

**САД И ЛЕБЕДЬ КАК МИФОЛОГЕМЫ
«ЦАРСКОСЕЛЬСКОГО ТЕКСТА» И.Ф. АННЕНСКОГО**

Понятие «царскосельский текст» – аналог другого – «петербургский текст»¹. В.Н. Топоров, подчеркивая, что текст «отчетливо сохраняет в себе следы своего внетекстового субстрата» [Топоров, 1995: 259], объясняет отношения собственно культурного феномена и «текста» как «переход материальной реальности в духовные ценности» [Топоров, 1995: 259].

«Царскосельский текст» – это совокупность образов, мотивов, сюжетов, связанных с Царским селом². Он, таким образом, включает в себя:

- реальный пейзаж: сад, парк, сопрягающие природу (ландшафт – цветы, деревья, трава, озеро, пруд и т.д.) и культуру (скульптура, памятники и т.д.);
- отражение в фольклорно-мифологическом и поэтическом сознании (мифы, легенды);
- аллюзии и цитаты.

По мнению В.Н. Топорова, ахронность, культурогенность – в основе «царскосельского текста». Особенное видение и отношение к Царскому селу породило новую форму восприятия: не историческое, а личностное переживание, которое явно приобретало сновидный характер: в это время, «на роковом пороге материя истончилась здесь до того, что всё стало казаться призрачным, но эта потеря «материальности» компенсировалась всё большим обострением чувства и своего рода ясновидением духа» [Топоров, 2003: 377].

Царское село соотносится с античным мифологическим Парнасом («Гора Муз», «Город Муз»). Вершина Парнаса часто увенчивалась одиноко растущим деревом – чаще дубом. Был такой дуб и на Парнасе Нового сада в Царском селе:

И что поделимся мы ветхою скамьею
Близ корня дерева, что поднялся змеєю
[Анненский «Ореанда», 1990: 150]

¹ Топоров, В.Н. Петербургский текст русской литературы. – СПб.: Искусство-СПБ, 2003. – 612 с.

² Определение наше. – А.Н.

Главным в пространстве Царского села является сад, культурная семантика которого многозначна. «Сад – это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Поэтому сад представляется... раем на земле, Эдемом» [Лихачев, электронный ресурс]¹.

Исследователи поэзии И.Анненского обращались к изучению образа и мотива сада². Так, М.В. Дудорова, выделяет четыре группы текстов о саде, положив в основании своей типологии доминирующее положение «того или иного типа художественного пространства»³: Б.Соколов, изучая «поэтику садов» Серебряного века, обозначает два принципа изображения садов – реалистический и символический – и предлагает типологию композиций с садом⁴.

¹ В Средние века небольшие и скромные монастырские сады, где молились и вели благочестивые беседы, воспринимались подобием небесного Рая. Эдемом, т.е. земным Раем, называли роскошные сады эпохи Ренессанса, барокко и классицизма. Рукотворный сад – произведение искусства, но не застывшее, не мертвое, а живое, функционирующее, видоизменяющееся. Это своего рода живая сцена, где человеку позволено и, более того, положено предаваться не только радостному отдохновению от обыденного, но и всевозможным размышлениям и поэтическим грёзам. Весь садовый антураж обуславливал иной настрой души. Пребывание в саду предполагало внутреннее преображение, уход от своего повседневного «Я» к новому «Я», более высокому и значимому.

² См.: Карпенко, Л.Б. «Но сердцу чудится лишь красота утрат...» (об эстетическо-онтологических началах поэзии Иннокентия Анненского)// Вестник Самарской гуманитарной академии. Выпуск «Философия. Филология» – 2006. – № 1 (4) – с.289-295; Дудорова, М.В. Категоризация пространства в поэтическом тексте (на материале поэзии И. Анненского): автореф. дис. ... канд. филол. наук [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/names/dudorova/dudorova.htm>. – Загл. с экрана; Соколов, Б.М. Сады Серебряного века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=66>. – Заглавие с экрана и др.

³ Согласно М. Дудоровой, 1) сад - место локализации действия, декорация; 2) эмотивное пространство; 3) реальное (предметное) пространство, сад - действующее лицо; 4) ирреальное пространство: сад - среда воспоминаний или мечты» [Дудорова, электронный ресурс].

⁴ Символический образ сада, с одной стороны, создается компактной композицией, где преобладает «свернутый, компактный образ, колющий воображение читателя припоминаниями и ассоциативными намеками» [Соколов, электронный ресурс]. С другой – «рассредоточение символических черт и элементов нового смысла по всему повествованию, так что цельный образ достраивается к его финалу» [Соколов, электронный ресурс]. В поэзии Серебряного века сад – образ-символ. Обозначая специфику поэтических композиций Анненского, Б.М. Соколов относит его стихи о садах к распределенному типу композиции, т.к. по тексту распределены не крупницы, а «емкие зерна смысла» [Соколов, электронный ресурс]. Высшей формой бытования садовой темы является синтетизм темы и «фактуры повествования, растворение в эмоционально-смысловой среде стихотворения». Примером такого синтетизма в поэзии И.Ф.Анненского является стихотворение «Nox vitae». Также Б.М. Соколов выделяет в лирике И.Анненского образ жертвенного сада («Маки», «Одуванчики»).

Сад имеет несколько ипостасей в поэзии И.Анненского: заглохший сад, как воплощение мертвого пространства, и сад – живое существо, сад, наполненный жизнью, – предопределяют «садовую» парадигму.

В стихотворении «Тоска сада» сад – двойник лирического «я» и одновременно живое, саморефлексирующее существо:

Зябко пушились листья,
Сад так тоскливо шумел.
- Если б любить я умел
Так же свободно, как ты.
.....
Тускло ль в зеленой крови
Пламень желанья зажжен,
Только раздумье и сон
Сердцу отрадней любви
[Анненский, 1990: 181]

Сад подобен организму: в его жилах течет «зеленая кровь», а в груди бьется «сердце». Стихотворение построено так, что сад постепенно все более очеловечивается, испытывая чувства, присущие человеку. Сад – двойник тоскующего лирического «я», его «телесная оболочка». Раздвоение «я» между «телесным» (вершинное проявление любви «Пламень желанья зажжен» – острота физического желанья) и «духовным» завершается победой «духовного» и отчуждением «телесного». Органика бытия, выражающаяся в «физиологичности» сада, погашена в предпочтении реальности любви жизни-сна. «Любовь» и «сон» – два полюса бытия лирического «я» и сада, конфликтность «я» и «не-я».

Акустический код включает пространство сада в оппозицию пространству города:

Как я любил от городского шума
Укрыться в сад, и шелесту берез
Внимать, в запущенной аллее сидя...
Да жалкую шарманки отдаленной
Мелодию ловить
[Анненский, 1990: 161]

Акустический код раскрывает соотношение я – сад: «тоскливый шум» сада и тоска «Я» сближают лирическое «я» с природным миром. Естественные звуки, шумы в отличие от «городского шума», набора искусственных звуков, притягивают к себе. «Шелест берез» – некое подобие шепота. Очевиден фетовский код («...и под легкий шум березы к изголовью в царство грезы никнет голова» [«Нет, не жди ты песни страстной...» – Фет, 1986: 165]): «шелест берез» – уход от логоса, от

слова в музыку природы. «Госкливый шум» и «шелест берез» предполагает диалог, соучастие.

Звуки города воспринимаются как отрицательно оцениваемая совокупность звуков («городской шум»); спасением из этого хаоса («укрыться») может стать только пространство сада с единственным звуком природного происхождения («шелест берез»). «Мелодия шарманки» уравнивается здесь с природным шумом как антисловесное, антилогос.

В стихотворении «Старая усадьба» дом и сад сливаются в некий общий образ мирового запустения:

Сердце дома. Сердце радо. А чему?
Тени дома? Тени сада? Не пойму.

Сад старинный – все осины – тощи, страх!
Дом – руины... Тины, тины, что в прудах...

Что утрат-то!.. Брат на брата... Что обид!..
Прах и гнилость... Накренилось... А стоит...
<...>

Тсс... ни слова... даль былого – но сквозь дым
Мутно зрима... Мимо... мимо... И к живым!

Иль истомы сердцу надо моему?
Тени дома? шума сада?.. Не пойму...
[Анненский, 1990: 125-126]

И дом, и сад предстают как единый образ, связанный в сознании лирического «я» с прошлым, с детством, с домом. Объекты, наполняющие пространство вокруг, вызывают в душе только страх: накренившийся дом, руины, тощие осины, тина в прудах. «Старая усадьба» – пространство смерти, в котором возникает ощущение ужаса от собственной маргинальности.

Сад в поэзии И.Ф.Анненского – это «печальное», «тёмное», «запущенное» пространство, где царит «тоска»: «...где в полдень старый сад печальней и темней» [Анненский, 1990: 150]. В его шуме ощущается особое настроение: «сад так тоскливо шумел», а сам он, наделенный тенью, – превращается в Элизиум: «тень сада» обладает особым измерением.

Выделяется лексический ряд, характеризующий состояние сада: «заглох», «глух», «пуст», «погиб» («Сад погиб», «заглох и замер сад», «сад заглох... и дверь туда забита»). Все слова несут семантику запустения, опустошения, гибели: Заглохший сад, расположенный на границе миров, ассоциируется с Элизиумом, вход в который закрыт.

Заглохший сад предстает как пространство смерти, омертвление которого выражается в отказе от живой жизни, ассоциирующейся с соблазнами и пиром: *«Веселый день горит... Но сад и пуст и глух// Давно покончил он с соблазнами и пиром»* [Анненский, 1990: 86].

Единственное, выбивающееся из этого ряда, где сад приобретает совершенно другую семантику, – стихотворение «С кровати».

Лирическое «я» наблюдает утренний сад через открытое окно: сад наполнен жизнью, светом, он сверкает, переливается. Цветовая гамма, несущая оценочность («зелено-золотистый», «голубой», «зеленый»), подчеркивает безмятежность и беззаботность окружающего мира. Сад оживает буквально на глазах: зеленый цвет Nature рождает «бал», а свет Солнца – «пир». Именно Солнце своим сиянием пробуждает мир и является хозяином на пиру жизни. В обращении-просьбе к Солнцу – попытка слияния с миром «не-я».

Два пространства стихотворения соответствуют миру «Я» и миру «НЕ-Я», которые противопоставляются. «Я» – часть мира, неслиянная с ним, поэтому страдающая и больная. Если сад заполнен множеством явлений, находящихся в движении, то в мире «Я» только «большой» на «кроватьи». Это противопоставление выражено и усилено на графическом уровне, при помощи знака «тире»: «мой сад – с подушки – точно лес».

Сад как культурное пространство в сознании лирического субъекта ассоциируется с естественно природным – сад уподоблен лесу, что связано и с особенностями восприятия, взглядом из окна¹:

Весь полный утра, весь душистый,
Мой сад – с подушки – точно лес
[Анненский, 1990: 175]

Помимо «визуального» (цветок), здесь присутствует запах: «работает» ольфакторный код. «Душистый» – слово из лексикона Фета². Сад, излучая свои ароматы, лечит «Я», возвращая его к жизни, включая во всеобщий пир.

Многоточие после слова «ароматы» даёт возможность читателю почувствовать все прелести гармонии запахов, царящей в саду. Многоточие здесь как шлейф свежести цветочных ароматов. Многоточие несет следующую содержательную нагрузку: с одной стороны, создает подтекст, отсылая к ассоциативной памяти читателя, с другой – «передает» полноту и невыразимость охвативших героя переживаний.

Восприятие большого лирического «я» ограничено его положением в пространстве и состоянием: он видит лишь небольшой «кусочек» пространства сада, всё остальное – игра его воображенья, мечта,

¹ См. об этом приеме: Пигарев К.В.

² См. подробнее о благоговиях у Фета: Козубовская, Г.П. Поэзия А.А.Фета и мифология. – Барнаул: БГПУ, 2005.

ирреальный мир, что связано и с мотивом опьянения. Сад для больного я – это «лес» – естественная, дикая природа.

С мотивом болезни и пира жизни на уровне интертекста важен диалог с Ф. Достоевским, вернее, полемика с ним: герой противопоставлен Ипполиту Терентьеву («Идиот»), о котором И. Анненский «смерть к которому пришла даже как-то незаметно» [Анненский, электронный ресурс]. И. Терентьев – обиженный человек, чувствующий свою чуждость миру, ощущающий свою отрезанность от всех, незванный гость на пиру жизни. В стихотворении Анненского присутствие больного на пиру – остановленное мгновение, когда открыт миг красоты, неожиданно явленный душе. «Я» не отделено от мира, происходит взаимное влияние я/мир: оживление мира, связанное с оживлением души, и наоборот.

С мифологемой сада тесно связаны мифологема лебедя и мифологема озера. Лебеди – неотъемлемый атрибут царскосельских парков, красота этих птиц гармонировала с красотой царскосельского комплекса, что, видимо, и послужило оформлению мифа о них как местных духах-покровителях. В речи «Пушкин и Царское Село» он говорит о влиянии красоты этого пространства на развитие поэтического дара Пушкина и заключает свою речь лицейским преданием о Пушкине как гении-хранителе Царского Села и Лицея.

Лебедь, как реалья, как часть царскосельского парка, присутствует у Г.Р. Державина («*На восклицающих смотрела /Поднявших крылья лебедей...*»), Пушкина («*в тихом озере, средь блещущих зыбей, /Станицу гордую спокойных лебедей.*»), Тютчева («*белокрылые виденья, /На тусклом озера стекле...И тревогой мимолетной /Лебединых голосов...*»), Анненского («*Я будто чувствовал, что там ее найду, /С косматым лебедем играющей в пруду*» [Анненский, 1990: 150])¹.

Одна из наиболее разработанных и освоенных литературой мифологем – умирающий лебедь, который в минуту смерти взмыв наверх, навстречу небу и солнцу, издает последний крик («лебединая песня») и, мертвый низвергается в воду. Образ лебедя трактуется как символ поэта, певца и высоты поэзии («Лебедь» Державина, «Царскосельский лебедь»

¹ С мифологемой лебедя тесно связана мифологема озера, характеристики которой изменялись в зависимости от восприятия этого водного пространства поэтом, в зависимости от эпохи. У Жуковского озеро «спокойное» и сравнивается с «лазурью» («Царскосельский лебедь»). У Пушкина «тихое» озеро – это «блещущие зыби», т.е. оно своим блеском притягивает взгляд и затягивает в собственные воды («Царское село»). У Тютчева озеро угасло, потускнело, поплёкно, но сохранило свой блеск. Из «блещущей зыби» оно превратилось в «стекло», отвердело. Озеро описывается со стороны, извне («Осенней поздней порою ...»). У Анненского не озеро, а водоём, пруд: «С косматым лебедем играющей в пруду», фонтан («Помню дым от струи водомета») – окультуренное, искусственное водное пространство. Вода в прудах не чистая, не зеркальная, не прозрачная, а затянутая тиной, черная (ср. болото): «Тины, тины, что в прудах...», «И парков черные, бездонные пруды...».

Жуковского, «Памяти Анненского» Гумилёва). Эта символика в своей основе связана и с представлением о способности души странствовать по небу в образе лебедя, выступающего как символ возрождения, чистоты, целомудрия, мудрости, поэзии, совершенства, но и смерти [МНМ, 1998, III]¹. В XX в. эту традицию продолжает Николай Гумилёв, называя своего учителя Иннокентия Анненского «последним из царкосельских лебедей»². Муза Анненского в стихотворении Гумилева созвучна этой красоте, овеянной элегическим настроением: *«И жалок голос одинокой музы, / Последней – Царского Села»* (Гумилев «Памяти Анненского»).

Следует упомянуть о том, что в стихотворениях самого Анненского лебедь был неотъемлемым символом царкосельского пейзажа: *«Там стала лебедем Фелица/ И бронзой Пушкин молодой»* [«Л.И. Микулич», Анненский, 1990: 239].

Эти строки – откровение о чуде превращения, которым сотворяется мир садов. Зашифрованные, перефразированные названия стихов Державина «Лебедь» и «Фелица», конец и начало пути русского поэта XVIII столетия встретились в сознании потомка, как бы высветив одно из «строгих лиц» «портретов» – призраков Екатерининского парка. Превращение поэта в памятник – тоже чудо; оно совершается словно в единое мгновение, становится знаком зримо остановленного времени.

Библиографический список

1. Анненский, И.Ф. Стихотворения и трагедии / И.Ф. Анненский. – Л.: Советский писатель, 1990. – 640 с.

¹ Традицию сравнения поэта с лебедем в русской литературе начал Г.Р. Державин в стихотворении «Лебедь», где происходит постепенное превращение «любимца Муз» в белого лебедя. «Царкосельский лебедь» В.А. Жуковского – «отшельник», плавающий «на лоне вод уединенных» и поющий свою «последнюю песню». В письме к П.А. Плетневу (7 декабря 1851 г.) Жуковский признается: «Мне хотелось просто написать картину Лебедя в стихах, дабы моя дочка выучила их наизусть; но вышел не простой Лебедь; посылаю его вам; может быть, в его стихотворной биографии вы найдете ту же старческую хилость ее автора, какой страдал описанный им лебедь» [Царское село и Павловск в русской поэзии, электронный ресурс <http://www.user.cityline.ru>]. По поводу этого стихотворения Жуковский писал: «Этот лебедь не выдумка, а правда. Я сам видел в Царском Селе старого лебедя, который всегда был один, никогда не покидал своего уединенного пруда и когда являлся в общество молодых лебедей, то они поступали с ним весьма неучтиво. Его называли Екатерининским Лебедем» [Царское село и Павловск в русской поэзии, электронный ресурс <http://www.user.cityline.ru>].

² Слово «последний» в стихотворении Гумилева намекает на обрыв, окончательное завершение обозначенной традиции, творчество Анненского он относит не к настоящему, а к прошлому, «изымает» поэзию Анненского из эпохи «серебряного века», относя ее к веку «золотому», знаками которого становятся другие «царкосельские лебеди» (Державин и Пушкин). Следовательно, Гумилев продолжает уже созданный мифологизированный ряд царкосельских поэтов, вписывая в него, как ему кажется, последнее имя.

2. Анненский, И.Ф. Книги отражений / И.Ф. Анненский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.az.lib.ru/a/annenskij i f/](http://www.az.lib.ru/a/annenskij_i_f/). - Заглавие с экрана.
3. Анненский, И.Ф. Пушкин и Царское село / И.Ф. Анненский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.az.lib.ru/a/annenskij i f/](http://www.az.lib.ru/a/annenskij_i_f/). – Заглавие с экрана.
4. Лихачев, Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д.С. Лихачев. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lihachev.ru/bibliografiya/by/5064/>. – Заглавие с экрана
5. Мифы народов мира: в 2 т. – Т.2. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 1998. – 720 с.
6. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс: Культура, 1995. – 624 с.
7. Фет, А.А. Стихотворения и поэмы / А.А. Фет. – Л.: Советский писатель, 1986. – 752 с.
8. Царское село и Павловск в русской поэзии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.user.cityline.ru>. – Заглавие с экрана.