

III.

Tatjana Tsivjan

Живой камень:

царскосельские мраморы у Анненского

Тема, затронутая в этой статье, лежит в русле проекта «Живой камень», предложенного Институтом мировой культуры МГУ. Приведем основные положения этого проекта¹:

Предполагается изучение камня как материального объекта и как объекта (семемы, мифологемы, символа) духовной культуры в рамках архетипической модели мира/картины мира. Основные аспекты анализа: камень *sub specie* неживой природы (свойства); его происхождение, структура, физические свойства; камень *sub specie* живой природы (движущиеся, растущие, дышащие камни; камни-растения; камни в человеческом организме); камень *sub specie* семиотики (*живой камень versus мертвый камень*); камень *sub specie* пяти человеческих чувств (антропоморфизация камня: говорящие, слышащие, видящие и т. п. камни); камень *sub specie* культуры (литература, искусство; шире, словесный и несловесный текст).

Основная идея — показать энантиономию, характеризующую две ипостаси камня (объект природы, объект культуры); ее истоки предположительно лежат в свойствах камня *in se*. Дело в том, что в архетипической модели мира камень является символом неподвижности, холода, немоты (= смерти, нижнего мира, хтоничности), но одновременно выступает в своей

© Tatjana Tsivjan, 2014

© TSQ № 47. Winter 2014

¹ Руководитель проекта Вяч. Вс. Иванов. В проекте участвуют Д. В. Вальков, Л. О. Зайонц, М. В. Завьялова, Н. В. Злыднева, В. Л. Кляус, В. С. Полилова, Т. В. Цивьян.

противоположности, как бы опровергающей предыдущее: камень растет, дышит, видит, движется, разговаривает, действует, т. е. анимизируется, становится символом жизни (см. антропоморфизм и/или зооморфизм камня). И то и другое основано на объективных (физических) свойствах камня.

Следует подчеркнуть, что мифологема *камень=смерть* (оппозиция *жизни*) и символика *мертвого камня* описаны весьма основательно, представления же о камне как о живом существе только начинают разрабатываться (и мощным стимулом к этому являются все более набирающие силу исследования на стыке точных, естественных и гуманитарных наук). Обе энантиосемичные ипостаси камня сливаются в вечном круговороте жизни и смерти (в контексте «мифа о вечном возвращении»)².

Перечислим некоторые «амплуа» *живого камня*, в большей или меньшей степени известные, но не рассмотренные (или недостаточно рассмотренные) в предлагаемых аспектах: «говорящие» камни, (камни-тексты: надгробные камни, каменная эпиграфика города, памятники и т. п.); камень в современном городском фольклоре, камень и каменная символика в молодежных субкультурах; игральные камни и игры с камнями (камни/кости, прыгающие камни-«блинчики», ревущие камни/кёрлинг); камни-украшения, камни-обереги, «режиссирующие» жизнь человека, окаменевшие живые существа и оживающие камни (не только статуи!). На громадном материале словесных и несловесных текстов (фольклорных — сказочные сюжеты, былички, этиологические легенды и др.; литературных — поэтика камня; визуальных — камень в живописи и прикладном искусстве и т. п.) могут быть составлены словарь (*Symbolarium*, ср. Флоренского) и текст *живого камня*.

² См. работы Элиаде о росте минералов в чреве Матери-Земли и экспликацию этих его идей в разных традициях и на разных культурных уровнях. Ср. у Пастернака:

Без родовспомогательницы, во мраке, без памяти,
На ночь натываясь руками, Урала
Твердыня орала и, падая замертво,
В мученьях ослепшая, утро рожала.

Далее почти напрашивается сюжет «превращение в камень — оживление камня» и, конечно, «оживающая статуя» или, более широко, «оживание мертвого» и «застывание живого» (в формулировке Т. Венцловы)³. Но в данном случае нам хотелось бы придать теме несколько иной поворот и обратиться к камню, так сказать, в «пограничной зоне», к тому его статусу, который описан в лермонтовском «Портрете» (там — применительно к живописному изображению):

Взгляни на этот лик; искусством он
Небрежно на холсте изображен,
Как отголосок мысли неземной,
*Не вовсе мертвый, не совсем живой*⁴;
Холодный взор не видит, но глядит
И всякого, не нравясь, удивит;
В устах нет слов, но быть они должны:
Для слов уста такие рождены;
Смотри: *лицо как будто отошло*
От полотна...

Не вовсе мертвый, не совсем живой и *Холодный взор не видит, но глядит* (и далее *лицо как будто отошло*) — так подчеркивается неопределенность, «разнонаправленность» статуса описываемого объекта, находящегося между двумя мирами (*отблеск жизни неземной*).

Тему «промежуточности», «границности» мы собирались затронуть на конференции «Проблема *гибрида* в славянских культурах» в Институте славяноведения РАН в 2012 г., но намерения остались на уровне тезисов: «*Ни то ни сё, нечто, что-то, тень, двойник...* Неопределенность / пограничность как инструмент гибридности». Это было еще одним нашим обраще-

³ В кругу данной статьи сошлемся на две более чем известные и чрезвычайно важные работы, для нас в особенности, своего рода *pointe*'ы темы многоипостасной динамичности камня: *Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Якобсон Р. О. Работы по поэтике*, М. 1987; *Венцлова Т. Тень и статуя. К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского // Венцлова Т. Собеседники на пиру: Литературоведческие работы*. М., 2012 (последнее издание давней статьи). О развитии этой темы у В. Н. Топорова будет сказано далее.

⁴ Курсив здесь и далее наш. — Т. Ц.

нием к теме *человек — не-человек*⁵, индуцированным в данном случае точной пушкинской формулировкой (о герое «Медного всадника»):

*...ни зверь ни человек,
Ни то ни сё, ни житель света,
Ни призрак мертвый...*⁶

Так манифестируется универсальный мифологический мотив, в основе которого лежит опасность проникновения мира *мертвых* в мир *живых*, опасность тем бóльшая, что оба мира зеркально отражают друг друга, и поэтому распознать пришельца, отличить не-человека от человека весьма трудно; соответственно всегда надо быть начеку, особенно для таких сложно распознаваемых случаев. В фольклорных традициях существует «обучающий» набор специальных признаков не-человека, (копыта и рога у черта, хвост у ведьмы, застегнутая на левую сторону или вывернутая наизнанку одежда лешего и т. п.). При этом в драматургии соответствующих сюжетов

⁵ См. материалы организованных Л. А. Софроновой конференций в Секторе истории культуры Института славяноведения РАН и ее вступительную статью: *Софронова Л. А. Миф в культуре: Человек — не-человек // Миф и культура: Человек — не-человек. М., 1994.* Для нашей темы особенно существенно следующее: «Человек очень часто оказывается нестабилен в своей природе и способен к превращениям: в растения, животных, кукол, машин, в демонологических персонажей. Соответственно круг „живой“ и „неживой“ природы при определенных условиях трансформируется в человека. Трансформации эти бывают истинные и мнимые. Они всегда построены по „мифологическим“ правилам и соответствуют вечным образцам. Эти трансформации манифестируют связь человека с миром природы или с „иным“ миром. Они указывают на утрату души — при превращении в куклу или машину, на потерю подлинно человеческих свойств. При обратной трансформации кукла наделяется миром души, растение говорит человеческим голосом, животное попадает под власть высоких чувств, робот награждается человеческой системой ценностей. То есть все эти персонажи движутся к миру человека, а не взаимозаменяются внутри своей системы» (С. 4).

⁶ Принадлежность к обоим мирам подчеркивается и мотивом *порога*:

Домишко ветхой. ... Был он пуст
И весь разрушен. У порога
Нашли безумца моего...

«иномирность» опознается не сразу, и тут существует некая «пограничная зона».

Художественная литература с благодарностью подхватывает этот более чем эффектный мотив и любит вести игру на неопределенности, амбивалентности (*...из черноты рембрандтовских углов / Склубится что-то вдруг и спрячется туда же, / Но я не встрепенусь, не испугаюсь даже...*), на «ощущении присутствия» *иного, чужого, не отличимого от своего (Но кто мы и откуда, когда ... нас на свете нет?)*.

Акцент ставится не на контрасте, а на смещениях и смешениях, на постоянных переходах от живого к мертвому и обратно. Так у Флобера в «Искушении святого Антония»:

Теперь растения уже не отличаются от животных, у полипников, напоминающих сикоморы, руки растут на ветвях. Антонию кажется, что он видит гусеницу между двух листьев: это — бабочка, она улетает. Он хочет наступить на камешек, — подпрыгивает серый кузнечик. Насекомые, похожие на розовые лепестки, сидят на кусте; остатки эфемерид лежат на земле снежным покровом.

Затем растения сливаются с камнями. Кремни походят на мозги, сталактиты — на сосцы, железные цветы — на фигурные ткани. В осколках льда он различает узоры, отпечатки кустов и раковин, — и непонятно: отпечатки ли то предметов, или сами предметы. Алмазы сверкают как глаза, минералы трепещут...

Такого рода «существование на грани» можно трактовать как одну из ипостасей *гибридного*, а дейктическую неопределенность — как его инструмент.

Представляется, что понятие гибридности может быть приложено и к «граничности статуи» (граничному состоянию камня — *не вовсе мертвый, не совсем живой*), тем более, что для обозначения статуи *тень* и *двойник* (человека) — почти синонимы, почти термины (см. об этом в упомянутой работе Т. Венцловы).

Обратимся к тому, как в тексте манифестируется эта зыбкость, когда адресату сообщения (зрителю, читателю) надо

определить, что перед ним: еще *камень*, или уже Галатея? Хрестоматийный пример — обмен эпиграммами между Дж. Строщи и Микеланджело, посвященными статуе «Ночь» в капелле Медичи во Флоренции.

Строщи говорит «от себя», передавая восторженные впечатления зрителя.

Giovanni Strozzi

Sopra la Notte del Buonarroti

La Notte, che tu vedi in sì dolci atti
dormir, fu da un angelo scolpita
in questo sasso, e perchè dorme ha vita:
Destala, se nol credi, e parleratti.

Вот эта Ночь, что так спокойно спит
Перед тобою, — Ангела созданье.
Она из камня, но в ней есть дыханье:
Лишь разбуди, — она заговорит.

(пер. А.М. Эфроса)

Она из камня, но в ней есть дыханье — дословно *Ночь... была изваяна / в этом камне* (можно считать это семантически значимым анжамбманом, который подчеркивает лексему *sasso* 'камень', перенесенную в следующую строку), и, поскольку она спит, в ней есть жизнь. Т. е. она (статуя) спит настолько правдоподобно (на самом деле спит!), что становится живой, оставаясь при этом статуей. Таким способом Строщи, как бы с простодушной непосредственностью первого впечатления, вводит двойственность, помещая Ночь на грань *живого и мертвого*, alias, в «граничную зону» *живого* (одушевленного) *камня*.

Buonarroti

Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,
mentre che 'l danno e la vergogna dura;
non veder, non sentir m'è gran ventura;
però non mi destar, deh, parla basso.

Отраднo спать — отрадней камнем быть.
О, в этот век — преступный и постыдный —

Не жить, не чувствовать — удел завидный...
Прощу: молчи — не смей меня будить.
(пер. Ф. И. Тютчева)

Микеланджело отвечает от имени Ночи. Поскольку его эпиграмма переводит ситуацию из сферы «чистого искусства» в реальность жизни, мы невольно приписываем речь самому скульптору, а не статуе, и не очень замечаем, что и здесь подчеркивается та же двойственность *живого камня*: статуя не видит, не слышит (или не чувствует) — но (потому что?) спит, и она просит не будить ее.

Переходим к *царскосельским мраморам* и посвященным им стихам — тема неисчерпаемая настолько, что позволяет ограничиться *одним Трилистником одного поэта*.

Иннокентий Анненский

Трилистник в парке
Я на дне

Я на дне, я печальный обломок,
Надо мной зеленеет вода.
Из тяжёлых стеклянных потёмок
Нет путей никому, никуда...

Помню небо, зигзаги полёта,
Белый мрамор, под ним водоём,
Помню дым от струи водомёта
Весь изнизанный синим огнём...

Если ж верить тем шёпотам бреда,
Что томят мой постылый покой,
Там тоскует по мне Андромеда
С искалеченной белой рукой.

* * *

Бронзовый поэт

На синем куполе белеют облака,
И чётко ввысь ушли кудрявые вершины,
Но пыль уж светится, а тени стали длинны,
И к сердцу призраки плывут издалека.

Не знаю, повесть ли была так коротка,
Иль я не дочитал последней половины?..
На бледном куполе погасли облака,
И ночь уже идет сквозь чёрные вершины...

И стали — и скамья и человек на ней
В недвижимом сумраке тяжеле и страшней.
Не шевелись — сейчас гвоздики засверкают,

Воздушные кусты сольются и растают,
И бронзовый поэт, стряхнув дремоты гнёт,
С подставки на траву росистую спрыгнёт.

* * *

Расе

Статуя мира

Меж золочёных бань и обелисков славы
Есть дева белая, а вокруг густые травы.

Не тешит тирс её, она не бьёт в тимпан,
И беломраморный её не любит Пан.

Одни туманы к ней холодные ласкались,
И раны черные от влажных губ остались.

Но дева красотой по-прежнему горда,
И трав вокруг неё не косят никогда.

Не знаю почему — богини изваянье
Над сердцем сладкое имеет обаянье...

Люблю обиду в ней, её ужасный нос,
И ноги сжатые, и грубый узел кос.

Особенно, когда холодный дождик сеет,
И нагота её беспомощно белеет...
О, дайте вечность мне, — и вечность я отдам
За равнодушие к обидам и годам.

Стихам Анненского мы посвятим далее всего лишь несколько строк — не только потому, что о них написано более, чем достаточно, но потому, что нас в данном случае занимают только общие темы, относящиеся к *живому камню*, а именно, зыбкость границы между *мертвым камнем* — *живым камнем* — *ожившим камнем* и далее — между *статуей* и *человеком*.

Пожалуй, ярче всего у Анненского это «смещение» выражено в первом стихотворении, где обломок камня если не *мыслящий тростник*, знающий о своей смерти, то, во всяком случае, чувствующее существо (а не только вещество — но и вещество тоже!), умеющее помнить, печалиться и томиться — в финале он, как *deus ex machina*, оказывается частью скульптуры, «изваянной в этом камне».

В «Бронзовом поэте» (который формально не относится к нашей теме ни по сюжету — оживающая статуя, ни по материалу — бронза) нагнетение теней, призраков, «страшного» человека на скамье также подчеркивает непонятно как происходящий переход от *мертвого* к *живому*.

И, наконец, *Расе*, где зыбкость подчеркнута невозможностью определить, когда поэт обращается к статуе, а когда к женщине из плоти и крови. *Дева белая* — эпитет, указывающий у Анненского на мраморность. Но она белеет своей наготой, что уже относимо к живой деве. Она статуарна, ее неподвижность подчеркивается — но это статуарность, возникшая через миг после движения, как бы остановка: отбросила тирс и тимпан, небрежно завязала волосы, сжала ноги, «обиделась», замерла. Напомним, что мгновенное окаменение — известный мифологический мотив, широко используемый в ли-

тературе⁷. Да и само *равнодушие к обидам и годам* есть выражение чувств, симметричное тоске *печального обломка* и Андромеды.

В архиве В. Н. Топорова нами была найдена его неоконченная статья «О границах и мере „человеческого“ и о встрече человека со знаком самого себя (образ статуи у Анненского)», предположительно написанная в начале 90-х гг. Она посвящена трагедии Анненского «Лаодамия», а не его стихам о царскосельских статуях, но содержит положения, чрезвычайно важные для размышлений о *человеке* и *статуе* (в нашем случае — *каменной*) в их противопоставлении и взаимосвязи. Статья находится в печати. Ей предпослано вступление автора недавней важной монографии об Анненском А. Е. Аникина⁸ «Неоконченная статья В. Н. Топорова о статуе в творчестве Анненского»⁹. В этом вступлении перечислены основные (а, может быть, и все) статуи Анненского, и среди них, конечно три упомянутые выше статуи или «статуеподобные существа» (верное определение А. Е. Аникина). Приведем пространную цитату: «Превращение персонажа античной мифологии в статую позднейшего времени — смысловой ход, очень характерный для Анненского. Он отчетливо прослеживается в «Трилистнике в парке» и особенно в „Расе“. Указываемая в „Лаодамии“ Гермесом запущенность аллеи, на которой ему предстоит поместиться в виде статуи через тьму веков, возвращает к воспоминаниям сына поэта, В. И. Анненского-Кривича, о том, что его отец любил в Екатерининском парке „некоторые сравнительно глухие и малопопулярные“ уголки, в частности, — „...всегда бессолнечный плоский лабиринт некошен-

⁷ Вспомним Лотову жену у Ахматовой:

Взглянула — и, скованы смертною болью,
Глаза ее больше смотреть не могли;
И сделалось тело прозрачною солью,
И быстрые ноги к земле приросли.

⁸ Аникин А. Е. Иннокентий Анненский и его отражения: Материалы. Статьи. М., 2011.

⁹ Антропология культуры. Вып. 5. М.: Сборник Института мировой культуры МГУ. В печати.

ных клумб <...> где стоит воспетая им статуя „Расе”¹⁰... Статуя Мира — беспомощная пленница и наложница царскосельских туманов (от их «ласк» на статуе остаются *раны черные*) и холодного дождика, и полюбивший ее обиду и ужасный нос поэт выражает эту обиду своим голосом¹¹. При этом она (как и Андромеда в «Я на дне») делит с поэтом «ущербность его бытия» [Аникин ссылается на Венцлову. — Т. Ц.]. Густые, некошенные травы (символ забвения, ненужности, преходящих волнений) вокруг Статуи мира коррелируют с зеленеющей водой над лежащим на дне обломком, по которому тоскует Андромеда».

Далее А. Е. Аникин перечисляет основные аспекты «взгляда Топорова» на взаимоотношения между статуей и человеком. Среди них наиболее существенны для нашей темы 1) семиотический — статуя как знак человека и Анненский как поэт, особенно остро ощущавший «мучительность бытия» человека среди его «знаковых двойников и замен» (статуя, тень, портрет, кукла, марионетка, манекен, призрак, силуэт и др), — и 2) философский: каждый из аспектов исследования становится у Топорова средством постижения человека и «человеческого». Образ статуи интересен Топорову потому, что он позволяет глубже понять, что есть человек».

В заключение предоставим слово самому Владимиру Николаевичу. Почему и для чего он обратился к теме статуи? Он отвечает на этот вопрос так:

Для постановки и решения важнейших вопросов „антропологического” характера — о человеке и его природе, о „человеческом” и его границах, о живом и мертвом (о жизни и смерти), о целом и части, о встрече и расставании, о ещё и уже, о любви и страдании, о тайне человеческого бытия.

Далее перечисление:

¹⁰ Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1981, Ленинград. 1983. С. 105.

¹¹ Так же, как статуя Ночи говорит голосом Микеланджело, см. выше.

Некоторые из основных таких контекстов должны быть названы, — статуя в истории русской литературы с выделением двух эпох — пушкинской и начала XX века (ср. особенно «царскосельскую» традицию — сам Анненский, Комаровский, Гумилев, Ахматова, не говоря об иных, — о которой см. в другом месте, но и поэтов, находившихся вне ее — Блок, Кузмин, Волошин, Брюсов, Георгий Иванов, Одоевцева и др., ср. в прозе Андрей Белый, Е. П. Иванов, Вагинов и др.), тема статуи в античной традиции, прежде всего греческой; та же тема в западноевропейской литературе с акцентом на французской поэзии, современной Анненскому, хотя, конечно, нельзя забывать и о более ранних попытках разработки темы «оживающей» статуи, имеющей длинную традицию, и т. п.

И особенно важно для нас:

Если говорить точнее, автора интересует не „статуйная“ эмпирия у писателя, а само „статуйное“ как модус, способ и форма выражения того, что за ним стоит и что имеет и другие формы воплощения, и — еще точнее — как раз то бытийственное, которое неотделимо от главного вопроса, связанного с ним, — что есть человек, каковы пределы и мера «человеческого» в нем, насколько он принадлежит самому бытию и насколько миру овеществленных данностей, иначе говоря, проблема самостоянья человека как залог величия его.

Так тема *живого камня* обращается/возвращается к человеку и — снова — к зыбкости границ между *живым* и *мертвым*. И если мы равнодушны к природе, то, может быть, и она, *сияя вечною* — и в этом смысле статуарною, см. выше, красотой, не так уж равнодушна к поэту, а «Расе» Анненского перекликается с современным французским исследователем: «Полярная противоположность человеку во вселенной, камень, возможно, говорит самым убедительным языком. Живя дольше, чем все живое, но сам того не зная, он напоминает: именно такова цена вечности»¹².

¹² Кайуа Р. В глубь фантастического. Отраженные камни. СПб., 2006. С. 159.