fausse» Верлена: *Мышь... покатила мыш / В пыльном поле точкой чернильной...*

2. Елинка и пушинка

Стихотворение Анненского «Ель моя, елинка», снабженное указанием на место его создания («Вологодский поезд»⁶), содержит вологодский диалектизм *ели́нка*, уменьшительное от волог. *еленá* [Диалкт. 120], *э́лина* ‘ель’ [СГРС 3: 315]. Анненский мог встретить его в текстах великорусских народных песен, собрание которых в 1895—1902 гг. издал А. И. Соболевский: *Что во этой-то было во роце, / Тут стояла зелена елинка, / Распрекрасная в саду деревинка. / Что на этой было на елинке, / Да на самой было на вершинке...* (цит. по [Диалкт. 120; СРНГ 8: 342]). Поэт знал издание Соболевского, которое охарактеризовал словом «сокровищница» [УКР I: 74].

Важное, если не центральное место в стихотворении занимают темы старости и жалости к елке (последняя выступает как ипостась я поэта⁷):

*Вот она, долинка,
Глуше нет угла, —
Ель моя, елинка!
Долго ж ты жила... <...>
И куда ж ты тянешь
Сломанные ветки:
Краше ведь не станешь
Молодой соседки.
Старость не пушинка,
Ель моя, елинка...
Бедная... Подруга!
Пусть им солнце с юга,*

⁶ Точнее: «30 марта 1906 г. Вологодский поезд». Той же пометой снабжены тексты «Опять в дороге», «Колокольчики» и «Мысли-иглы» [Червяков 2009: 11], см. о последнем произведении прим. 7. А. И. Червяков допускает «некоторую долю мистифицированности» даты (Там же). Не относится ли это и к месту?

⁷ В той же функции ель выступает в прозаическом тексте «Мысли — иглы», см. о нем ниже № 10. Не исключена глубинная связь между вологодской *елинкой* и *елью* в «анненском» переводе «Медеи» (ст. 3—4): *Ель зачем / Та падала на Пелий...* В оригинале не ель, а сосна (πεύκη), что и находим у Леконта де Лиля: «...que le pin coupé ne fût jamais tombé dans les bois du Pèlios...» [ELL 1: 237]. Ср. соображения, высказанные по поводу перевода «Медеи» в [Иванова 2002]. Ель, «вся под снегом», как коррелят пальмы у Гейне появляется в письме Анненского к его confidentке Е. М. Мухиной (5.04.1909), см. [Червяков 2009: 295—297].

*Молодым побегам...
Нам с тобой, елинка,
Забытые под снегом.*

Ср. в этом же тексте: *Ель моя, елинка, / Старая старинка*. Трагедия старости возвращает к 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 («Геракл», 636—656). Ср. двустигшие из «Елинки» и отрывок из «Геракла» (*ей = старости*):

<i>Старость не пушинка, Ель моя, елинка...</i>	<i>Пусть будет зарок ей положен В жилище входить к человеку, Пусть вечно, земли не касаясь, Пушинкой кружится в эфире.</i>
--	--

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 (651–654): <...> μηδέ ποτ' ὄφελεν / θνατῶν δῶματα καὶ πόλεις / ἔλθειν, ἀλλὰ κατ' αἰθέρ' αἰεὶ πτεροῖσι φορεῖσθω. У Леконта де Лиля находим перевод ‘как птица’: «Puisse-t-elle <...> toujours s'envoler dans l'air comme un oiseau loin des Cités et des demeures des hommes!» [ELL II: 515].

Выбор *пушинки* у Анненского может быть обусловлен прежде всего тем, что этот деминутив на *-инка* (часто в народных песнях: *вершинка, былинка, лавинка* и т. п.) органично вписывается в ряд *долинка — елинка — старинка* (последнее также диалектизм со значением ‘старинная вещь и под.’ [СРНГ 41: 73]), задаваемый, возможно, вологодской *елинкой*. Допустимо также влияние 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]).

Тема старости звучит в статье Анненского «Умирающий Тургенев»: «...болезнь <...> 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» (КО 40). Это напоминание о «Старости» Апухтина: *К тебе болезней целый ряд / Привью заботливой рукою. / Тебя в ненастные, сомнительные дни /*

Я шарфом обяжу, подам тебе калоши... / А зубы, волосы... На что тебе они?

Стих *Старость не пушинка*, возможно, имплицитно также сравнение с пушинкой на кровати/одеяле: старость не сдуешь и не стряхнешь.

3. Суровый. Суровое море

В стихотворении Анненского «Черное море» есть строки

*Суровым отблеском ножа
Сверкнешь ли, пеной обдавая <...>*

Атрибутом моря здесь становится *нож*, его *суровый отблеск*, который видится поэту в пенных гребнях морских волн. Ниже идет речь о том, что этот образ имплицитно культурно-историческую перспективу, замыкающуюся на трагедии еврипидовской Ифигении, обманом приглашенной собственным отцом для бракосочетания с Ахиллом, но вместо этого отданной на заклание ножу жреца. По прорицанию жреца Калханта принесение дочери Агамемнона в жертву стало условием исхода греческого флота из Авлиды в Трою.

Упоминание пены вызывает ассоциации со стихами из «Лаодамии» Анненского: *Пена волны / Моет челны*⁸ [СТ 418] — покинутые невесты думают о кораблях, унесших греков и мужа Лаодамии к Трое, где скрылась Елена.

Ифигения отдала себя на гибель без сопротивления, добровольно, но была заменена богами на жертвенном алтаре ланью и перенесена в Тавриду, где в краю тавров сама стала жрицей храма Артемиды и приносила в жертву чужеземцев. Мысль о смерти брата, Ореста, сделала сердце Ифигении немилосердным («Ифигения в Тавриде», 344—350). В переводе Анненского приносящая человеческие жертвы Ифигения уподобляет свое сердце морю, что можно расценить как предвосхищение цитированных строк «Черного моря»:

*О сердце, ты как гладь морская было,
И ласково и ясно, и когда
На эллина я налагала руки,*

⁸ Ср. у Мандельштама («Бессонница. Гомер. Тугие паруса...») образ *пены* на *головах царей*, отправившихся за Еленой (рифма *пена — Елена*).

*Ты плакало... Но сон ожесточил
Тебя. Орест не видит больше солнца —
И слез моих вам, жертвы, не видеть.*

Существенно, что в оригинале сравнение с морем отсутствует — ὃ καρδία τάλαινα значит просто ‘о несчастное сердце’, так и в переводе Леконта де Лиля: «*Ô malheureux cœur...*» [ELL II, 15].

Но Орест был жив и, прибыв со своим другом Пиладом в Тавриду, чтобы похитить из храма Артемиды ее статую, едва не погиб от руки Ифигении-жрицы. Этот эпизод отражен в стихотворении Пушкина «Чаадаеву» (*Здесь провозвестница Тавриды / На брата руку занесла*) и косвенно — в «Путешествии Онегина»: *Воображенью край священный! С Атридом спорил там Пилад*⁹.

Обратимся теперь к «анненскому» переводу «Ифигении в Авлиде» (1559 и далее). После слов героини

*...я горло молча
Подставляю вам; я — сердцем не ребенок*

настало время жертвоприношения:

*И вот Калхант-провидец вынул нож,
Что лезвие таил в суровой коже,
И в россыпь круп его он погрузил,
Средь золотой корзины, а царевне
Венком чело увил.*

Эпитет *суровый* не относится непосредственно к ножу, однако появляется в его ближайшем лексическом окружении. Сравнение этого текста с цитированным двустихием «Черного моря» позволяет увидеть в стихотворении Анненского отражение образа моря как двойника жреца (жрицы) и одновременно ритуального убийцы (ср. [Люсый 2000: 105—107]) с ножом.

Адъектив *суровый* напоминает также молитву хора в «Ифигении в Тавриде» (123—125):

⁹ Орест и Пилад спорили о том, кто из них погибнет, оставив в живых друга. Здесь сказались важные для «анненского» понимания Пушкина тема дружбы (особенно в лицейском контексте): *Святое дружбы торжество* («Чаадаеву»), см. об этом [КО 318].

<i>Молча молитесь!</i>	εὐφραμίτ', ὦ
<i>Сурового моря и Врат</i>	πόντου δισσὰς συγχωρούσας
<i>Скалистых соседи!</i>	πέτρας Ἀξείνου ναίωντες

Суровый здесь соответствует греческому Ἀξείνος, букв. ‘негостеприимный’¹⁰, в названии Черного моря πόντος Ἀξείνος, которое, как показал М. Фасмер, является эвфемистическим переосмыслением иран. *axšaēna — ‘темный’. *Суровое море* выступает, по существу, в качестве своеобразного гидронима, синонимичного названию *Черное море*. Для «анненского» восприятия этого моря подошло бы название *Море Ифигении* (и невинной жертвы и безжалостной жрицы, налагающей руки на чужеземцев).

В уста Ореста, добравшегося с Пиладом до Тавриды, вложены слова, также возвращающие к теме «негостеприимности» («Ифигения в Тавриде», 95–96); они повторены Лиссой в трагедии Анненского «Царь Иксион» [СТ 352]:

Орест	Лисса
<i>Безвестен и суров</i>	<i>Но где же мы? Безвестный и суровый</i>
<i>Пришельцу край...</i>	<i>Утесами нас обступает край.</i>

Правомерность понимания Черного моря в стихотворении Анненского как двойника жреца с ножом подтверждается параллелизмом *морщин древнего лица* моря («Солнечный сонет») и *морщин* жреца-прорицателя Геллена, старого гадателя с ножом в руках из трагедии Анненского «Меланиппа-философ» (аналог мудреца с *бороздой Вековой Мечты* на лице из стихотворения «?»): смерть Геллена описана стихами *Как ветерок, в морщинах лицевых / Последнее прошло усилье жизни* [СТ 334]. Кроме того, следует принять во внимание полисемию французского слова *lame* ‘лезвие’ и ‘волна’ и его омонимическое совпадение с *l'âme*, т. е. *âme* ‘душа’; *lame* и *âme* рифмуются в стихотворении Бодлера «L'homme et la mer», которое близко «Черному морю» не только обращением к морской теме. Обращают на себя внимание, в частности, мотивы моря как зеркала, в котором отражается человек, и *безучастных* к борению моря его *тяжелых глубин*, сравнимых с безднами человеческой души (у Бодлера *nul n'a sondé le fond de tes abîmes*); согласно Бодлеру, человека и море объединяют скрытность, любовь к резне и смерти, вечной борьбе.

¹⁰ Позднее Εὔξεινος, букв. ‘гостеприимный’. В переводе Леконта де Лиля находим: «Faites silence, ô habitants des deux Roches jumelles du Pontos Euxéinos!»

Сверкающее *суровым отблеском* пенной волны-лезвия море поглощает и хранит вековые загадки человечества. Античный мир исчез в его (и времени) глубинах. К морю можно было бы применить обращенный к Царскому Селу и его садам стих Анненского: *Там все, что навсегда ушло* («Л. И. Микулич»). Допустимость такого применения подтверждается мыслью Анненского о том, что «...Пушкин любовался грандиозными картинами гор и волн после того, как глаз его воспитался на спокойно и изящно-величавых контурах Царско-сельских садов» [КО 308]. В системе ценностей Мандельштама, одного из последователей Анненского, море по существу тождественно мировой культуре [Павлов 1995: 176] — предмету акмеистической тоски.

Нож — орудие жреца-гадателя (или убийцы, например, Медеи), пытающегося прозреть будущее, решить загадки бытия (у Еврипида, у Анненского в «Меланиппе» и «Лаодамии»; в конечном счете и в Библии — ср. тему Авраама и Исаака). Тема ножа возникает в написанном «на мотив Поля Верлена» стихотворении Анненского «Каприз»: *Загадкою ты сердце мне тревожишь, / Как вынутый блестящий нож, / Но если вещей бред поэтов только ложь, / Ты, не умея лгать, не лгать не можешь* [СТ 263]. Можно думать, что Черное море у Анненского уподобляется не только жрецу, но и поэту или самой поэзии.

Заключительное двустушиие «Черного моря»:

*Нет! Ты не символ мятежа,
Ты — Смерти чаша пировая*

— «гипотеза», которую поэт высказывает (возможно, споря с Бодлером), пытаясь отгадать «проблему» моря, которую оно, подобно гениальному поэту, бросает «векам» [КО 205].

Но *суровое море*, подобно жрецу с ножом, воплощает также неодолимую судьбу, Ананку, против которой восстает девственно-юная Ифигения. Такова в понимании Анненского «гармония мира» (не принимаемая поэтом), в основу которой положены гибель или страдания чистых, невинных существ. См. в «Гармонии»:

*А где-то там мятутся средь огня
Такие ж я, без счета и названья,
И чье-то молодое за меня
Кончается в тоске существованье.*

С этой «гармонией» у Анненского связан мотив *пепла розовых тел* облаков («Тринадцать строк»), напоминающий о *горсточке пепла* в переводе «Умоляющих» Еврипида (1130: σποδοῦ τε πλῆθος ὀλίγον) — пепла убитых воинов, чьи тела сожжены и превратились в дым и прах (у Леконта де Лиля: «L'Aither les a reçus, réduits en cendre par le feu...» [ELL II: 528]). В круг размышлений о «гармонии» входят кроме прочего *девичье сердце в облаке розовом* («Облака») и *розовые дети* в «Июле» (и, шире, вся обширная «детская» тема у Анненского).

4. Река Рыданья

В «Лаодамии» хор оплакивает павшего у стен Трои Июля (Протесилая), мужа Лаодамии. Герою нужно жертвоприношение, иначе он не пересечет Стикс и не войдет в царство Аида [СТ 464]:

*Но асфodelей
Бледно-лиловых
В пепельном поле
Он не увидит,
В свинце волны
Реки Рыданья
Не отразится <...>*

Водный рубеж царства мертвых назван *Рекой Рыданья*. Это название (гидроним-гапакс), видимо, подсказано «Божественной комедией», притом в ее русском звучании. Дантовские *piangendo* и *la riva* в стихах из «Inferno III»

*Poi si ritrasser tutte quante insieme,
forte piangendo, a la riva malvagia
ch'attende ciascun uom che Dio non teme*

переводятся *рыдая* и *река* (что и находим, например, в переводе М. Лозинского: *Потом, рыдая, двинулись зараз / К реке, чьи волны, в муках безутешных, / Увидят все, в ком божий страх угас*).

Связанная с темой смерти аллитерация *Р...Р* (*Реки Рыданья*) противопоставляется аллитерации *ж...ж* в стихе *Желанья жарок луч* [СТ 469]: любовь и надежда Лаодамии противостоят неодолимой судьбе. В борьбе со смертью нежная и чистая Лаодамия уподобляется могу-

чему Гераклу, который в «Алькесте» возвращает своему другу Адмету жену, отбив ее у смерти.

Лаодамия силой любви вернула мужа из царства мертвых, но лишь в виде тени и ненадолго. По убеждению Анненского, отразившемуся в его трагедии, Лаодамия изваяла также «портретную статую» [СТ 414] мужа¹¹. Так и в «Алькесте», где Адмет обещает умирающей за него жене изготовить ее «портретную статую». Тень и статуя (см. [Венцлова 1996]) связывают мир мертвых и мир живых. Когда Геракл приводит к вдовцу отвоєванную у смерти жену, оказывается, что она «...больше похожа на статую, чем на живую Алькесту» [TE 122]¹². Создатель «русского Еврипида» задается вопросом, нельзя ли видеть здесь «...веяния того бессолнечного дома, который был некогда домом Адмета, следов мертвящих объятий его загробного брака?» [Там же]¹³.

Асфodelи *в пепельном поле*, как и асфodelи у Мандельштама (*Еще далеко асфodelей / Прозрачно-серая весна*), напоминают о тех же цветах (разновидность лилий) на лугу в царстве Аида, см. в «Одиссее» (XI, 539): κατ' ἀσφοδελὸν λεῖψῶνα. Ср. также «L'Asphodèle» в «Орфических гимнах» Леконта де Лиля, где говорится о Стиксе и о том, что *...sur la fange et le long des Eaux ternes, / Foule vaine, les Morts fourmillent sans retour* [DP 27]. *Бледно-лиловый* цвет асфodelей — частное проявление символики лилового в «Лаодамии»: этот цвет оповещает о «предельной, безнадежной удаленности от светлого, благого, сакрально отмеченного, небесного» [Топоров Обр. стат.].

Явление аллитерации Анненский не только применял как поэт, но и изучал как филолог [УКР I: 40, 44—45]. Аллитерация *ж...ж* (накладывающаяся на звукопись с использованием фонемы ж) в его творчестве весьма частотна и входит между прочим в состав важной для его поэтического мира формулы *желание & жизнь* (и других, связанных с ней), вынесенной в заглавие сонета «*Желанье жить*». Ср. другие примеры: *Желанье жить все жарче будит* («На пороге»), *...желанье жизни — это все* («Алькеста», 715), *И если что-нибудь поспорить может / С желаньем жить, так советь...* («Федра», 425—426),

¹¹ Согласно Анненскому, статуя присутствовала и в утраченном тексте еврипидовского «Протесилая». Зато С. Выпянский и В. Брюсов в своих обращениях к сюжету о Лаодамии и Протесилае обошлись без образа статуи, а Ф. Сологуб в своей версии отдал предпочтение не статуе, а тени [Топоров Обр. стат.].

¹² Среди героев раннего Гоголя Анненский выделяет наряду со «старыми воєводами» их «бледно-восковых, молчаливых жен» [КО 219], расценивая их, по существу, как восковые статуи.

¹³ Анненский находит у Адмета черты сходства с Аидом.

...нет больше под солнцем / Мне жизни желанной. / Ты, старости жалкий костыль, / Веди ж к ограде старуху («Гекуба», 167—170), ...довольно / Вам слабых жен, жизнелюбивых жен («Гекуба», 346—347), Жизнь или смерть? Ужасен жребий смерти, / А вынуть жизнь — ужасней, может быть («Андромаха», 385—386); Жалкой жизнью трус богатый не рискует... («Финикиянки», 597), Желать уйти из этой жалкой жизни («Гекуба», 1107—1108). В «анненском» переводе из Корбьера полустишие *Журчащее-жаркий жир* («Два Парижа. Днем») передает *Le gras grouillon grouillant* оригинала.

5. Гость и дом

Дом в сонете Анненского «Перед панихидой» — прообраз обители мертвых, куда предстоит отправиться покойнику:

*Два дня здесь шепчут: прям и нем
Все тот же гость в дому <...>*

Здесь несомненная реминисценция творчества Гоголя («Сорочинская ярмарка», VIII): «... и он, как страшный жилец тесного гроба, остался нем и недвижим посреди дороги». *Гость (путник)* — известный эвфемизм для обозначения мертвеца. Ср. также в «Царе Иксионе»: *Равны / Все гости там в туманном царстве мертвых* [СТ 367].

В «Лаодамии» об обители мертвых рассказывает Гермес [СТ 449]:

*Есть
Покойный дом у Июлая. Солнца
В том крае нет, там сумерки царят...*

В описании тени самого Июлая дом мертвых выглядит так [СТ 455]:

*О...
Не шевели ужасных теней... Вечно
Я с ними буду... Черви... на ногах
Людей... Как пауки, и медленны и серы
Во всех углах. И серый дом... И ночь...
И ночь вокруг, как день без солнца... Губы
Беззвучные... Шаги как шорох.*

Это антитеза покинутого Июлаем родного дома, дома в мире живых, с которым он прощается навсегда, оставляя верную Лаодамию: *О, дом... о мир... Побудь со мною, радость* [СТ 456].

Эгоистичный Адмет в «Алькесте» напутствует умирающую за него супругу вопросами: *Ты будешь ждать меня? / Не так ли? Дом ты / Для нас там приготовишь, чтоб его / Делить со мной, когда умру?* (365—367). Топика речей Адмета в переводе Анненского напоминает не только о вечной обители мертвых, но и о встрече призраков из переведенного Анненским «Colloque sentimental» Верлена: *Не правда ли, что ты и там все та же, / Что снится тень моя тебе?* Ср. в «Лаодамии»: *...Там бы / Меня узнал, любимый, ты иль нет? / Придти к тебе?* [СТ 456].

Дом теней-призраков, о котором рассказывает Лаодамии призрак Июлая, — подобие дома, которому обрекла своих детей еврипидовская Медея («Медея», 1021—1023):

*О дети, дети! Есть у вас и город
Теперь и дом, — там поселитесь вы
Без матери несчастной... навсегда...*

Вместе с тем, этот дом — подобие «бездны вечности» из «Преступления и наказания»: «...возьмите бездну вечности, которую Достоевский сводит к деревенской бане с пауками по углам» [КО 28]. Это место из Достоевского цитируется Анненским в качестве «образчика» колоритного стиля этого романа: «Нам вот представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, этак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот вся вечность» [КО 183]. Эта «бездна» соединяется с образом людей-пауков из «анненского» перевода «Spleen» Бодлера: *И пауков народ немой и серый / Под черепа к нам перебрался жить... (...un peuple muet d'infâmes araignées... в оригинале)*. Пауки во *всех углах* имплицитно представляют представление о паутине как потустороннем корреляте основы на ткацком станке Лаодамии — в соответствии с оборотами речи вроде *паук засновал все углы* [Даль IV: 247]. В двустипии ослепившего себя Фамиры, завершающем «вакхическую драму», звучит тема *наука забвения на прошлом*.

Дом, в котором поселился призрак Июлая, напоминает и о названиях гроба типа рус. *дом*, *домовина*, укр. *домовина* (ср. у Шевченко в «Музе»), в литовском *atžinas namas*, *atžinai patai*, букв. ‘веч-

ный дом'. *Шепот* вокруг покойника в сонете «Перед панихидой» близок к «беззвучности» губ в *доме* мертвых и вместе с тем вызывает представление о голосе, приглушенном из-за боязни разбудить спящего¹⁴. Можно вспомнить отразившийся в «Царе Иксионе» (*Тише... о нимфы...* [СТ 354]) шепот хора над спящим героем «Ореста» Еврипида (*Тише... тише... Легче ступай, сестра! Шелестом... шорохом...*, 136—151) — наряду с шуточным обыгрыванием этой темы в тексте Анненского «Мифотворцу — на башню» (*А сверху шепот: «Тише — спит Он»*).

Гость из сонета «Перед панихидой» носит в себе черты, заставляющие вспомнить допускаявшееся и даже ценившееся Анненским разрушение «застылости контуров» олимпийских богов [КО 398]. Ср. в «Царе Иксионе»:

...н ем

И прям стоял пред ними олимпиец [СТ 373].

Немотой и «прямотой» *гость*-покойник в гробу похож на Зевса или на его статую, внушая такой же страх, как Громовержец. Фигурирующие в сонете «Перед панихидой» персонифицированные *Страх* и *Ужас* являются весьма вероятными коррелятами гомеровских Δεῖμος τε Φόβος τε. Изображение гнева Зевса в «Царе Иксионе» [СТ 377]:

...гневно брови

*Косматые под царственным челом
Задвигались у бога...*

— может быть понято как еще одно преломление античного образа сквозь призму наблюдений Анненского над произведениями Гоголя. «Косматые брови» прокурора в «Мертвых душах» («густые брови» в гоголевском тексте), на гроб которого смотрел Чичиков, накладываются на «департаментского Юпитера» в «Шинели», который сам до смерти испугался мертвеца, а также на ужасы «всех Виев сказки» [КО 219, 222—223]. Обсуждая поэтику Гоголя, Анненского пишет: «А эти люди-брови? Даже люди-запахи... <...> Да еще и есть ли в прокуроре-то или Петрушке что-нибудь, кроме бровей и запаха, так дивно, так чудовищно олицетворившихся?» ([КО 228] — выделено Анненским).

¹⁴ В христианско-православной идеологии «мертвый» = «уснувший» (до Страшного суда).

6. Нетопырь, недовесок и недобор

Пытавшийся состязаться с Евтерпой герой драмы «Фамира-кифарэд» был наказан лишением музыкального дара, как и Фамирин Фракийский, миф о котором был положен в основу не дошедшего до нас «Фамирида» Софокла [КО 468] и отразился в «Илиаде» (II, 595—600): музы ослепили бросившего им вызов певца и ...отняли чудесный / Песенный дар. И забыл он искусство играть на кифаре. Наказанный Фамира у Анненского осознает: *Я ничего не помню, что играл* [СТ 526]. Муки творческого бессилия кифарэда передаются стихами, которые переключаются с одним из переводов Анненского из Бодлера:

Иль музыка под пальцами твоими?

Нет, это мышь летучая в полночь

Под своды залетела и крылами,

Незрячая, по миштым стенам бьется [СТ 52]

*И целый мир для нас одна темница,
Где лишь мечта надломленным кры-*

лом¹⁵

О грязный свод упрямо хочет биться

Как нетопырь, в усердии слепом

(«Сплин»)

*Quand la terre est changée en un cachot
humide,*

Où l'Ésperance, comme une chauve-

souris

S'en va battant les murs de son aile timide

Et se cognant la tête à des plafonds pourris
(«Spleen»).

Близкий к *нетопырю* образ появляется в «Белесоватой» сцене драмы, где Сатир с голубой ленточкой обращается к призраку отца Фамиры: «ночной *недовесок*, бескрылая птица». Явившийся к Лаодамии пришелец из мира мертвых, невесомая тень ее мужа, Иолая, идет почти беззвучно; *шорох* его шагов сливается с шагами Гермеса: *Шаг — и мужской... а с ним как будто тихий / Слился не шаг, а шорох... Точно мышь / Летучая меж веток...* [СТ 445]¹⁶.

¹⁵ У Бодлера идет речь о *Надежде* и ее *робком крыле*. Сломанное крыло мечты (о материнстве и счастье с мужем) — важный мотив в «Лаодамии»: *Подломит крылья ветер <...> и птенцов / Не выводит уж никогда голубке...; Крыло мечты / Разбито медною стеною*. В лирике: *Но не умчит к лазурной дали / Грозой разбитое крыло* («Майская гроза»).

¹⁶ Ср. также «шорох ожидаемых шагов» («Вечный муж» II) и сходные образы Достоевского (сообщение Т. В. Цивьян).

Слово *недовесок* (= 'вещь, в которой нет должного веса' [Даль II: 511]¹⁷) по своей смысловой функции также напоминает о призрачном ночном госте Лаодамии (*Твое прикосновение / Мне так легко... Ты, верно, похудел* [СТ 448]), а по строению сходно со словами «недосказы» в критической прозе Анненского (см. ниже) и *недобор* в «Будильнике» (и наряду с этими словами входит в обширный круг лексики с отрицаниями у Анненского [Гитин 1996]). *Недобор* — явно как отклик «анненского» слова — встречается у Пастернака, ср. особенно «Двор»: *На недоед, недосып, недобор, / На недопой и на боль в затылке* [Иванов 1998: 62—63].

«Более беглый язык намеков, недосказов, символов» [КО 102], *Недосказанность мысли и муки* («В ароматном краю в этот день голубой...») — естественная черта поэзии, создатель которой называл себя *я призрак, я ничей* («На закате») и выбрал себе имя *Никто*.

7. Случай, атом и мириада

В представлении Анненского свойства героя или гения достаются человеку случайно: «Тем-то именно и велик художник, что, творя, он <...> сознает лишь свою космическую духовность, гордясь и смущаясь перед ответственностью за *случайно* вспыхнувший в нем гений» [КО 178]; «...какой-нибудь Хлестаков мог возникнуть из мучительных личных переживаний Гоголя, из его воспоминаний, даже упреков совести, — и лишь силы художественного юмора, т. е. *случайный дар природы*, придали этому символу <...> просветленность...» [КО 18]. Суждение Анненского о том, что «один из бессмертных атомов» всесильного космического Духа (анаксагоровского Духа-Нуса, соединенного Анненским с евангельским Духом) «некогда стал душой Гоголя» [КО 216], по-видимому, также подразумевает момент случайности:

*Творящий дух и жизни случай
В тебе мучительно слиты* («Поэзия»).

Здесь несомненно сказалось пушкинское *Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана...?*, а также: *И случай, бог-изобретатель* («О сколько нам открытий чудных...»). «Размыш-

¹⁷ Ср. сологубовскую *недотыкомку*: *Недотыкомка серая / Всё вокруг меня вьется да вертится* (также в «Мелком бесе»).

ля над путями человеческой мысли, Пушкин отвел случаю место в ряду трех важнейших факторов ее прогресса» [Лотман 1995]. Кажется, Анненский суммировал несколько текстов Пушкина в своем переводе еврипидовского «Иона», когда герой подводит счастливый итог своих и матери злоключений и взаимного узнавания среди бесчисленного множества других людей (1512—1519):

*Ты, случай — бог; нас мириады здесь,
И каждого, и каждый миг ты можешь
И мукою донять, и наградить
За прошлое <...>
За складками ль эфира те таятся
Превратности, что можно испытать
Все за день нам? Мне случай поберег
Завидный дар — и мать, и род завидный...*

На этих строчках могло сказаться и: *Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь* («Моцарт и Сальери»); *День каждый, каждую годину...* («Брожу ли я вдоль улиц шумных...»). В «Лаодамии» заложена мысль: «Счастье — слепая случайность судьбы» [Дукор 1937: 126].

Узнавая сына, Нимфа в драме «Фамира-кифарэд» (проекция Кресусы, матери героя в «Ионе») восклицает:

*Его
Из мириад я отличу* [СТ 486].

Фактор случайности имплицитно присутствует в размышлениях Анненского о «проблеме Гамлета»: «Для меня Гамлет и Шекспир близки друг другу, как *мириады* — обладатели *мириады* душ, среди которых теряется их собственная» [КО 163]. О Гоголе им сказано: «Пусть вместо России он изобразил нам Атлантиду, но от этого стали еще ярче и еще великолепно те дышащие жизнью символы, в которых светятся *мириады* наблюдений и *умов*, отразившиеся, как в зеркале, в чуткой творческой душе Гоголя» ([КО 224] — выделено Анненским)¹⁸.

¹⁸ Одним из стимулов к использованию слова «мириады» (в конечном счете из греческого) у Анненского могло быть «мириады» у Гоголя («мириады карет» в «Невском проспекте») — в одном ряду с «миллионом казацких шапок» в «Тарасе Бульбе» и под.

С представлением о случайности у Анненского тесно связано слово *атом*. Будучи частицей космического Духа, *атом* обладает творческой потенцией. Эта способность мощно проявляется в «избранниках» — натурах, способных не только «видеть сон» жизни, но и «запечатлеть его» [КО 126–127], вступить с жизнью в поединок. С другой стороны, в силу своей малости и изолированности *атом* подвержен опасности затеряться в мире: «...жизнь заставит поэта сознать воочию <...> что он не только не царь вселенной, но, наоборот, бессильнейшая и ничтожнейшая часть ее же, любимой им жизни <...> что он лишь безразличный *атом*, который не только не вправе, но и не властен обладать поглотившим его миром» [КО 127].

8. Бабочка

В «Темно-сапфирной» сцене драмы «Фамира-кифарэд» страдающая Нимфа сетует вакханке: *Ты факел свой затеплишь полуночный / — Я свой сожгла, менада, весь сожгла...* (СТ 497). У нее не осталось надежды, что сын отзовется на ее любовь. Сожженный Нимфой факел вызывает ассоциации с образом летящей на пламя бабочки, с которой сравнивается Фамира, стремящийся к обещанной ему матерью Музе. Это сравнение возникает после обмена (в сцене «Черепеховых облаков») репликами о поцелуях, возвращающего к сцене узнавания матери и сына в «Ионе» Еврипида:

<p style="text-align: center;">Фамира</p> <p><i>Силен, за что же ее я целовал?</i></p> <p style="text-align: center;">Силен</p> <p><i>Он целовал, а я — скажи за что! <...></i></p> <p><i>За то, что ты, почтеннейший, не только</i></p> <p><i>Мудрец, но и малютка; кифарэд</i></p> <p><i>И бабочка — подай ей, видишь, пламя</i></p> <p><i>От факела</i> [СТ 506].</p>	<p style="text-align: center;">Ион</p> <p><i>О мать, о дорогая, как лицо</i></p> <p><i>Мне целовать твое отрадно, мама</i></p> <p style="text-align: center;">(«Ион», 1337–1338).</p>
--	---

В уподоблении Фамиры летящей на огонь бабочке отразились размышления Анненского о сатирической драме Эсхила «Амимона», где он усматривал «идиллию культа красоты» — попытку молодого сатира «поцеловать пламя» [ТЕ 607]. Вместе с тем, уподобление бабочке имеет «аполлинический» аспект. Ср.: *О Феб-Аполлон! <...> Белеющих бабочек легче И снов золотых лучезарней <...> Со струн твоих вещей, дельфицей, / Мелодии нежные льются* [СТ 303].

При этом не исключено, что *бабочка* в «Фамире» отсылает к «Казакам» Льва Толстого. Учтивым *почтеннейший* и нежным *малютка* Силен пытается удержать Фамиру от рокового стремления к Музе — так дед Ерошка у Толстого пытается спасти летящих на огонь бабочек: «*Сгоришь, дурочка, вот сюда лети, места много, — приговаривал он нежным голосом, стараясь своими толстыми пальцами учтиво поймать ее за крылышки и выпустить. — Сама себя губишь, а я тебя жалею*» («Казак», XV). Старый Сатир Силен в «Фамире» обнаруживает черты сходства с Ерошкой (при том, что Анненский на склоне лет называл себя насмешливым сатиром [ЛТ 141]).

В мучениях ревности матери Фамиры, Нимфе, рисуется *тонкий абрис* губ сына, которыми он ищет музыку *роз* — губ Музы¹⁹. Но *кифарэд-бабочка* не замечает их, как и *роз-губ* матери. Летящие на огонь и бессильные погасить его бабочки²⁰ изображены в стихотворении Анненского «На закате», где призраку (*Я призрак, я ничей...*) *страшно* их трепетание, напоминающее о *страшном* лице ослепившего себя раскаленным углем кифарэда.

9. Прокинулись

Анненский начинал свою педагогическую и переводческую деятельность в Киеве. Есть основания думать, что на начало «еврипидовского» этапа его творческой эволюции мог наложиться украинский и/или шевченковский отпечаток.

Представляется возможным его своеобразное проявление в «Автобиографии» Анненского, точнее, в описании того периода жизни, когда после университета, где «как отрезало со стихами», он стал педагогом и при этом «стишонки опять *прокинулись*» [КО 495]. Необычное *прокинулись* идентично укр. *прокинутися* ‘проснуться’²¹ и рус. диал. (южн., зап.) *прокі́нуться* ‘проснуться’, ‘появиться’ (СРНГ 32: 155).

Образ просыпающихся или появляющихся стихов, создаваемый с помощью глагола *прокинуться*, возможно, отсылает к шевченковскому *Може, ще раз прокинутися / Мої думи-діти?* [Кр. 218].

¹⁹ В «Маках» А. цветы сравниваются с губами, *полными соблазна и отрав*, и крыльями *алых бабочек*.

²⁰ Погасившая горящее море бабочка в «Путанице» К. Чуковского — «детско-оптимистическая» филиация образа.

²¹ С Анненским никак не связано *прокинется* у Мандельштама: *То вдруг прокинется безумной Антигоной* («Ласточка»).

Само использование слова *прокинулись* у Анненского напоминает нередкое в стихах и в прозе Т. Шевченко введение русизмов в украинские тексты, а украинизмов — в русские [Черторижская 1981]. С подобными фактами увязывается свидетельство И. С. Тургенева о том, что Шевченко вынашивал мысль «...создать нечто новое, небывалое, ему одному возможное, а именно поэму на таком языке, который был бы одинаково понятен русскому и малороссу» [Шаблювский 1975, 103]. Было известно Анненскому это свидетельство или нет, русско-украинское *прокинулись* демонстрирует словоупотребление, напоминающее отмеченный Тургеневым замысел Шевченко.

Показательны украинизм *о це бис* (= *оце бис*) в сонете «Из участковых монологов» и записанное из уст Анненского стихотворение-шарж, больше чем наполовину состоящее из текста на украинском, точнее, квазиукраинском или русско-украинском языке [ЛТ 100]. Образцы такого языка он мог слышать от своего слуги Арефы, который был родом из Киева [ЛТ 81].

10. Безголовье

В статье Анненского «Гейне прикованный» (заголовок, задающий сравнение Гейне с эсхилловским Прометеем) есть фраза: «...все эти фрейлины и гофмейстерины совсем было приспособились к своему безголовью...» [КО 156—157]. *Безголовье* обозначает здесь отсутствие голов у придворных дам. См. «Romanzero» Гейне: *Sie haben alle keinen Kopf, / Der Königin selbst manquieret / Der Kopf, und Ihre Majestät / Ist deshalb nicht frisieret*. «Весь штат Марии Антуанетты налицо, — и ни одной головы. Ее нет и у самой королевы, и только поэтому, конечно, вопреки этикету, она и без завивки» [КО 156]. Но *безголовье*, по-видимому, скрывает также рус. (диал., устар.) *безголовье* ‘несчастье, горе, беда’ [РЭС 3: 43], например, в написанной по-русски «Княгине» Т. Шевченко: «...случилось на наше безголовье». Ср. в его же украинских текстах *безголов'я* ‘то же’: *Поки безголов'я ворон прокричить* [Кр. 17]; *На безголов'я / I я учуся* [Кр. 378].

Обращаясь к «Карлу I» и двум последующим стихотворениям «Романцера», Анненский обдумывает глубоко поразивший его у Гейне мотив отделения головы от тела: «Точно вся жизнь, все силы ума и воли — *последним притоком крови* отделяли голову Гейне <...> от его умирающего, заживо похороненного тела...» [КО: 155]. «Отделенная от тела голова — кошмар больного» [КО 156]. Близкий мотив присут-

ствует в стихотворении в прозе «Мысли — иглы», где подается от лица ждущей поруба ели²²: «...срываются с моих веток иглы. Эти иглы — мои мысли <...> те самые, с которыми уходит теперь *последняя кровь моего сердца*...». Один из символов красоты у Анненского, идущий от Леконта де Лиля, отражен в стихах *И шею тонкую кровь розовая ей / Луча зари златит среди снегов алее* [СТ 249; КО 407].

Вольно или невольно упомянутый мотив отразился в стихах *Когда же сном объята голова* («Его»); *И на плече голова / Не без сладости хмелеет* («Госка маятника»²³). Более очевидным образом мотив «безголовости» прозвучал в «Фамире»: «Одного такого казнили. Сам без головы, а туда же скрытничает...» [СТ 535].

11. Невидные глаза

В «Лунно-голубой» сцене «Фамиры» Нимфа упоминает в своем монологе *невидные глаза* (видимо, глаза ее сына — кифарэда):

...это сердце

Через глаза горящие глядеть

В невидные глаза, и на свободе

С другим сливаться сердцем, и его

Тревогою безвольной заражать?

Невидные глаза — едва ли ‘те, что не видно, невидимые’ (и тем более не ‘неказистые’). Анненский, возможно, придал этому слову значение типа ‘непроницаемые, непроглядные’ (Т. В. Цивьян — устно — допускает и ‘невидящие’), превращая его в предвестие слепоты Фамиры. Ему могло быть известно укр. *невідний* ‘темный, непроглядный’ или его южнорусская параллель (видимо, украинизм) *невідний* ‘непроглядный, непроницаемый’ (см. [ЭССЯ 25: 79]). Так или иначе, *невидные глаза* имплицитно указывают на тему ущербных глаз как они изображены, например, у Эсхила в «Агамемноне» (418): ὀφθαλμῶν ἐν ἀρηνίασιν ‘в невидящих (или пустых) глазах (статуи)’, в переводе Леконта де Лиля «...elles n'ont pas d'yeux».

²² В размышлениях о Гейне проводится параллель между «надломанными соннами» (см. также *Скрипень надломанных сосен* в «Зимнем романсе») и «осужденной головой» Стюарта [КО 155]. У Гейне не сосны, а дубы (*die Eichen*).

²³ Ср. также: *Но знаю... дремотно-хмелея, / Я брошу волшебную нить* («Дальние руки»).

Кроме того, налицо близость восточнославянских слов к древне-новгородскому имени собственному *Невидь* [ЭССЯ 25: 79], которое в контексте архаичных представлений о взаимной невидимости друг другу мира мертвых и мира живых толкуется как генетическая параллель греческого *Ἄιδης* 'Аид' < **h₂uid-* 'невидимое' [Зализняк 2004: 400].

Выжигая себе глаза углем из костра, Фамира из *невидных* делает их слепыми. На мгновение он уподобляет свои глаза *горящим* глазам матери, но «горение» у кифарэда переходит в новую стадию, одновременно разрушительную и очистительную, прекращающую вливание яда инцестуозной любви через *глаза*.

ЛИТЕРАТУРА

- Венцлова 1996 — *Венцлова Т.* Тень и статуя. К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского // *Иннокентий Анненский и русская культура XX века.* СПб., 1996. С. 44–49.
- Гинзбург 1974 — *Гинзбург Л.* О лирике. 2-е изд., доп. Л., 1974.
- Гитин 1996 — *Гитин В. А.* Точка зрения как эстетическая реальность. Лексические отрицания у Анненского // *Иннокентий Анненский и русская культура XX века.* СПб., 1996. С. 3–30.
- Даль — *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I–IV. 2-е изд. М., 1880–1882 (1955).
- Дилакт. — Словарь областного вологодского наречия. По рукописи П. Л. Дилакторского 1902 г. / Изд. подгот. А. Н. Левичкин, С. А. Мызников. СПб., 2006.
- Дукор 1937 — *Дукор И.* Проблемы драматургии символизма // *Литературное наследство.* Т. 27–28. М., 1937. С. 106–166.
- Еврипид 1999 — *Еврипид.* Трагедии. В двух томах. Пер. Иннокентия Анненского. М., 1999.
- Зализняк 2004 — *Зализняк А. А.* Древненовгородский диалект. 2-е изд., перераб. с учетом материала находок 1995–2003 гг. М., 2004.
- Иванов 1910 — *Иванов Вяч.* О поэзии И. Ф. Анненского // *Аполлон.* 1910. № 4 (Хроника). С. 16–24 (вторая пагинация).
- Иванов 1998 — *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. Знаковые системы. Кино. Поэтика. М., 1998.
- Иванова 2002 — *Иванова О. Ю.* О «неслучайности» слова в поэтическом творчестве И. Ф. Анненского // XII Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского богословского института. М., 2002. С. 382–389.
- КО — *Иннокентий Анненский.* Книги отражений. М., 1979.
- Кр. — *Тарас Шевченко.* Кобзар. Київ, 1957.
- Лотман 1995 — *Лотман Ю. М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // *Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий.* СПб., 1995. С. 786–814.
- ЛТ — *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник.* 1981. М., 1983. С. 51–68.
- Люсьий 2000 — *Люсьий А. П.* Пушкин. Таврида. Киммерия. М., 2000.
- Павлов 1995 — *Павлов М. С. О.* Манделъштам: цикл о воронежской жажде // *Манделъштам и античность.* М., 1995. С. 171–187.
- Раденкович 2006 — *Раденкович Л.* Укрытие стариков как элемент перехода (на материале преданий об убиении стариков) // *Переходы. Перемены. Превращения: Балканские чтения 10. Тезисы и материалы.* М., 2009. С. 107–113.
- РЭС — *Аникин А. Е.* Русский этимологический словарь. Вып. 1–. М., 2007–.
- СГРС — Словарь говоров Русского Севера. Под ред. А. К. Матвеева. Т. 1–. Екатеринбург, 2001.
- СРНГ — Словарь русских народных говоров. Вып. 1–. М.; Л., 1966–.
- СТ — *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
- ТЕ — Театр Еврипида. Перевод, объяснит. статьи и комм. И. Ф. Анненского. Т. I. СПб., 1906.
- Тименчик 1981 — *Тименчик Р. Д.* Заметки об акмеизме. III // *Russian Literature.* IX. 1981. P. 175–189.
- Топоров 1982 — *Топоров В. Н.* Из индоевропейской этимологии. II (1–3) // *Этимология.* 1980. М., 1982. С. 134–157.
- Топоров Обр. стат. — *Топоров В. Н.* О границе и мере «человеческого» и о встрече человека со знаком самого себя (образ статуи у Анненского) [незаконченная и неопубликованная статья].
- УКР — *Иннокентий Анненский.* Учено-комитетские рецензии / Сост. и коммент. А. И. Червякова. Вып. I (1899–1900 гг.). Иваново, 2000; вып. II (1901–1903 гг.). Иваново, 2000; вып. III (1904–1906 гг.). Иваново, 2001; вып. IV (1907–1909 гг.). Иваново, 2002.
- ЭССЯ — Этимологический словарь славянских языков. Праoslavянский лексический фонд. Под ред. О. Н. Трубочева. Вып 1–. М., 1974–.
- Червяков 2009 — *Анненский И. Ф.* Письма. Т. II. 1906–1909. Сост. и коммент. А. И. Червякова. СПб., 2009.

- Черторижская 1981 — *Черторижская Т. К.* Взаимодействие русской и украинской лексики в русских произведениях Т. Г. Шевченко. Киев, 1981.
- Шаблювский 1975 — *Шаблювский Е. С.* Т. Г. Шевченко и русские революционные демократы. Киев, 1975.
- DP — *Leconte de Lisle.* Derniers poèmes. Paris, 1895.
- ELL — *Leconte de Lisle.* Euripide, traduction nouvelle. T. I–II. Paris, 1884.
- EschLL — *Leconte de Lisle.* Eschyle, traduction nouvelle. Paris, 1872.

Л. Н. Будагова

О НЕКОТОРЫХ АВТОХТОННЫХ
КОРНЯХ СЛАВЯНСКОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО АВАНГАРДА

В качестве преамбулы — несколько слов об авангардных течениях в западноевропейских литературах, первичных по отношению к славянскому авангарду, об их хронологии и генезисе.

Определять точку отсчета любого литературного явления, (выясняя совсем по-гоголевски, кто сначала сказал «Э!»), всегда трудно. Так же трудно определять и время появления на свет первого авангардного «-изма» в Европе. Его исходная граница приблизительна и сдвигается к середине XIX в. — к творчеству французских «проклятых поэтов», основоположников модернизма, который рассматривается и в качестве колыбели авангардных течений XX столетия. Взаимоотношения модернизма с авангардизмом — вопрос особый¹. Останавливаться на нем — не входит в задачи данного доклада, ограниченного вниманием к авангардным течениям 1910–1930-х годов. Генетически и функционально связанные с модернизмом рубежа XIX–XX вв. как разные стадии и разные степени обновления искусства, вызванного стремлением привести его в соответствие с новыми мироощущениями и ритмами бытия, авангардные течения отличались более неприимимым антитрадиционализмом и более радикальным вмешательством в психологию и поэтику творчества, чем это было свойственно модернизму. На наш взгляд первым сигналом активизации и выхода на поверхность литературной жизни назревавших или подспудно про-

Людмила Норайровна Будагова,
Институт славяноведения РАН (Москва)

¹ См.: *Саруханян А. П.* К соотношению понятий «модернизма» и «авангардизма» // Авангард в культуре XX века. 1900–1930. Теория. История. Поэтика. Книга I. М., 2010. С. 9–33; *Будагова Л. Н.* Чешский авангардизм // Авангард в культуре XX века. Кн. 2. С. 596–600; *Budagová L.* Někteřé paradoxy vztahů mezi českou dekadentní a avantgardní poezií // Česká literatura na konci tisíciletí I. Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Praha 2001. S. 223–230.

Научное издание

**ПИСЬМЕННОСТЬ, ЛИТЕРАТУРА, ФОЛЬКЛОР
СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ.
ИСТОРИЯ СЛАВИСТИКИ**

XV Международный съезд славистов
Минск, 20–27 августа 2013 г.
Доклады российской делегации

Оформление и макет:

А. В. Иванов

С. С. Ермолаев

Гарнитура «Newton». Формат 60×90/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 38.

Тираж 800 экз. Заказ №

Издательство «Древлехранилище».

Лицензия № 00226 от 11.10.1999.

Тел./факс: +7 (499) 245-30-98

Отпечатано в ЗАО «Гриф и К».

300062, г. Тула, ул. Октябрьская, д. 81а.

Тел.: +7 (4872) 47-08-71;

тел./факс: +7 (4872) 49-76-96