

Елена Островская  
НИУ ВШЭ, Москва

Париж: городской текст и подтекст  
«Трилистника толпы» И. Анненского

Скучно мне сидеть в мурье,  
И, как конь голодный к сену,  
Я тянусь туда, на Сену,  
Я тянусь к Leon Vannier.

0. Это шуточное стихотворение, запись в одной из тетрадей поэта со стихами, впервые опубликованное А.В. Лавровым и Р.Д. Тименчиком в 1983 г. [Лавров, Тименчик 1983: 104], – редкое у И. Анненского упоминание Парижа в поэтическом тексте. Текст макаронический и легко поддается интерпретации с точки зрения семиотики пространства и города: рутинная повседневная жизнь, биографически прочитываемая как Царское Село и директорство в гимназии, уподобляются тесному закрытому пространству, «мурье»<sup>1</sup>, а объект желаний, Париж, изображается как открытое пространство, не названное по имени, но представленное рекой и французским именем издательского дома. За внешним, понятным каждому уровню, на котором повседневная жизнь противопоставляется далекой и потому прекрасной, а простое, народное русское слово (мурья) – изысканному французскому имени (Leon Vannier) стоит более серьезный и идеологически значимый. Шуточный образ «мурьи» соотносится с повторяющимся у Анненского образом тесного пространства, «безобразных, давящих комнат» [КО: 182], «бани с пауками», который А.Е. Аникин связывает с ключевым для поэта семантическим гнездом «ужас жизни» [Аникин 2009: 50, 203, 301, 374]<sup>2</sup>. Париж для Анненского – средоточие культуры, город, вобравший в себя традиции греческой культуры, опосредованной в латинской, и самую суть современности. «Тысячелетняя

Ироническая Лютеция» [Анненский 2009: 288] обсуждается в письмах, критических статьях о французской, русской и античной литературе и министерских рецензиях на учебные пособия; поэт переводит стихи из «парнасцев и проклятых», которые становятся смысловыми гнездами цитирования и автоцитирования в оригинальных стихотворениях, а также в переводах из Еврипида, во многом учитывающих французский прозаический перевод Леконта де Лиля<sup>3</sup>.

В биографическом плане тяготение «на Сену» подкрепляется тем, что в Париже поэт навещал семью сестры, Любови Федоровны, жены французского натуралиста и антрополога Жозефа Деникера, чей *opus magnum*, книгу «Les races et les peuples de la terre», Анненский пропандировал в России<sup>4</sup>.

Однако несмотря на огромную роль французской культуры и в особенности Парижа в творчестве Анненского, в его поэзии этот город почти не представлен. Помимо шуточных строк, процитированных нами в начале, Париж встречается в его поэтическом наследии лишь единожды, в стихотворении «Буддийская месса в Париже», входящем в состав «Трилистника толпы». Само это отсутствие тем более значимо, что собратья Анненского по цеху, символисты М. Волошин, К. Бальмонт, В. Брюсов, подолгу жившие в этом городе, оставили не по одному стихотворению, озаглавленному «Париж».

«Столица XIX столетия» уже на рубеже веков становится для русских локусом западноевропейской поэтической традиции, воплощением современной жизни и источником поэтического вдохновения. Это город – средоточие города, совмещающий в себе историю – камни, здания – и современность – социальную жизнь города, многообразие городских типов.

Все эти аспекты города последовательно рассматриваются урбанистикой<sup>5</sup>, все они неизбежно присутствуют в описании любого города, в том числе и в русской поэзии. Специфика Парижа – интенсивность культурно-исторических и непосредственных переживаний, или, цитируя И. Смирнова, в Париже «дается целостное воплощение жизни – это город, чья стихия – жизнь» (цит. по: [Шмидт 2007: 21]), иными словами, Париж – город *par excellence*. Именно так изображают город русские символисты. Вот как, например, Н.В. Шмидт описывает Париж у В. Брюсова «<...> такого рода город становится местом, где возможно “панхроническое” сосуществование разных временных пластов, которые в стихотворении “Париж”, накладываясь друг на друга, и составляют историю великого города, его движение из настоящего в будущее» [Шмидт 2007: 21].

Филологическая рецепция Парижа в поэзии, как правило, укладывается в несколько магистральных направлений: историко-текстологические комментарии (на материале «Буддийской мессы в Париже» это статья А.А. Ковзуна «Несколько комментариев к “Буддийской мессе в Париже” И. Анненского» [Ковзун 2009] и отчасти Г.В. Петровой «И.Ф. Анненский — Ф.Фр. Зелинскому: стихотворение “Буддийская месса в Париже”») и анализ поэтики города, как правило, проводимый в русле семиотики пространства и/или анализа «городского текста» в духе программных трудов Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова (как обобщающую работу по городу у символистов, где рассматривается и Париж, можно назвать диссертацию Н.В. Шмидт «Городской текст в поэзии русского модернизма» [Шмидт 2007]). Так, в статье В. Догалаковой «Поэтика цикла Ин. Анненского “Трилистник толпы”» «Буддийская месса в Париже» рассматривается в контексте «трилистника», и Парижу и городской топике уделено определенное внимание. Предлагаемый нами анализ также ориентирован на рассмотрение стихотворения в контексте «трилистника», в котором вычленяется пучок городских смыслов и соотносится как с поэтикой символизма, так и с традициями описания города как такового.

С точки зрения урбанистики город представляет собой единый социопространственный комплекс [Амин, Трифт, 2002: 209]. Проекция двух различных составляющих города в литературе тяготеет к различным модусам репрезентации: локус (или, шире, пространство) тяготеет к описанию, в то время как социальная структура находит отражение в нарративе. Лирика как род литературы сторонится нарратива, и потому в век чистой лирики поэзия бежит города и воспевает прелести деревенской жизни<sup>6</sup>. Когда в конце XIX века фокус поэтического внимания окончательно смещается на город, исторический город укореняется как локус, а нарратив воплощает в себе напряженное биение пульса жизни современного города.

1. Заглавие «Трилистника толпы» определяет его как «трилистник» городской, ориентированный прежде всего на человеческую, социальную составляющую города, т. е. тяготеющий к полюсу нарратива, а не локуса. Пространство – важный семантический пласт мини-цикла, однако его границы и характеристики вырисовываются постепенно, и поначалу читатель вынужден его реконструировать. С первых строк «Прелюдии» оно выстраивается перифрастически, через ситуацию, ключевым актором которой является заглавный

образ толпы. К началу XX века толпа в русской поэтической традиции укореняется в двух основных смыслах. В лирике начала XIX века, в соответствии с романтическими канонами, толпа есть непросвещенная публика, антагонист лирического героя и поэта (ср. хрестоматийное пушкинское «Поэт и толпа»). В середине и конце XIX века толпа – уже примета и неизменный атрибут города, множество его жителей, беспорядочно перемещающихся по городу<sup>7</sup>. В лирике 1870–1880-х годов, с ее отчетливо городским лирическим субъектом резко негативная коннотация все слабее<sup>8</sup>. Толпа становится собирательным образом города, на смену которому чуть позднее, уже в 1910–1920-е годы, придут «массы».

В «Трилистнике толпы» толпа представляет собой коллективный субъект, который объективируется воспринимающим его сознанием лирического субъекта, однако не приобретает конкретных вербальных очертаний: само слово присутствует только в заглавии «трилистника» и не только не дублируется ни в заглавиях, ни в тексте стихотворений, входящих в его состав, но и не заменяется сколько-нибудь близким синонимом. Взамен – ряд даже не контекстуальных синонимов, но контекстуальных воплощений толпы: «Вы», «другие», «рассеянные, мятежные и бесслезные», «чуждые тайне» «певцы», «дипломаты», «дамы», «строгие мисс» (Ср.: [Догалакова 2009: 114]). Морфологически список подразделяется на местоимения («Прелюдия»), субстантивированные прилагательные («После концерта») и существительные («Буддийская месса в Париже»), иными словами, общее движение от субъективного к объективному, или, в терминах И. Анненского, от «Я» к «Не-Я», происходит постепенно от одного стихотворения к другому.

«Прелюдия», в соответствии с музыкальным смыслом этой части, задает систему координат поэтического мира, но избегает точных имен. Все стихотворение построено на игре личных и неличных местоимений: я – вы – ты – другие. Основная антиномия поэтического универсума И. Анненского: «Я – Не-Я» – здесь прочитывается как «Я» – «другие», которые смыкаются с формальным адресатом – обобщенным «вы» (И я дрожу среди **вас**). М.Л. Федоров отмечает в своей диссертации, посвященной роли личных местоимений в композиции произведений Ин. Анненского, что «Прелюдия» принадлежит к не очень частому у Анненского типу стихотворений, в котором эксплицитно представлены и «я», и «вы», «лирическое “я” и “вы” с обобщенной референцией» [Федоров 2008: 83]. Представляется не менее существенным, что помимо «вы» в стихотворении присутствует некое

непроизнесенное, но грамматически заложенное в императиве несобственное «ты» («Мой взгляд рассеянный в молчаньи **заприметь / И не мешай** другим вокруг меня шуметь»), которое может быть интерпретировано как второй адресат – читатель и в то же время часть толпы, городской субъект, в котором лирический герой предполагает мгновенную молчаливую солидарность, приглашая его к участию в ситуации, но в качестве стороннего наблюдателя. Согласно Ю.И. Левину, на статью которого «Лирика с коммуникативной точки зрения» (1973) опирается диссертант, стихотворения с ты-несобственным «почти всегда обладают сильной автокоммуникативностью» [Левин 1998: 479, Федоров 2008: 62]. Иными словами, обращение к неведомому читателю подразумевает и обращение лирического субъекта к самому себе. При этом поэтическая декларация, с которой начинается стихотворение, педалирующая местоимение первого лица: «Я жизни не боюсь», – это еще одна форма автокоммуникации, так как наиболее очевидным образом прочитывается как часть внутреннего диалога лирического героя.

Данная коммуникативная ситуация, воплощенная в игре личных местоимений, «я», «ты» и «вы», т. е. ситуация с двойным и даже тройным адресатом («я» (автоадресация), читатель, городской субъект-прохожий) конструирует образ лирического героя как последовательность дискретных, но постоянно соотносимых друг с другом субъектов, «я»: поэт, герой, максимально приближающийся к читателю, городской субъект. На другом полюсе оказываются «вы» и «другие», очерчивающие границы «Не-Я». Основной принцип композиции и поэтики «Прелюдии» – экстерниоризация внутренней жизни и внутреннего пространства. Процесс поэтического творчества помещается в пространство жизни, т. е. города, и так осмысливается автором и читателем. Значительная часть этого процесса происходит на уровне местоимений. (Ср. наблюдение И.И. Ковтуновой, отмечавшей применительно к особенностям употребления указательных местоимений у Анненского, что «в его стихах лирическое событие часто происходит одновременно и во внешнем мире, и во внутреннем»; цит. по [Федоров 2008: 59].)

Принципы построения пространства в «трилистнике» в целом соответствуют описанной выше закономерности на уровне субъектов и тоже подчиняются принципам градации. В «Прелюдии» оно реконструируется через субъектов, в «После концерта» локус указывается достаточно общо («аллея»), и читателю необходимо провести некоторую работу по установлению связи между событиями и местом;

в «Буддийской мессе» локус называется с максимальной точностью: Париж, музей, храм.

В «Прелюдии» пространство задается присутствием коллективно-го субъекта, имплицитующего толпу («вы», «другие») и характером движения лирического героя: «дрожу среди вас» – «иду своей дорогой» – что предполагает движение сквозь городскую толпу, причем в ином направлении, чем остальные, иными словами, движение по площади. С другой стороны, площадь подразумевается и на ассоциативном и метафорическом уровне через цепь общекультурных, пушкинских и бодлеровских образов и ассоциаций. Площадь – воплощение публичного пространства как такового, метонимическая репрезентация города, что для филолога-классика И. Анненского, безусловно, имеет несомненную преемственность с древнегреческим городом. Описание движения лирического героя, помимо всего прочего, включает в себя специфический дефект зрения: оно направлено не на объекты внешнего мира, а вглубь себя:

Я **ощупью** иду тогда своей дорогой...

Мой **взгляд рассеянный** в молчаньи **заприметь**.

Сходным образом перемещаются герои в переводе бодлеровского стихотворения «Слепые» («Les Aveugles»), сделанном Анненским и ставшем одним из гнезд цитирования в его оригинальном творчестве<sup>9</sup>:

Они, как бледные **лунатики**, идут

И **целят в пустоту** померкшими **шарами**.

В оригинале движение в первой строфе отсутствует:

Terribles, singuliers comme les somnambules;  
Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.

Анненский-переводчик помещает слепых на площади:

А мне, когда их та ж сегодня, что вчера,  
Молчанья вечного печальная сестра —  
Немая ночь ведет **по нашим стогнам шумным**

– образ, отсутствующий у Бодлера и сочетающий в себе образные системы нескольких культурных традиций: античной, где площадь – место разворачивания драмы, пушкинской – «немые стогна града»<sup>10</sup>, из которых вырастают анненские «пустыни немых площадей», и собственно бодлеровской (ср.: [Аникин 2011: 252], [Догалакова 2009: 115] и др.).

Ср. у Бодлера:

Ils traversent ainsi le noir illimité,  
Ce frère du silence éternel. Ô cité!  
Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles.

Таким образом, у Анненского и в актуальных для него традициях концепт «ГОРОД» неизменно включает в себя семантемы: «площадь», или «стогна»<sup>11</sup> и «шум/немота», хотя распределение их варьируется (ср.: [Аникин 2011: 253])<sup>12</sup>. Нам уже приходилось рассматривать соотношение семантико-синтаксических элементов в «Les aveugles» и его русском переводе [Островская 1998], поэтому ограничимся лишь кратким обзором наиболее актуальных для нашего анализа моментов и некоторыми новыми наблюдениями. В переводе образная система оригинала подвергается значительным изменениям. У Бодлера «безмерный мрак, / Брат вечной тишины» (вечного молчания), или вечная ночь, есть символ мрачного величия загробного мира и вечной жизни, город же, напротив, – воплощение дьявольской, «диаволической» сущности, приют чудовищ, порождающих чудовищные звуки: песни, смех и вопли («tu chantes, ris et beugles»). В переводе адская картинка, соответствующая замыслу «цветов зла», становится приземленной, а образы и персонажи переосмысляются в образах, ключевых для художественного мира Анненского. Один из таких образов – слепой, часто слепой поэт с неизменным поводырем, каковым в переводе становится «немая ночь». Перераспределение субъектно-объектных ролей (не слепые пересекают вечный мрак, но ночь ведет слепых по городу), олицетворение (ночь-поводырь, «сестра», актуализирующая стандартную языковую метафору сродства «frère») усложняют систему персонажей стихотворения и переписывают городской нарратив – бодлеровский на анненский, помещающий город в контекст не вечности, но бесконечной воспроизводимости («та ж сегодня, что вчера»). «Стогна шумные» концентрируют более подробное «chantes, ris et beugles» оригинала в стандартном эпитете города русской поэзии 1870–1880-х гг., метонимически воссоздавая образ города.

Как обычно происходит у Анненского с такими семантически гнездами (ср.: [Аникин 2011: 21]), нащупанными им источниками смысла, в дальнейшем этот образ воспроизводится в «Петербурге» («пустыни немых площадей») и имплицитно в «Прелюдии», где шум, не теряя своего смысла города, наделяется новым значением, «(бодрящего) шума жизни». «Шум жизни», в свою очередь, очевидным

образом рифмуется с «ужасом жизни». Собственно говоря, коммуникативно внезапное, с места в карьер начало «Прелюдии» встраивается в диалог, начатый «Слепыми»:

О созерцай, душа, весь ужас жизни тут!

и:

Я жизни не боюсь. Своим бодрящим шумом...

(Эта рифма, кстати, становится еще одним аргументом в пользу того, чтобы читать «ты» как автокоммуникативное, обращенное, как и у лирического героя Бодлера, к «душе»<sup>13</sup>.)

«Шум», таким образом, – проявление жизни и, соответственно, антоним и антагонист смерти – вечной немоты (ср. немота площадей, «где казнили людей до рассвета» («Петербург»), и ночные, «до рассвета» казни: символический сюжет идет рука об руку с реальным и историческим).

Таким образом, внутренняя жизнь лирического героя – творчество – в «Прелюдии» проецируется на внешнее, метафорическое пространство, намеренно и нарочито городское, в котором воспроизводится инвариантный образ поэта в лирике и драматургии Анненского – слепого, бредущего без дороги или своей дорогой, со взором, обращенным внутрь. С другой стороны, в парадигме собственно городских смыслов создается портрет городского субъекта, как он изображается в работах урбанистов, описывающих рубеж веков и начало XX века, т. е. период активной урбанизации. Субъект, распадающийся на разные «я», склонный к диалогу с самим собой и зависимый от шума толпы, типологически соотносим с воспетым Э. По и снова вызванным к жизни Бодлером «человеком толпы», питающимся ее энергией и экзальтированным и вымотанным одновременно.

Упомянувшаяся нами выше экстернизацию внутреннего пространства как последовательный прием поэтики как филологи, так и урбанисты рассматривают как традицию, точкой отсчета для которой становится бодлеровский Париж, где городские зарисовки неизменно оказываются проекцией души поэта. Так, по словам Кристиана Верслюйса, поэзия Бодлера «уникальна в том, что создает городской мир, который является пейзажем души, и пейзаж души, который часто прячется за описанием городского мира». «Бодлер – порождение города, а изображаемый им мегаполис – порождение его болезненного сознания. Город и душа нерасторжимо переплетены» [Versluys 1987:

147–148]<sup>14</sup>. Творчество Бодлера стало поворотным пунктом как с точки зрения лирического субъекта, так и с точки зрения города в поэзии (хотя во многих отношениях это две стороны одного и того же процесса). Характерно, что значительная часть последнего для нас сегодня уже мало отделима от почтенной традиции толкования Бодлера как поэта современности, т. е. Парижа, начинающейся с В. Бенямина («Поэт современной жизни»)<sup>15</sup> и продолжающейся как в литературоведении (так, например, для П. Ситрона Бодлер – водораздел, именно им завершается книга «Поэзия Парижа в французской литературе от Руссо до Бодлера» [Citron 1961]), так и в урбанистике (так М. Оже противопоставляет модернность – Бодлера – и супермодернность, т. е. уже нынешнюю современность [Augé 1992]<sup>16</sup>). Городской мир «Прелюдии» развивает и усиливает свойства бодлеровского городского универсума: он существует исключительно на правах проекции души поэта, но тем не менее точно воспроизводит внепоэтическую городскую реальность. Пространство души размыкается на уровне пространственного кода и разворачивается в пространство городской площади. Город «Прелюдии» – универсальный современный город – продолжение бодлеровского Парижа.

2. «После концерта» подхватывает основные темы, заданные «Прелюдией», на разных уровнях. Так, толпа, как уже отмечалось, все еще не называется и описывается метонимически субстантивированными прилагательными:

А сколько было там развеяно души  
Среди рассеянных, мятежных и бесслезных!

Принципиальное отличие «После концерта» от «Прелюдии» состоит в присутствии субъекта помимо лирического героя (на сей раз изображенного метонимически в образе сердца: «Но **сердцу** в эту ночь не побороть усталость»), – певицы, своего рода alter ego героя, прикосновенной к искусству и Красоте. Творческий процесс плодотворен («взлелеянные в тиши» звуки выражают душу и прекрасны сами по себе, «сиреневые, и ласковые, и звездные», как аметисты, с которыми они сопоставляются в финальной строфе), но в коммуникативной ситуации проводится более жесткая граница между сторонами-участницами. Игра местоимений сменяется противостоянием прилагательных: «сиреневые, и ласковые, и звездные» и «рассеянные, мятежные и бесслезные», представляющих стороны

в эксплицитно разворачивающемся лирическом сюжете. Превратившись из источника вдохновения в аудиторию – слушателей, – толпа не обретает телесности и так и не идет на контакт с творцом. Немаловажно, однако, что контекстуально воспринимаемое как негативное определение «рассеянные» в «Прелюдии» было приложимо к лирическому герою. Иными словами, граница между «Я» и «Не-Я», между лирическим героем и толпой не столь непреходимая.

Локус, на сей раз реальный, а не воображаемый – снова публичное пространство и снова открытое, что не соответствует ожиданиям, вызванным заглавием: не концертный зал или зала домашнего концерта, а пустая аллея. Концерт мог бы происходить в здании Павловского вокзала<sup>17</sup>, но сцена, изображаемая поэтом, помещается в пространство парка. Парк отличается от большинства городских локусов тем, что преимущественно состоит из природных, а не рукотворных элементов, однако с точки зрения социальной это локус предельно городской, так как является центром притяжения самых различных слоев городского населения, публичным местом<sup>18</sup>. В литературном подтексте парков и садов у Анненского часто присутствуют верленовские «Fêtes Galantes», с их маскарадностью и театральностью, однако здесь этот контекст не актуализируется. Внутреннее пространство на сей раз описано не так подробно, но оно самым непосредственным образом связано с пространством аллеи:

В аллею черные спустились небеса,  
Но сердцу в эту ночь не побороть усталость.

Эпитет «немой», имплицитный, по нашей версии, в предыдущем стихотворении, на сей раз употребляется эксплицитно, в составе оксюморона «немые голоса»<sup>19</sup>. Принципиальная особенность пространства здесь заключается в том, что границы его снова определяются через движение – сверху вниз, расплзающееся по горизонтали и выходящее за пределы поля зрения; по-видимому, в этом принципиальный смысл именно открытого, не вполне городского пространства.

3. В «Буддийской мессе» толпа наконец приобретает реальные черты. Описание синекдохическое: «платья рёше и mauve», еще часть статичного рамочного описания, своеобразной *tableau vivant* в тот момент, пока она еще не ожила, – сменяется непосредственным называнием: «дамы», «мисс», «переводчики», а также «певцы» и «дипломаты». На сей раз лирическому герою удается слиться с толпой, по

крайней мере формально: оказавшись среди зрителей, как и в «После концерта», он и грамматически вливается в их ряды:

Монгол с улыбкою цветы **нам** раздавал, –

но тут же возвращается к «я» и «мой»: («**мой** взор», «**мне** ... была понятна», «**я** ритмами дышал»).

Аналогично и локус указывается конкретно – «капризно созданный среди музея храм». Это публичное пространство, как и в двух предыдущих стихотворениях «трилистника», но, в отличие от них закрытое помещение, один локус внутри другого. Само по себе это включение одного в другое столь разных функционально помещений представляется как странное и случайное («капризно созданный») и тоже размывает границы внешнего и внутреннего пространства. В этом смысле предположение исследователя, что «вся представленная в стихотворении картина богослужения-священнодействия разыгрывается в сознании поэта, моделируется в его воображении, где <...> оживает модель храма» [Петрова 2005: 103], подсказано самой конструкцией.

Музей как таковой – локус заведомо пограничный, так как здесь пространство истории, памяти, коллективного прошлого совмещается с типично городским, преимущественно туристическим. Его закрытость и специфическая обособленность в контексте «Буддийской мессы» усиливается темпоральным разрывом: эпизод разыгрывается в пространстве памяти, нарочито оформленный как картина или *tableau vivant*, но даже в раме «немного яркой». Память, вбирающая в себя многовековые песнопения, «ритмы странные тысячелетних слов», однако, не равна воображению, произвольно выстраивающему определенные сюжеты и картины. На уровне абстрактных понятий воспроизводится та же модель обрамления и удвоения: музей – реальное пространство памяти – помещается в пространство памяти человеческой.

Музей – значимый для символизма локус, в значительной степени в нем концентрируется часть городских смыслов: наслаение временных пластов, «панхроническое» сосуществование старого и нового. Существенно, что город, естественно аккумулирующий и сочетающий в себе эти слои, создает выделенное искусственное пространство для их отрефлектированной и срежиссированной встречи. В этом смысле философская и художественная рефлексия о музее конца XIX – начала XX века ожидаема<sup>20</sup>. Любопытно, что топика музея в «Буддийской

мессе» имеет ряд типологических сходжений с поэмой В. Соловьева «Три свидания»:

Не света центр, Париж, не край испанский,  
Не яркий блеск восточной пестроты –  
Моей мечтою был Музей Британский,  
И он не обманул моей мечты.

[Соловьев 1974: 127]

Основные темы, задаваемые этим четверостишием, близки «трилистнику» Анненского: Париж – «центр света» или, по словам В. Догалаковой, «мировой центр искусства» (с ним исследовательница связывает «тему артистического вдохновения») [Догалакова 2009: 121] – музей – и восток, прочитываемые поэтами по-разному, но неизменно присутствующие в построении поэтического космоса. Музей у Соловьева предполагает безлюдность – частый атрибут музея в литературе того времени<sup>21</sup>:

Пусть там снуют людские мириады  
Под грохот огнедышащих машин,  
Пусть жидутся бездушные громады, –  
Святая тишина, я здесь один.

Впоследствии, правда, выясняется, что люди там все-таки встречаются:

два-три британских чудодея  
Да два иль три доцента из Москвы.

[Соловьев 1974: 127]

Соположение пространств музея и храма предполагает одновременное сочетание подобного и антитетического. Действительно они принадлежат к одному ряду явлений как достопримечательности<sup>22</sup>, однако храм, в отличие от музея, предполагает живую встречу с Богом или иными формами абсолюта. Ср. у В. Догалаковой: «“Храм” – “музей” – маргинальное пространство, в котором совершается религиозное действие, разыгрывается космическая драма и происходит обретение истины. <...> “Колонны, желтыми увитые шелками”, пространственно-временная граница между двумя не одинакового ранга мирами, моделируют пространство сакральное внутри

профанного. Топос отражает магистральную идею цикла» [Догалакова 2009: 121]. Действительно, «магистральная идея цикла» – явление божественного – музыки – в мир обыденного и краткое, на миг, преобразование, освящение профанного пространства присутствием музыки – Красоты. Характерно, что «Три свидания» Соловьева можно суммировать сходным образом, хотя Божественное понимается здесь совсем по-другому. Если проводить параллель дальше, «Трилистник толпы» тоже изображает три встречи с прекрасным, или Красотой, постепенное приближение к Абсолюту. Встреча в тварном мире неизменно предполагает контраст мира и Божества, наиболее очевидным образом воплощенный в иронии. Основной прием Соловьева – соположение возвышенных построений:

Так я прозрел нетленную порфиру  
И ощутил сиянье Божества, –

[Соловьев 1974: 131]

и обыденного и иронического повествования, интерпретирующего возвышенное на профанном языке:

А потому, коль вам прослыть обидно  
Помешанным иль просто дураком, –  
Об этом происшествии постыдном  
Не говорите больше ни при ком.

[Соловьев 1974: 131]

В композиции поэмы ирония обрамляется строфами, выдержанными в возвышенных тонах, что является недвусмысленной победой озарения. В «трилистнике» в каждом стихотворении этот контраст воплощается по-своему. В «Прелюдии» неопределенность, размытость границ внутреннего и внешнего несколько приглушают резкость и остроту контраста. В «После концерта» он, напротив, театрально подчеркивается, и ситуация прочитывается трагически, однако сама театральность и изобразительность несколько его приглушают. В «Буддийской мессе» задействуются стандартные механизмы иронии и подчеркивается и усиливается театральность и нарочитость изображения. Сакральное пространство специально выстраивается внутри музея. Как справедливо отмечает В. Догалакова, здесь Анненский следует эстетике парнасцев, «безличной лирике которых была присуща эстетизированная предметность и точность живописного

словесного образа. Цвет у них важнее предметов и форм» [Догалакова 2009: 124]. Ситуация, которую изображает поэт, слишком нарочита, чтобы быть правдой. Тем не менее, как убедительно демонстрирует А.А. Ковзун, она основана на реальных фактах. В статье «Несколько комментариев к “Буддийской мессе в Париже”» И. Анненского исследователь вводит в анненсковедение факт, который лег в основу сюжета стихотворения, – третье буддийское богослужение в Музее восточных культур Гиме, состоявшееся в 1898 г., – и указывает на ряд текстуальных совпадений стихотворения с описанием этого события Ж. Деникером, вероятно, исполнявшим роль переводчика, в том числе сам заглавный образ «буддийской мессы» (у Деникера «a Buddhist mass») [Ковзун 2009]. А.А. Ковзун подробно их перечисляет, поочередно сопоставляя с сохранившимися воспоминаниями очевидцев: «многочисленные цветковые обозначения» (в том числе «базальтовый», т. е. темнолицый, монгол), акцент на обонятельных ощущениях («струистые смолы», «экзотические ароматы», «дышал <...> волнами кадил»), «особые качества буддийских текстов, их музыкальность, их ритмы, их медленность» («И таял медленно таинственный глагол» и др.), перевод, которым сопровождалось действие («лишь переводчикам внимали строго мисс»). Список приводится исследователем в доказательство присутствия поэта на описываемом им мероприятии: «Подобного рода детали и ситуации нельзя придумать, они слишком конкретны, чтобы быть выдуманными, сообщить о них может только наблюдавший их очевидец (особенно о запавших в память запахах <...>). И лишь поэт может оценить особую высокую музыкальность буддийских текстов» [Ковзун 2009: 289]. Любопытно, что эти яркие, экзотические детали, захватывающие внимание и воображение читателя, прекрасно вписываются в эстетику парнасцев с ее склонностью к экзотическим странам и религиям и декоративности и именно в этом ключе упоминаются В. Догалаковой (ср.: «Живописная декоративность экзотического интерьера» [Догалакова 2009: 124]).

Необычное действие рисуется на фоне толпы, на сей раз, как мы говорили, выписанной более подробно. Поэтика описания толпы в значительной степени опирается на тот же набор приемов. Акцент делается на зрительном восприятии: цвета («платя рёше и mauve», черные веера), действия («играли веерами», «внимали строго», «пальцы цветы <...> роняли»). На первый взгляд имеет место жесткое противопоставление: зрительное восприятие – живописность – толпа и музей, т. е. земное, неподлинное, с одной стороны, и звуковое восприятие – музыка – Красота, т. е. вечное, с другой. Однако

неизменный шум толпы в «Буддийской мессе» скрыт на уровне описания в цитатах, к которым прибегает автор для описания. Текст стихотворения крайне неоднороден лексически и, соответственно, фонетически. Иноязычные элементы с иноязычной графикой («*crêche* и *mauve*») соседствуют с иноязычными элементами, уже освоенными языком лексически, но сохраняющими чуждую русскому языку грамматику («мисс»), и названиями опер – личными иноязычными именами (Маскотта и Кармен). Все эти элементы – характерная черта поэтического языка символистов при изображении жизни современного города и важная особенность поэтики города: парадигматического выстраивания, выравнивания принципиально неравных, неконгруэнтных элементов. Здесь все эти произнесенные или произнесенные слова сливаются в легкий гул, усиливаемый действиями – игрой вееров, переводом. Иными словами, на звуковом уровне имеет место антитеза легкого гула – все того же шума толпы – и подлинной музыки – «непонятой фразы».

Если сопоставить это стихотворение с остальными двумя с точки зрения пространства, здесь внешнее и внутреннее четко разделяются, и описываемое пространство исключительно внешнее. Этому разделению соответствует разделение по органам чувств: на откуп зрению и отчасти слуху отдается все внешнее, слух и обоняние помогают воспринять вечное и подлинное. Важной особенностью этого текста является четко выраженное сопоставление и противопоставление локуса и нарратива; локус – часть земного становится сложной рамкой для события – воспоминания: память – Париж – музей – храм, отделенный колоннами в желтых шелках. Эпизод отчасти соответствует жанру «парижских картинок». В этом смысле существенно, что толпа состоит в основном не из туристов, а из парижан, заинтересовавшихся модным событием. Предлагаемый Г.В. Петровой комментарий о Музее Гиме как части туристического Парижа любопытен как исторический фон, но искажает представление о лирическом герое – скорее фланере, чем туристе. Содержание «трилистника» – его иронические и безнадежные наблюдения над течением городской жизни, его попытки вырваться из ее суровой реальности в мир высокого искусства, Красоты, которые дарят ему мгновения полного существования. Париж как реальное место на карте здесь лишь случайная точка, в которой довелось нечто пережить, а его функция в заглавии не многим более значима, чем функция подписи к стихотворению, которые нередки у Анненского: Царское Село, Вологда, Тотма, Симферополь. Место неважно, но оно

создает эффект правдоподобия. Реальность, детальность описания не столько изображают место, сколько усиливают эффект от интенсивности переживания события.

Проанализированные нами город и пространство представляют лишь один смысловой пласт «трилистника». Композиционные принципы, которые легли в основу другого пласта – темы музыки и, шире, искусства, совершенно иные. В. Догалакова отмечает его ориентированность на традиционные части музыкальной формы и инверсию, подчеркивающую основной драматический конфликт цикла [Догалакова 2009: 114]. С другой стороны, это структура риторического высказывания, структура движения мысли: 1) тезис: «Я жизни не боюсь», потому что в ней возможно творчество; 2) антитезис: «сердцу <...> не победить усталость», все бесполезно, драгоценные камни звуков «без следа» развеиваются; и 3) синтез: божественные цветы будут тут же выброшены, но музыка, «непонятая» фраза живет. Как мы видим, разные семантические уровни «трилистника» организованы совершенно по-разному, объединяясь на уровне целого в единую стройную композицию.

4. Таким образом, Париж как локус, объект описания фактически отсутствует не только в поэтическом творчестве Анненского в целом, но и в стихотворении, где он – часть заглавия. Город интересен не своей историей и красотой, но как арена разворачивания драматических событий, игрище судеб или фон для нарратива. Таков же принцип географической привязки и в стихотворении «У Св. Стефана»: не восхищение собором, но ироническое описание происшествия.

С другой стороны, на глубинном уровне Париж постоянно присутствует в качестве неизменной составляющей городского текста – Париж культуры и литературы, Париж Бодлера и Леконта де Лиля. Эта система аллюзий и отсылок организована по традиционной для Анненского схеме. При широком круге цитируемых и имплицитных текстов автоцитация преобладает над обычной цитацией: отсылка часто происходит к собственному переводу из соответствующего автора или мыслям по его поводу, а не к тексту оригинала. Однако автор узнаваем. Иными словами, воспроизводится основной переводческий принцип Анненского: «Это не Гейне <...>, это – только я. Но это также и Гейне» [Анненский 2009: 404].

Париж в «Трилистнике толпы» существует на разных уровнях: идеи города вообще и современного города, пространственно-



временной координаты, семантического гнезда. И лишь одна ипостась – город конкретно-исторический – представлена полунамеком, почти фигурой умолчания. Этот Париж так и остается городом, к которому поэт лишь стремится.

<sup>1</sup> Согласно словарю В.И. Даля, «мурья» или «мурьё» – «лачуга, конура, землянка, тесное и темное жилье, пещерка» [Даль, 2: 942].

<sup>2</sup> Ср. в статье «Господин Прохарчин»: «бездна вечности», «которую Достоевский сводит к *деревенской бане с пауками по углам*» [КО: 28].

<sup>3</sup> Среди обширной на сегодняшний день литературы по вопросу особо выделим: «Еврипид Иннокентия Анненского» М.Л. Гаспарова [Гаспаров 1999], «Иннокентий Анненский и его отражения. Материалы. Статьи» А.Е. Аникина [Аникин 2011], комментарии А.И. Червякова к изданиям писем и учено-комитетских записок [Анненский 2007, 2009, Анненский УКР].

<sup>4</sup> Рецензия Анненского на книгу опубликована в сентябрьском номере журнала «Мир Божий». Ср.: [Островская 1998], Червяков [Анненский 2007: 33].

<sup>5</sup> Так, например, Э. Амин и Н. Трифт суммируют подходы предшественников тремя основными метафорами: транзитивностью, ежедневными ритмами и «отпечатками города» [Амин, Трифт 2002: 209].

<sup>6</sup> О городе и поэзии с точки зрения нарративности см., например, работы Бертона Пайка и Кристиана Верслоуя [Pike 1981; Versluys 1987: 1].

<sup>7</sup> В словарной статье «Толпа» в МАС выделяется три основных значения: 1. «Неорганизованное скопление людей; сборище», 2. «Множество, масса» (разг.), 3. «Обыкновенные люди, масса в противоположность героям, одаренным, выдающимся личностям» [МАС: IV, 375]. Словарь Владимира Даля не различает оттенков, ограничиваясь одним значением: «скопище, сборище, сходбище, толкотня, множество сошедшихся вместе людей, а иногда и о скоте; орда, орава, ватага» [Даль: IV, 786].

<sup>8</sup> Ср. лирику Надсона, Апухтина и других.

<sup>9</sup> Для нашей темы данный перевод актуален, помимо всего прочего, тем, что «Слепые» входят в парижский цикл «Цветов зла» – «Парижские картинки» («Tableaux parisiens»), а самого Бодлера Анненский в статье «О современном лиризме» (1909) называл «первым поэтом *современного* города» (курсив Анненского), Париж же – «городом – отцом символов» (ср.: [КО: 358; Аникин 2011: 253]).

<sup>10</sup> В. Догалакова указывает и другой пушкинский подтекст: «Я ощущую иду тогда своей дорогой» – и «Бреду своим путем. / Будь всякий при своем» [Догалакова 2009: 115].

<sup>11</sup> Синонимия позволяет несколько варьировать функциональный регистр и встроить концепт в традицию русской литературы, хотя, по-видимому, и в творчестве Анненского имеет место не вариативность, а постепенное вытеснение устаревшего и возвышенного «стоigny» более разговорным «площади».

<sup>12</sup> Ср. «Париж» Брюсова: «И я к тебе пришел, о город многоликий, / К просторам **площадей**, в открытые дворцы; / Я полюбил твой **шум**, все уличные крики <...>».

<sup>13</sup> Ср. у М.Л. Федорова: «Автоадресованность с достаточной очевидностью выступает при обращении лирического героя Анненского к сердцу» [Федоров 2008: 73].

<sup>14</sup> Перевод мой. – Е. О.

<sup>15</sup> Строго говоря, начинается она гораздо раньше, ср. приводившееся в сн. 9 высказывание Анненского о Бодлере – «первом поэте *современного* города, города – отца символов» [КО: 358].

<sup>16</sup> Иногда Бодлер даже становится и хронологической точкой отсчета для эпохи модернизма. Ср., например, «Модернизмы» П. Николса [Nicholls 1995].

<sup>17</sup> Тематически и по пафосу стихотворение близко к письму Анненского Н.П. Бегичевой от 31 декабря 1908 г., в котором он описывает свои ощущения от концерта Бегичевой, состоявшегося, согласно письму, накануне, т. е. 30 декабря (ср.: [Догалакова 2009: 118–119]). А.И. Червяков предполагает, что концерт мог проходить в зале Петровского коммерческого училища в Петербурге [Анненский 2009: 244]. Впрочем, оснований предполагать непосредственную связь между стихотворением и именно этим концертом пока нет.

<sup>18</sup> Ср. на парижском материале: [Higonnet 2002: 82; Rosamona 2009: 40–45].

<sup>19</sup> Самая простая расшифровка этого образа – семантический перенос: он идет в параллели с «погасшими огнями» и может означать просто «умолкшие голоса». Однако обсуждавшиеся выше смыслы, а также очевидный – «бессильный голос» и «бессильный талант» там тоже присутствуют. Ср. у Догалаковой – «немые голоса» интерпретируются как «смысловый центр стихотворения»: «в нем переживаются исчерпанность звука, музыки, творчества, возникших и умерших во времени» [Догалакова 2009: 120].

<sup>20</sup> Имеются в виду прежде всего построения Н. Федорова, которые оказали влияние на музейную рефлексию символистов.

<sup>21</sup> Ср. «пустые музеи» в «Люцифере» Бунина (1908), «запертые музеи» в «Замкнутых» Брюсова (1901).

<sup>22</sup> Ср. в «Ключах счастья» Вербицкой (1909): «После завтрака они спешат в музей и в церкви» [Вербицкая 1993: 427] или в «Белых ночах» Куприна (1904): «И по ночам будут стоять молча огромные дома, и церкви, и статуи с незрячими, устремленными вперед глазами, и музеи, и театры...» [Куприн 1912: 349–350].

Литература

Амин, Трифт 2002 – *Амин Э., Трифт Н.* Внятность повседневного города // Логос. 2002. № 3–4 (34). С. 209–233.

Аникин 2011 – *Аникин А.Е.* Иннокентий Анненский и его отражения. Материалы. Статьи. М.: Языки славянской культуры, 2011.

Анненский УКР – *Иннокентий Анненский.* Материалы и исследования / Под ред. А.И. Червякова. Вып. I–IV: Учено-комитетские рецензии / Сост., подг. текста, предисл., прил., прим. и указатель А.И. Червякова. Иваново: Юнона, 2000–2002.

Анненский 2007 – *Анненский И.Ф.* Письма: В 2 т. / Сост. и коммент. А.Я. Червякова. Т. 1. СПб.: Галина-скрипит, 2007.

Анненский 2009 – *Анненский И.Ф.* Письма: В 2 т. / Сост. и коммент. А.Я. Червякова. Т. 2. СПб.: Галина-скрипит, 2009.

Вербицкая 1993 – *Вербицкая А.* Ключи счастья: Роман-дайджест. Т. 1. СПб.: Северо-Запад, 1993.

Гаспаров 1999 – *Гаспаров М.Л.* Еврипид Иннокентия Анненского // Еврипид. Трагедии: В 2 т. Т. 1. М.: Наука; Ладомир, 1999 («Литературные памятники»).

Даль – *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. 3-е изд., испр. и доп. / Под ред. проф. И.А. Бодуэна де Куртенэ. Т. 1–4. СПб.; М.: Издание т-ва М.О. Вольф, 1909.

Догалакова 2009 – *Догалакова В.* Поэтика цикла Ин. Анненского «Трилистник толпы» // Иннокентий Федорович Анненский: Материалы и исследования. По итогам международных научно-литературных чтений, посвященных 150-летию со дня рождения И.Ф. Анненского. М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2009. С. 110–127.

Ковзун 2009 – *Ковзун А.А.* Несколько комментариев к «Буддийской мессе в Париже» И. Анненского // «Слово – чистое веселье...»: Сб. статей в честь Александра Борисовича Пеньковского / Отв. ред. А.М. Молдован. М.: Языки славянской культуры, 2009 (Studia philologica). С. 276–298.

КО – *Иннокентий Анненский.* Книги отражений. М.: Наука, 1979.

Куприн 1912 – *Куприн А.И.* Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 6. СПб.: Издание Т-ва А.Ф. Маркс, 1912.

Лавров, Тименчик 1983 – *Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. М.: Наука, 1983. С. 61–146.

Левин 1998 – *Левин Ю.И.* Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю.И. Избр. труды: Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 464–482.

МАС – Словарь русского языка: В 4 т. (Малый академический словарь). М.: Русский язык, 1999.

Островская 1998 – *Островская Е.С.* Иннокентий Анненский и французская поэзия XIX века: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1998.

Петрова 2005 – *Петрова Г.В.* И.Ф. Анненский – Ф.Фр. Зелинскому: стихотворение «Буддийская месса в Париже» // «Свет мой канет в бездну, Я вам оставлю луч...»: сборник публикаций, статей и материалов, посвященных памяти В.В. Мусатова. В. Новгород: НовГУ, 2005. С. 98–109.

Соловьев 1974 – *Соловьев В.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Советский писатель, 1974.

СТ 1990 – *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990.

Федоров 2008 – *Федоров М.Л.* Роль личных местоимений в композиции произведений Ин. Анненского: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008.

Шмидт 2007 – *Шмидт Н.В.* Городской текст в поэзии русского модернизма: дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.

Augé 1992 – *Augé M.* Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la sur-modernité. Paris: Le Seuil, 1992.

Citron 1961 – *Citron P.* La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire. P., Éditions de minuit, 1961. Vol. 1–2.

Higonnet 2002 – *Higonnet P.* Paris: Capital of the World. London: Belknap Press, 2002.

Nicholls 1995 – *Nicholls P.* Modernisms: A Literary Guide. University of California Press, 1995.

Pike 1981 – *Pike B.* The Image of the City in Modern Literature. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Rocamora 2009 – *Rocamora A.* Fashioning the City: Paris, Fashion and the Media. L.: I.B. Tauris, 2009.

Versluys 1987 – *Versluys K.* The Poet in the City. Chapters in the Development of Urban Poetry in Europe and the United States (1800–1930) / Studies in English and Comparative Literature. Vol. 4. Tubingen: Gunten Nach Verlag, 1987.