

**А.В. Кеба, Т.В. Кеба**

**Лирика  
Иннокентия Анненского:  
художественная структура  
и семантика**

Каменец-Подольский  
“Аксиома”  
2009

УДК 821.161.1-1.09 “19”

ББК 83.3/4 Рос

К 33

**Рецензенты**

**О.В.Силаев** – доктор филологических наук, профессор

**С.Д.Абрамович** – доктор филологических наук, профессор

*Печатается по решению Учебного совета  
Каменец-Подольского национального университета  
имени Ивана Огиенко  
(протокол № 5 от 29.04.2009 р.)*

**Кеба А.В.**

**К 33** Лирика Иннокентия Анненского: художественная структура и семантика / А.В. Кеба, Т.В. Кеба. – Каменец-Подольский: Аксиома, 2009. – 176 с.

**ISBN 978-966-496-098-1**

В монографии предлагается комплексная модель структурной организации лирики И.Ф. Анненского. Рассматриваются принципы циклообразования, особенности субъектной структуры, своеобразие организации художественного пространства, средства и приемы формирования содержательной целостности в рамках отдельного стихотворения, цикла, поэтической книги и творчества поэта в целом.

Книга адресована литературоведам, преподавателям-филологам, студентам, а также всем, кто интересуется творчеством И.Ф. Анненского.

В монографії пропонується комплексна модель структурної організації лірики І.Ф. Анненського. Розглядаються принципи циклоутворення, особливості суб'єктної структури, своєрідність організації художнього простору, засоби та прийоми формування змістової цілісності в межах окремого вірша, циклу, поетичної книги й творчості поета загалом.

Книга адресується літературознавцям, викладачам-філологам, студентам, а також усім, хто цікавиться творчістю І.Ф. Анненського.

**УДК 821.161.1-1.09 “19”**

**ББК 83.3/4 Рос**

**ISBN 978-966-496-098-1**

© Кеба А.В.,

Кеба Т.В., 2009

© “Аксиома”, издание, 2009

## Содержание

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава 1. Основные направления изучения творчества Иннокентия Анненского</b> .....	7
<b>Глава 2. Своеобразие циклизации Иннокентия Анненского</b> .....	23
2.1. Стихотворный цикл в русской поэтической традиции. Проблемы теории цикла .....	23
2.2. Средства создания художественной целостности в циклических объединениях Анненского .....	32
2.3. Структура “Кипарисового ларца” и принципы межтекстовых связей в общем корпусе лирики .....	49
<b>Глава 3. Субъектная структура лирического высказывания</b> .....	60
3.1. Понятие “субъект высказывания” в свете исторической поэтики .....	60
3.2. Формы выражения субъектности .....	63
3.3. Диалогичность в системе субъектно-объектных отношений .....	75
<b>Глава 4. Особенности пространственной организации художественного мира</b> .....	90
4.1. Специфика воплощения пространства в лирическом тексте. Эволюция пространственных доминант в русской литературе .....	90
4.2. “Городское” пространство Анненского и его знаковые атрибуты .....	95
4.3. Вертикальная и горизонтальная проекции “природного” пространства .....	107
4.4. Перспектива и точка зрения в организации пространства .....	111
<b>Глава 5. Структура отдельного стихотворения в рамках лирической системы</b> .....	121
5.1. Принципы образного строя .....	121
5.2. Своеобразие строфической организации стиха в контексте жанровой системы .....	128
5.3. Интонационно-синтаксические особенности .....	139
<b>Заключение</b> .....	154
<b>Литература</b> .....	159

## Введение

Творчество И.Ф. Анненского (1855-1909) представляет собой уникальное явление Серебряного века русской культуры. Современникам он предстал педагогом, филологом, автором переводов Еврипида и ряда собственных трагедий на древнегреческие темы, а также литературно-критических рецензий. Между тем как создатель оригинальной поэтической системы он оставался практически неизвестным не только широкому читателю, но и литературной общественности. Непонятый своей эпохой, автор “Тихих песен” и “Кипарисового ларца” вплоть до конца минувшего столетия числился на периферии литературного процесса, да и сейчас остается одним из самых “загадочных” русских лириков. Его поэзия, на первый взгляд, ограничена определенным набором лирических тем и мотивов и в силу этого далеко не сразу различима в глубинной интенсивности предпринятого в ней художественного поиска. На фоне модернистских формальных экспериментов, эскалации новейших способов и приемов поэтического творчества, порой откровенного эпатажа, лирика Анненского часто воспринималась как явление либо вполне традиционное и даже вторично-подражательное, либо устаревшее, несовременное. В настоящее время очевидны драматизм и глубина осмысления проблем человеческого существования в лирике Анненского, которая специфически отражала дисгармоничное мироощущение рубежа веков.

В последние десятилетия творческое наследие Анненского стало объектом пристального интереса со стороны литературоведения. Но в целом приходится констатировать, что общий объем работ разных жанров об Анненском пока ни в коей мере не соответствует ни богатству идейно-художественного содержания его творчества, ни тому значению, которое оно имело и продолжает сохранять для русской литературы. Одной из наименее изученных сфер творчества поэта является структурная организация его произведений. Достаточно сказать, что эта проблема не нашла специального рассмотрения ни в одной из вышедших до сих пор монографий или защищенных диссертаций по творчеству поэта. Не встретили мы формулировок со словом “структура” и в названиях многочисленных статей об Анненском. Актуальность обращения к этой стороне лирики Анненского заключается в возможности открытия ее новых, глубинных пластов как в содержательном, так и в формальном отношении.

Учитывая, что структура художественного произведения в современном литературоведении понимается как синтагматически-парадигматическая система [102, с.14 и след.] и представляет собой сложнейшее переплетение разнообразных принципов организации текста, охватывающих весь спектр поэтологических проявлений, можно утверждать, что структурная поэтика позволяет осуществлять различные подходы к анализу лирики, в том числе и такие, с точки зрения которых творчество Анненского еще не было рассмотрено или было рассмотрено частично. Так, до сих остаются недостаточно изученными проблемы циклизации в лирике поэта, специфика ее субъектной организации, своеобразии жанрово-строфических структур, принципы конструирования художественного целого на уровне отдельного лирического произведения. Фрагментарные замечания по поводу этих проблем содержатся в работах А. Федорова [189], Л. Гинзбург [40], С. Бройтмана [23; 24], Л. Кихней и Н. Ткачевой [65], И. Гарина [32], в ряде диссертаций, проблематика которых напрямую или косвенно связана с творчеством Анненского [49; 51; 57; 59; 77; 123; 132; 135; 172], однако целостный взгляд на эту существенную сторону поэтики Анненского пока не выработан. Показательным является замечание, сделанное О. Горюновой в рецензии на книгу Л. Кихней и Н. Ткачевой «Иннокентий Анненский: Вещество существования и образ переживания»: «За почти столетие, прошедшее со дня смерти поэта, было написано лишь несколько работ, посвященных анализу структуры лирической системы И. Анненского в связи с особенностями ее смыслозначения...» [43, с.171].

Художественная структура лирики любого значительного поэта представляет собой множество взаимосвязанных уровней. Очевидно, что изучение каждого из них и особенностей связи его с другими способствует осмыслению своеобразия поэтической системы автора в целом. Однако в большинстве исследований отдельные особенности структурной поэтики Анненского остаются без включения в более широкий контекст его художественной системы. Отмеченными пробелами современного изучения творчества Анненского, а также необходимостью системного анализа составляющих художественной структуры его лирики обуславливается **актуальность** данного исследования.

**Целью** работы является изучение способов и средств формирования структурной целостности в лирике Анненского, определивших своеобразии его поэтической системы.

Для достижения поставленной цели в монографии решаются следующие задачи:

- охарактеризовать понятие “художественная структура” в его соотнесённости с понятиями “композиция”, “архитектоника”;
- выяснить своеобразие циклообразования в лирике Анненского;
- исследовать через систему субъектно-объектных отношений и форм диалогичности специфику субъектной структуры лирики поэта;
- определить механизм реализации категории “диалогичность” в творчестве Анненского, имея в виду её смысловую и художественную многоплановость;
- охарактеризовать принципы пространственно-временной организации стихотворений поэта и выявить типологию пространственных моделей;
- проанализировать особенности структурной организации отдельного стихотворения Анненского на уровне принципов образного строя, строфической структуры и интонационно-синтаксических особенностей.

# Глава 1

## Основные направления изучения творчества Иннокентия Анненского

Начало изучению творчества Анненского было положено его современниками-поэтами еще при жизни автора “Тихих песен” и сразу после его смерти на рубеже 1900-1910-х годов. В силу понятных причин первопрочтение не отличалось академизмом и в значительной степени определялось субъективно-корпоративными интересами и позициями участников тогдашнего литературного процесса. О лирике Анненского писали по преимуществу представители разных ответвлений символизма – В. Брюсов, А. Блок, Вяч. Иванов, Андрей Белый, М. Волошин. Несколько позже о принципиальном значении творчества Анненского для дальнейшего развития русской поэзии говорили В. Ходасевич, Н. Гумилев, О. Мандельштам, А. Ахматова.

Среди разнообразия высказанных в то время мнений особое внимание привлекают оценки Вяч. Иванова. В статье “О поэзии Иннокентия Анненского”, написанной сразу после выхода “Кипарисового ларца” в 1910 году, он отмечает, что лирика Анненского занимает специфическое положение в русской поэзии. Подчеркивая отличие “индивидуального” символизма Анненского от того символистского направления, к которому Вяч. Иванов относит самого себя и тех поэтов, которых сегодня именуют “младосимволистами”, он называет метод Анненского “ассоциативным символизмом”, считая его “старым”, исчерпавшим себя в творчестве Бодлера и Малларме. В основе этого метода лежит ключевая деталь, которая не обозначается прямо, но должна быть реконструирована из предложенного ряда ассоциаций. Поэт, исповедующий такой метод, пытается “поражать загадочными сочетаниями образов и понятий и, заставляя чита-теля осмыслить их взаимоотношения и соответствия, стремится к импрессионистическому эффекту *разоблачения*” [56, с.170] (выделено Вяч. Ивановым. – А.К., Т.К.). При этом посредством остраненной перспективы изображенное превращается в предмет разгадки, которая в свою очередь становится отправной точкой новой загадки. Для Вяч. Иванова такой метод является неприемлемым, он считает, что “трагизм прикованного к земной пыли, изнемогающего в

своей эмпирической ограниченности “бескрылого духа, полоненного землей”, переживается здесь путем последовательного восприятия ряда чувственных раздражений и связанных с ними побочных представлений...” [56, с.170-171]. В противоположность этому методу, “реалистический символизм”, как его определяет Вяч. Иванов, связывая его возникновение с поэзией Тютчева, называет свой предмет прямо, – предмет, который, однако, избавлен от своего обычного внешнего обличия. Хотя Вяч. Иванов, противопоставляя себя Анненскому, и называет тип символизма, к которому следует относить его собственное творчество, “реалистическим”, последний является по сути метафизическим, обращенным к “высшим”, непостижимым для человеческого опыта сферам. Терминология Вяч. Иванова, скорее, подменяет сущность явлений. Н. Дзуцева, современный исследователь постсимволистской эпохи в русской поэзии, обозревая спор авторов “Книг отражений” и “Заветов символизма”, справедливо указывает: “Анненский, хорошо ощущавший опасность “реализма” как термина, скомпрометированного досимволистскими попытками поставить поэзию на “службу” жизни (отсюда его презрительное определение – “служилое слово”, “работающее” в позитивистских художественных системах), обращается с ним очень осторожно. Реализм как требование насущности поэтического творчества был связан в его сознании прежде всего с необходимостью развоплотить эзотерические шифры символистского языка ивановского, условно говоря, направления <...>. Открытия Анненского, связанные с установкой на “будничное” слово как на самое “загадочное” и “страшное”, утверждали реальность психологического переживания. Это было насыщение лирического высказывания небывалой в контексте символизма эмоциональной достоверностью, то есть другая поэтическая метафизика, а не ее отсутствие...” [47, с.84].

Подобно Вяч. Иванову, многие современниками Анненского видели в нем “поэта мировой дисгармонии” (А. Гизетти), подверженного декадансному кризису мироощущения и лишённого “подлинной религиозной жизни”. Это мнение главаял и В. Ходасевич, из статьи которого “Об Анненском (к двадцатипятилетию со дня кончины)” взяты приведенные здесь слова [203, с.456]. Ходасевич объясняет природу трагического таланта автора “Кипарисового ларца” его страхом смерти. Известную категоричность такого мнения и неоднозначность решения проблемы смерти в поэзии Анненского неоднократно отмечали современные исследователи [17; 131; 135; 137].

Первая собственно научная, методологически концептуальная версия художественно-эстетического своеобразия лирики Анненского была

предложена в начале 1920-х годов Б.А. Лариным, не связанным с поэтом личными отношениями или воспоминаниями, в статье “О “Кипарисовом ларце””. Б.А. Ларин, в будущем выдающийся ученый-языковед, литературовед и педагог, уделивший много внимания вопросам стилистики художественной речи, исследует главным образом особенности поэтического языка Анненского. Он выделяет такие его черты, как “взаимодействие семантических образов и ходов с принципами композиции”, “символичность, порождающая представления зыбкие, ускользающие и эмоционально абстрактные”, трагедийная напряженность тона, отражающаяся в экспрессивном и часто усложненном синтаксисе, музыкальное варьирование сквозных образов, олицетворение неодушевленных имен во взаимодействии с овеещающими метафорами и т. д. [89, с.151-157].

После статьи Б. Ларина в течение многих десятилетий об Анненском не было написано не только ни одного специального монографического исследования, но даже и отдельных статей. Не находилось места Анненскому и в учебных пособиях по русской литературе рубежа веков. Интерес к нему возрождается только во второй половине XX века, когда об Анненском стали говорить как об одной из ключевых фигур в новейшей русской лирике. Именно так оценивалось его творчество в работах Л. Гинзбург “О лирике” [40], монографиях “На рубеже веков” Л. Долгополова [48], “Русские поэты начала века” Д. Максимова [107], “А. Блок, его предшественники и современники” П. Громова [44].

Чрезвычайно много в деле популяризации и научного изучения творчества Анненского сделал известный литературовед и специалист в области переводоведения А. Федоров. Еще в 1939 году им были подготовлены к печати избранные стихотворения поэта; через 20 лет исследователь издал “Стихотворения и трагедии” Анненского, а в 1979 году совместно с Н. Ашимбаевой и И. Подольской принял участие в переиздании “Книг отражений”. В ряде статей 1950-1970-х годов А. Федоровым проанализированы наиболее значительные аспекты многогранной деятельности Анненского: поэзия, критика, драматургия, переводы. Итогом почти полувековой работы исследователя стала монография “Иннокентий Анненский. Личность и творчество”, изданная в 1984 году. В этой книге, помимо анализа основных сфер художественного наследия Анненского, предпринята попытка создания первой научной биографии поэта. Основываясь на архивных разысканиях, Федоров смог пополнить до того крайне скудные фактические сведения о внеслужебной жизни Анненского, снять многие казавшиеся неразрешимыми вопросы, касающиеся формирования его личности и мировоззренческой позиции.

Накануне выхода в свет книги Федорова была осуществлена очень значительная публикация “Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях”, во вступительной статье к которой составители А. Лавров и Р. Тименчик отмечали необходимость преодоления своеобразных “мифологических представлений” об Анненском, которые “не выдерживают критики с точки зрения достоверности” [87, с.63]. Предложенная Федоровым концепция научной биографии Анненского во многом была ответом на поставленную публикаторами воспоминаний задачу. В его монографии разносторонне освещается его жизненный и творческий путь поэта, подчёркивается сложность мировоззрения и индивидуального стиля Анненского, связь его с традициями русской классической литературы, идейно-художественными исканиями поэзии начала XX века.

Центральное место в книге А. Федорова занимает глава, посвященная лирике Анненского. Автор монографии исходит из двух методологических приоритетов: во-первых, в анализе поэтического наследия Анненского доминирует не хронологический, а проблемно-тематический подход, что обусловлено отсутствием, по мнению исследователя, отчетливо прослеживаемой творческой эволюции поэта. Во-вторых, лирика Анненского рассмотрена в тесной связи с его переводческой практикой: переводы, особенно поэтов, близких Анненскому в плане художественной методологии (например, французских символистов), оказываются необходимым ключом к прочтению его оригинальной поэзии. Так проясняются истоки поэтического “полифонизма” Анненского, его обостренного интереса к другим духовно-эстетическим мирам, к инонациональным традициям. А. Федоров убедительно демонстрирует, как лирика других поэтов становится строительным материалом собственного художественного мира, как чужие образы переплавляются в свое неповторимое слово. В свете такого прочтения выявляется специфическая, глубоко скрытая “литературность” поэзии Анненского.

В следующих двух главах книги анализируется литературно-критическое и драматургическое наследие Анненского. Автор указывает на переклички драматургии и критической прозы поэта с его лирикой, а также с эпистолярием. Для понимания поэтики Анненского представляются весьма существенными выводы А. Федорова о специфике структурной организации статей, в частности о “кольцевой” композиции, о смене форм речи, точек зрения и т. п. Авторские и переводные трагедии Анненского сопоставляются главным образом с символистской драматургией. Устанавливаются типологические параллели между пьесами Анненского и Блока, подчеркивается функциональная значимость хора и ремарок в “античных” драмах Анненского.

В 1990-м году именно А. Федоров стал редактором и составителем наиболее полного на сегодняшний день собрания сочинений Анненского, включающего помимо лирики, стихотворные переводы, четыре оригинальных трагедии, а также комментарии к его текстам, варианты и другие редакции отдельных произведений.

С начала 1970-х годов начинается исследование творчества Анненского и в жанре диссертаций. Одним из первых исследований такого рода, имевших широкий резонанс в научной среде, была диссертация К. Черного “Поэзия Иннокентия Анненского”, защищенная в Московском государственном университете им. М.В.Ломоносова в 1973 г. В ней в ряду основных проблем исследования ставилась задача описания особенностей поэтики Анненского, но фактически основным содержанием диссертации стало рассмотрение проблемно-тематических сторон лирики поэта. В первой главе обозревалась общественная позиция и литературно-эстетические взгляды Анненского, что, по сути, явилось подступом к центральной проблеме исследования, рассмотренной во второй главе, название которой – “Поэтический мир Анненского” – явно дублировало общую тему диссертации. К. Черный исследует поэзию Анненского в двух аспектах. Во-первых, выделяются и анализируются основные темы и мотивы лирики Анненского, посредством которых раскрывался внутренний мир лирического героя, его отношение к окружающей действительности. Во-вторых, прослеживается отношение к лирическому герою самого автора, поскольку, по мнению исследователя, отличительной чертой лирики Анненского является “конструирование образа лирического героя как образа типического, как социальный, идеологический, психологический, эмоциональный феномен “нашего общего Я”” [210, с.8]. Важно также отметить, что К. Черным была опубликована весьма содержательная статья “И. Анненский и Ф. Тютчев”, в которой убедительно продемонстрированы типологические сходства и отличия в поэтике двух выдающихся русских лириков.

Существенное значение в становлении и развитии отрасли знаний о творчестве Анненского имела публикация сборника критических материалов и писем поэта “Книги отражений” [5], а также упоминавшихся выше воспоминаний об Анненском в серии “Памятники культуры”, подготовленных А. Лавровым и Р. Тименчиком [87].

Эти публикации повлекли за собой целый ряд диссертаций [16; 140; 185; 212], в которых ставились проблемы генезиса литературно-критического наследия поэта, идейно-эстетических функций мифа в драматургии Анненского, лексико-семантических аспектов идиостиля

поэта, связи его творческого метода и стиля с художественно-эстетическими системами романтизма, символизма, акмеизма.

Новый подъем интереса к творчеству Анненского наблюдается с середины 1990-х годов. Одной из причин этого стали результаты успешно прошедшей в 1994 году в Санкт-Петербурге конференции, посвященной Анненскому (по итогам конференции была выпущена книга “Иннокентий Анненский и русская культура XX века” [60]). Спустя 10 лет подобного рода конференция, посвященная 150-летию со дня рождения Анненского и объявленная как Международные научно-литературные чтения “Художественный мир Иннокентия Анненского”, прошла уже в Москве, в Литературном институте им. А.М. Горького (11-12 октября 2005 года). Ее материалы представлены на сайте “Иннокентий Анненский. Цифровой архив” ([annensky.lib.ru](http://annensky.lib.ru)) [207].

Помимо многочисленных статей, опубликованных в конце 1990-х – начале 2000-х годов, о творчестве Анненского пишутся и защищаются диссертации: Петрова Г. В. “Лирика И.Ф. Анненского в контексте философских и эстетических идей конца XIX – начала XX века: (Проблемы творческой личности)”; Останкович А. В. “Сонеты И.Ф. Анненского: аспект гармонической организации”; Курганов А. В. “Антропология русского модернизма (на материалах творчества Л. Андреева, Ин. Анненского, Н. Гумилева)”; Налегач Н.В. “Пушкинская традиция в поэзии И. Анненского”; Новикова У.В. “Эстетика И.Ф. Анненского в свете интерпретации доминантных мотивов лирики поэта”; Дудорова М.В. “Категоризация пространства в поэтическом тексте (на материале поэзии И. Анненского)”, Тарасова И.А. “Структура семантического поля в поэтическом идиостиле: (На материале поэзии И. Анненского)”; Пиропенко С.Ю. Поэтика Анненского как выражение экзистенциального мировосприятия; издаются книги: Кихней Л., Ткачева Н. “Иннокентий Анненский: Вещество существования и образ переживания”; Пурин А. “Превращение бабочки. О русской поэзии XX века”. Значительное место занимает творчество Анненского в монографии Н. Дзуцевой “Заветы символизма”.

Следует отметить и определенный вклад зарубежных литературоведов в изучение творчества Анненского, ограничивающийся, правда хронологическим периодом 1960-1970-х годов, когда были опубликованы книги В. Сечкарева “Исследования о жизни и творчестве Иннокентия Анненского” (“Studies in the life and works of Innokentij Annenskij”, The Hague, 1963), Е. Бацарелли “Поэзия Иннокентия Анненского” (“La poesia di Innokentij Annenskii”, Milano, 1965), Б. Конрад “Поэтические отражения Иннокентия Анненского” (“In-

nokentij's Annenskijs poetische Reflexionen, München, 1976). Более поздние зарубежные исследования творчества Анненского нам, к сожалению, не известны.

Таким образом, к середине 2000-х годов в осмыслении художественного феномена Анненского сложилось несколько основных направлений.

Центральным вопросом, решение которого предопределяло различие подходов к изучению творческого наследия поэта, был и остается до настоящего времени вопрос о сущности его художественного метода. В связи с решением этого вопроса характеризуются и особенности поэтики Анненского. Исследователи по-разному определяют поэтический метод автора “Тихих песен” и “Кипарисового ларца”, не признавая, как правило, эволюции лирической системы Анненского. Одно из первых мнений о поэтике Анненского было высказано его младшим современником и творческим оппонентом Вяч. Ивановым, который в упоминавшейся выше статье “О поэзии Анненского”, в частности, отмечал: “И.Ф. Анненский-лирик – является в большей части своих оригинальных и трогательных... созданий символистом того направления, которое можно было бы назвать символизмом *ассоциативным*” [56, с.170] (выделено Вяч. Ивановым. – А.К., Т.К.). Кроме того, Вяч. Иванов определил и главную задачу этого метода как задачу сугубо изобразительную, которая решается с помощью импрессионистических импульсов. Суждение Вяч. Иванова во многом предопределило взгляды многих современных литературоведов на поэтику Анненского. Мысль автора “Кормчих звезд” об ассоциативности художественного мышления Анненского в принципе поддерживает А. Федоров [189, с.155]. И. Корецкая усматривает в “Тихих песнях” и “Кипарисовом ларце” черты импрессионизма – влиятельного течения в новом искусстве конца XIX-начала XX века [73]. Об импрессионистической доминанте поэтики Анненского говорит также В. Силантьева, известный современный исследователь художественного мышления переходной эпохи [160, с. 75, 79]. В свою очередь Л. Гинзбург определяет метод Анненского как психологический символизм [40, с.314]. Отмеченные точки зрения, очевидно, основываются на стремлении поэта соединить, соотнести тончайшие, трудно уловимые “оттенки переживания” (А. Федоров), “душевные процессы” (Л. Гинзбург) с внешним, вещным миром с тем, чтобы многосторонне и ярко осознать “душевный смысл явления” (Вяч. Иванов). Таким образом, большая часть исследователей сходится в том, что поэтика Анненского строится на субъективно-психологической ассоциативности.

Показательна в этом плане характеристика И. Корецкой, которая, сопоставляя художественно-эстетические доминанты творчества Анненского и его оппонента Вяч. Иванова, пишет: “Там, где у Иванова проповедь, у Анненского – исповедь. Вотличие от убежденности Иванова, здесь сомнение, недоумение, смятенность, культивируемые поэтом. Соответственно синтаксис Анненского отмечен обилием вопросительных и условных форм, как бы передающих вибрацию души лирического Я, его погруженность в грезу, поэзию смутного (“Трдumerei”, “Призраки” и мн. др.). Слово Иванова призвано внушить представление о стойкости героического духа, о неизбежности вечного (даже тогда, когда это “вечный бунт”). Слово Анненского стремится передать текучесть преходящего. Образ Иванова верен своей “тяжкогранной природе” (А. Белый); поэт пристрастен к эмблемам твердости. У Иванова лед “алмазный”, у Анненского он “нищенски-синий и заплаканный” (“хвалебный” эпитет декоративного типа в первом случае; “снижающий” и психологизированный – во втором). Прочность свойственна и фактуре ивановского стиха, отлитого в “твердую” строфику (сонета, терцины, газели), и лексике Иванова, которой присуще “сведение слова к его твердому изначальному ядру”. Иванов “скульптурит холмы, высекая в них рощи из камня”, – писал Белый; мастерство Иванова современники уподобляли искусству зодчего, резчика, медальера. Стих Иванова, перегруженный сверхсхемными ударениями, не напевен. Певучесть стиха Анненского – одно из проявлений его поэзии музыкального типа с характерными камерными жанрами романса, прелюда, ноктюрна, интермеццо. На палитре Анненского – обилие полутонов, оттенков; цветовая символика имеет субъективно-психологический смысл. Цвет у Иванова озаменователен, как в иконе или сакральной мозаике. Рдяный, белый, золотой в безусловности своей полноты – знаки высоких мистических ценностей...” [72, с.66].

В ряду работ, затрагивающих проблемы поэтики Анненского, в известном смысле особняком стоят исследования В. Мусатова (статьи и монография “Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века: От Анненского до Пастернака” (1992) [114; 115; 116]). Он не только отстаивает отрицавшуюся ранее мысль о творческой эволюции поэта, но и, утверждая надличностный характер его лирики, рассматривает в качестве структурообразующих и смыслопорождающих принципов поэтики Анненского мифопоэтизм и драматизацию.

На надличностный характер лирики Анненского указывает и С. Пирошенко, автор диссертации о его поэтике как выражении экзистенциального мировосприятия, подчеркивая, в частности, что это свидетельствует не только о мифопоэтизме его художественной системы,

но также о ее ориентации на экзистенциальную парадигму мировосприятия и миропонимания, поскольку лирическое “Я” поэта раскрывается в остродраматическом переживании своего отношения к кардинальным проблемам человеческого бытия [135, с. 9].

Отдельные аспекты мифопоэтики Анненского рассматриваются в статье Г. Козубовской [69]. Отмечая исключительную значимость мифа об Одиссее в художественном мире Анненского, исследовательница подчеркивает: “В “Тихих песнях” и “Кипарисовом ларце” Одиссеев миф раскрывается через взаимодействие мифологем – своеобразных “шифров” архетипических ситуаций, в которых оказывается лирический герой Анненского. Этот миф задан антиномией “Ужас–Сострадание” и существует в ассоциативных сцеплениях. В параллелизме планов реализуется идея двойничества: две судьбы идут рядом, почти не пересекаясь; Одиссей – неназванный двойник и лирического героя, и автора, их недоовещенное “я”, лучшая часть души, мир высокой поэзии. Удвоение бытия – конструктивный принцип композиции (скуке жизни противопоставлена мечта, прозаической повести – волшебная сказка). Оно мотивировано раздвоенностью души” [69, с. 74]. Вместе с тем, как справедливо утверждает С. Пирошенко, работа эта концептуально противоречива. Например, говоря о том, что “мифологема “вечного возвращения” отражает ужас тупика...”, автор не учитывает значительного контекста данной мифологемы (в том числе ее “положительной” семантики), актуализированной в конце века Ф. Ницше. Восприятие Анненским мифологемы возвращения складывалось именно в этом контексте и отличалось исключительной сложностью и неоднозначностью.

Важные наблюдения над природой художественного мифологизма Анненского сделаны Г. Петровой. В ходе анализа стихотворения “Второй фортепьянный сонет”, исследовательница приходит к выводу, что “в заключительных терцинах сонета лирическое сознание относится к образу так, что образ считается объективным” [131, с. 22]. Хорошо известно, что такого рода мировосприятие лежит в основе архаического сознания и мифопоэтической образности. Об этом убедительно писал современник Анненского А. Потебня, чьи идеи имели значительное влияние на автора “Кипарисового ларца” (см. об этом: [138]). Сам Анненский хорошо осознавал значимость и эстетическую продуктивность подобной поэтической формы, называя ее “стихомифической” [5, с. 92]. По его мнению, современная поэзия утверждает лирическое сознание именно как мифологическое (точнее, если воспользоваться выражением Анненского, “народное сознание”). Поэтому проявления мифопоэтизма Анненского следует искать на всех уровнях ху-

дожественной структуры его лирики: в особенностях разворачивания пространства, в характере субъектных отношений, в специфике употребления таких образных средств, как метафора и метонимия, тяготеющих к тому, чтобы не просто выступать в функции сравнений и уподоблений, но как прямое выражение определенных действий, осуществляемых конкретными субъектами (в том числе из природной и предметной сферы) лирического действия.

Отдельные особенности поэтики Анненского и их значимые функциональные качества отмечают разные исследователи. Так, Л. Колобаева еще в середине 1970-х годов выдвинула идею о том, что в трагически-непостижимом мире Анненского всепроникающей и “спасительной” является ирония: “Ирония Анненского, всеохватывающая и трагическая, становится универсальным способом его поэтического видения. Она – не частный вид эмоциональной оценки, а отношение к миру, способ мышления и, больше того (как говорят философы применительно к экзистенциалистской философии), сам “способ существования”” [70, с.25]. Именно эта особенность художественного сознания Анненского актуализирует такие черты его поэтики, как маскарадность, двойничество, пародирование, гипертрофированную масштабность “конечных” измерений человеческой жизни – в свете бесконечности мироздания и вечности времени. В статье Л. Колобаевой косвенно ставилась проблема связи поэтики Анненского с экзистенциальным типом художественного сознания. Впоследствии в диссертации С. Пирошенко отмечалось, что заложенная здесь интенция такого прочтения, в силу понятных причин, вызванных и жанром публикации, и определенным углом прочтения творчества Анненского, не была реализована. Подчеркнутая автором упомянутой диссертации мысль о том, что выдвинутые Л. Колобаевой положения представляют значительную ценность для исследования в данном направлении, нашла непосредственное воплощение в самой этой диссертации. Продуктивность такого подхода подтверждена и в недавно защищенной докторской диссертации И. Ивановой “Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма (1890 – 1910 годы)” (Ставрополь, 2006), в третьем главе которой, в частности, рассматриваются “онтологические и психологические аспекты иронии в “Тихих песнях” и “лирический иронизм” “Кипарисового ларца” с образно-мотивной доминантой смерти как абсолютного ироника” [57, с.16].

Обращенность к исследованию системы поэтических мотивов в лирике Анненского (так называемой мотивики) формирует второе направление в изучении его творческого наследия. Помимо экзистенциальных мотивов тоски, скуки, смерти, особое значение в художест-

венно-философской системе поэта имеет мотив красоты. По мнению голландского ученого Кейса Верхейла, этот мотив неразрывно связан с мотивами жалости, сострадания. Справедливо отмечая, что “музыка, поэзия, красота для Анненского – смысл нашего экзистенциального несчастья и утешение за него”, исследователь добавляет, что красота у автора “Кипарисового ларца” “немыслима без аристотелевского элеоса – без элемента жалости и родственного ему элемента совести и ощущения вины. Любование красотой, будь оно вызвано людской фигурой или неодушевленным предметом, в лирике Анненского всегда смешано с тем, что в “Поэтике” Аристотеля названо “то филантропон” – человеколюбивое, гуманное” [28, с.213].

Выделяя изучение мотивики Анненского в относительно самостоятельное направление в исследовании его творчества, отметим, что для анализа этой существенной особенности художественного мира поэта имеется серьезная современная научно-теоретическая база. Ее обобщение было предпринято в недавней монографии И. Силантьева [159]. В этой содержательной работе четко разграничены понятия лирического мотива и лейтмотива в плане особенностей текстуальной повторяемости: “Признак лейтмотива – его обязательная повторяемость в пределах текста одного и того же произведения; признак мотива – его обязательная повторяемость за пределами текста одного произведения. При этом в конкретном произведении мотив может выступать в функции лейтмотива, если приобретает ведущий характер в пределах текста этого произведения” [159, с.94]. Исходя из такого понимания, в лирике Анненского можно говорить как о целостной и взаимосвязанной системе мотивов. Используя несколько иную терминологию, но, по сути, подтверждая эту мысль, М. Тростников определяет интегрирующие начала лирики Анненского: “инвариантной темой” поэзии Анненского (термин А.К. Жолковского), т. е. “любимой мыслью автора, в свете которой он – вольно или невольно – видит вещи”, является восходящая к учению Платона идея Души, которая во многом определяет сквозные мотивы лирики поэта – такие, как “скука” – “мука” – “тоска”, мотив двойничества, мотив круга” [186, с.329]. Исследованию доминантных мотивов лирики поэта посвящена и диссертация У. Новиковой, защищенная в 2007-м году [123].

В связи с общей мотивикой русского символизма рассматривает систему поэтических мотивов Анненского известный австрийский славист А. Ханзен-Лёве. В двух фундаментальных работах на эту тему [197; 198] он путем типологического анализа множества разнообразных мотивов устанавливает статус поэзии Анненского как “своеобразной конвергенции между символизмом и акмеизмом” [197, с.18].

В исследовании особенностей поэтики Анненского важную роль играют и работы лингвистов, предметом заинтересованности которых является идиостиль поэта, а также типологическое соотнесение его с другими индивидуальными поэтическими системами в русской лирике. Это прежде всего работы А. Елисеевой [50], Н. Кожевниковой [67], Е. Некрасовой [121], Н. Николиной [122], А. Хохулиной [204-206]. Так, Е. Некрасова в монографии, исследующей типологические параллели в поэтике Анненского и Фета, анализирует специфический языковой механизм создания символа, сущность которого заключается в том, что определенное слово вводится в разные семантические ряды, связывается с разноплановыми реалиями. Кроме того, в системе творчества одного автора может использоваться принцип “кодовых значений” (Л. Гинзбург), когда вследствие помещения одного и того же слова в схожие, однотипные контексты оно приобретает некий особый смысл, отличный от общепринятого. Символизация в лирике Анненского углубляется и усиливается за счет предметной ассоциативности, которая нередко предельно расширяет смысл контекста, в результате чего образ приобретает многозначный смысл.

Проблема художественного метода Анненского и доминантных особенностей его поэтики, в том числе принципов структурной организации стиха, очевидно, не может быть решена вне рассмотрения мировоззренческих и философско-эстетических оснований его творчества. В связи с этим определяется еще одно направление в изучении наследия Анненского. Хотя эта проблема так или иначе поднимается в книгах упоминавшихся выше авторов, для которых характерен широкий, многоаспектный подход к творчеству Анненского (А. Федоров, П. Громов, Д. Максимов, Л. Кихней, В. Мусатов, Н. Богомолов, И. Гарин), в монографическом формате она ставилась лишь в нескольких работах, в частности у Е. Беренштейна [16], Г. Пономаревой [139; 142], И. Корецкой [73], Л. Кихней и Н. Ткачевой [65].

Общим в их характеристиках философско-эстетических основ лирики Анненского является мысль об адогматичности его взглядов. Поэт никогда не принимал ни одну философскую теорию или концепцию полностью, но трансформировал в своей художественной системе те идеи, которые были ему близки. Весьма существенно также и то, что вопрос об “авторстве” этих идей оставался для него второстепенным. Т. Богданович, близкая знакомая Анненского, в своих воспоминаниях передает мысли Анненского об “анонимности” идеи: “Не имеет никакого значения, кем рождена идея. Важно одно, что она родилась. Пусть ее воспримет и понесет дальше тот, кого она заразила. Он понесет ее в мир и будет развивать сам. Дальнейшая

ее эволюция зависит от того, насколько идея жизнеспособна” [5, с.82]. Вместе с тем, как отмечает Г. Пономарева, мировоззрение Анненского довольно последовательно опирается на определенный круг общепhilософских представлений. Ближе всего для него те философские системы, в которых идеалистическая картина мира связывается, однако, с неприятием субъективизма. Интерес к античной культуре выдвигает здесь на первое место учение Платона [139, с.74]. О связи художественно-эстетической системы Анненского с философией Платона говорит также М. Тростников в упоминавшейся выше статье “Сквозные мотивы лирики И. Анненского” [186, с.329].

Что касается вопроса о соотношении искусства и действительности, то Анненский, с одной стороны, был уверен в их безусловной и неотъемлемой связи. Вместе с тем, с другой стороны, как художник и теоретик искусства он неизменно настаивал на специфичности этой связи. Так, размышляя о своеобразии художественного метода Гоголя, Анненский делает и общие выводы: “Искусство не изображает жизнь, а ее раскрывает. Настоящий предмет искусства не есть внешний, а внутренний мир. <...> Искусство не фотографирует жизнь уже потому, что внутренний мир в сущности не поддается фотографированию” [цит. по: 168, с.49].

Важнейшим аксиологическим критерием творчества Анненский считает выстраданность миропонимания и рожденных ею художественных форм. Во многих литературно-критических статьях, а также в стихотворениях, ставящих проблему поэзии и творчества, он выражает взгляд на поэта как на страдающую личность, а художественное произведение оценивает прежде всего с точки зрения реальности и неподдельности выраженного в нем переживания. Так, в стихотворении “Любовь к прошлому” – поэтическом обращении к сыну, В. Кривичу, тоже поэту, Анненский утверждает: “Ты не придашь *мечтой* красоты воспоминаньям. / Их надо *выстрадать* и дать им отойти” [6, с.184] (выделено нами. – А.К., Т.К.). Подобного рода мысль присутствует и в статье “Мечтатели и избранник”, где в качестве основного различительного признака между “мечтателем” и “избранником” (т. е. поэтом) выдвинута мера подлинности переживания: “Но алмазные слова и не даются даром. Облюбовав человека, который любит ее не на шутку, жизнь раздражит его соблазнами, она истомит его, как любовница <...> Хуже: еще до наступления его рокового и любовственного сна жизнь заставит поэта сознать воочию и с болезненной ясностью, что он не только не царь вселенной, но, наоборот, бессильнейшая и ничтожнейшая часть ее же, любимой им жизни, мизинец ее ноги, что он лишь безразличный атом, который не только не вправе, но и не властен обладать поглотившим его

миром” [5, с.127]. Этот принцип “выстраданности” становится для Анненского критерием собственно поэтического слова. Потому столь строгой оказывается оценка Анненским поэзии Блока (важно, что она дается именно поэтическим словом) в стихотворении “К портрету Блока): “Слова его горят – на солнце георгина. Горят, но холодом невыстраданных слез” [6, с.205].

Несмотря на то, что метод Анненского нередко называют “трагическим эстетизмом” [28, с.213], подчеркивая принципиальное значение для него эстетического начала в преодолении трагизма бытия, следует всё же учитывать, что эстетизм поэта вовсе не был самодовлеющим. В тезисах доклада “Об эстетическом критерии”, где обобщены и сформулированы основные положения “Книг отражений”, Анненский настаивает: “Поэзия есть безусловное стремление к Красоте и Добру. Основанная на симметрии, она равномерностью и гармоничностью родственна и чувства Равенства и Свободы” [Цит. по: 141, с.127]. “Эстетизм”, будучи в узком значении слова синонимом “художественности”, с одной стороны, был направлен против “тенденциозности” и морализирования, подменяющих подлинную идейность и познавательное начало в искусстве, а с другой отрицал безверие и цинизм, эстетизируемых декадентством. В качестве произведения, отвечающего требованиям такого рода “эстетизма”, Анненский рассматривает роман Достоевского “Преступление и наказание” [5, с.239].

Как видим, философско-эстетические идеи Анненского определяют его представления о назначении поэта и поэзии. Здесь его позиция принципиально отлична от теургических концепций младосимволистов. Для него роль поэта заключается в эстетизации стиха (языка), в поднятии народного, стихийно-данного на новую ступень – эстетического, “изысканного”, связанного с культурой. Никаких мистических задач художник решить не в силах. “Стих не есть создание поэта, он даже, если хотите, не принадлежит поэту. Стих неотделим от лирического я, это его связь с миром, его место в природе, может быть, его оправдание. Я поэта проявило себя при этом лишь тем, что сделало стих *изысканно-красивым*” [5, с.99] (выделено Анненским. – Т.К). Но эта красота не лежит на поверхности, потому что, по Анненскому, “стих не только ничего нам не навязывает, но и ничего не дает, потому что красоту его, как клад, надо открыть, отыскать...” [5, с. 100]. Отысканной красотой стиха нельзя наслаждаться пассивно. Напротив, ее “надо взять ею же возбужденным и настроенным вниманием” [5, с. 99]. Читатель, возбужденный красотой и музыкальностью стиха, становится соавтором поэта и с помощью своего душевного опыта и опыта критика, явившего

ему “типическое” в произведении, восполняет недоговоренное.

Обращаясь к вопросам миропонимания, эстетики и поэтики Анненского, исследователи его творчества неминуемо попадают и в круг проблем, связанных с определением места и роли Анненского в литературном процессе начала XX века. Особенно существенными здесь становятся типологические параллели, связи и отгалкивания художественного мира автора “Кипарисового ларца” и таких его поэтов-современников, как А. Блок [44], Вяч. Иванов [72; 58; 85], К. Бальмонт [32], М. Цветаева [148], В. Маяковский [92; 187], А. Ахматова [1; 7; 75; 105; 110], Н. Гумилев [117; 179], О. Мандельштам [7; 32; 110], Б. Пастернак [116; 164].

Как уже было отмечено, при жизни Анненского его поэзия фактически не воспринималась как новаторская и в ней не видели принципиального значения для дальнейшего развития русской лирики. В 1923-м году Б. Ларин, отмечая, что “Анненский почти не известен был при жизни, как и теперь”, добавлял: “Кипарисовый ларец” и в 1910 году был несвоевременным. Анненский замкнул его в эту лучшую оправу дел искусства – магическую даль от своих дней” [89, с.149]. В “свои” же дни Анненский рассматривался, как правило, в свете символизма, и несоответствие его поэтики символистской считалось не достоинством, но недостатком, как это видно по выше охарактеризованной статье Вяч. Иванова. Голоса в пользу Анненского-символиста слышны и до сих пор, а его поэтика нередко трактуется как разновидность символистской (см., например, у Ханзен-Лёве [197, с.18 и след.]. Между тем вопрос о том, что Анненский стоит особняком в этой системе, был четко обозначен еще З. Минц в статье 1975 года: “Такой крупный художник, как Инн. Анненский, не может быть понят ни как “старший” (отсутствие “апологии зла”), ни как “младший” символист (чуждость мистической вере в “Красоту, спасающую мир”)...” [110, с.8]. Вместе с тем исследовательница указывала и на фундаментальное влияние Анненского на акмеизм [110, с.23].

Хорошо известны признания самих представителей акмеизма, в особенности А. Ахматовой, о значимости для них опыта Анненского. Что касается теоретического и историко-литературного осмысления этой проблемы, то убедительные аргументы в пользу этой концептуальной связи представлены в работах Л. Гинзбург [40]; их разработку продолжили З. Минц [110], Л. Кихней [65; 66] и др.

Изучение типологических связей Анненского с его прешественниками, современниками и последователями органически вписывается и в контекст проблемы традиций и новаторства в историко-литературном процессе. Особенно много пишут о пушкинской традиции

у Анненского. При этом отмечается то, что Анненский ориентируется в основном на позднего Пушкина, идет вслед за Пушкиным в трактовке таких тем, как тема пути, забвения, сна, бессонницы и др. [116, с.35, 46, 49]. Важно также, что он выбирает те пушкинские образы, которые отмечены печатью трагизма, и делает их еще более трагическими [195, с.347]. Исследованию пушкинских традиций в творчестве Анненского посвящена и диссертация Н. Налегач [120]. Неоднократно отмечалось также, что в формировании художественного мира Анненского исключительную роль сыграл опыт Тютчева. Важность связи Анненский – Тютчев подчеркнута А. Федоровым [189, с.115], В. Гитиным [42], В. Сквозниковым [162], детально проанализирована К. Черным [209]. В статье последнего, в частности, подчеркивается, что двух поэтов сближает “напряженная интеллектуальность”, они “постоянно стремятся разрешить основные мировоззренческие вопросы, однако философская насыщенность не лишает стих полноты ощущения конкретно чувственного мира и не перерастает в дидактику [209, с.11]. К. Черный вместе с тем отмечает, что “в поэзии Анненского нет и не могло быть единства человека с природой, как нет единства в самом человеке, в самой природе: мир человека состоит из множества микромиров, и связь между ними не соподчинительна; постоянное взаимоотражение этих миров, характерное для поэзии Анненского вообще, приобретает особый смысл в его стихах “о природе”. В них выясняется, согласно глубокому убеждению и чувству поэта, что психическое состояние не навевается человеку состоянием природы, но идентично ему: оно и есть внутреннее состояние человека. При этом происходит полное растворение “я” в мире, действительное уничтожение, но все-таки как бы “уничтожение не надолго”, потому что это лишь одна из возможностей “я”, одно из его “отражений”” [209, с.19]. Принципиально отличаются и принципы структурной организации художественного мира Тютчева и Анненского: у первого он аксиологически структурируется по вертикали, у автора “Кипарисового ларца” принципиально лишен ценностной иерархии.

Таким образом, анализ основных направлений изучения творчества Анненского свидетельствует об устойчивом росте интереса к нему и расширении спектра исследований. Вместе с тем из этого анализа со всей очевидностью вытекает вывод о том, что избранный в настоящей работе угол зрения на лирику Анненского как на сложную, многоуровневую художественную структуру весьма актуален, ибо такого рода подход к творчеству поэта до сих пор не реализован и даже не сформулирован достаточно ясно и методологически обоснованно.

## Глава 2

# Своеобразие циклизации Иннокентия Анненского

### **2.1. Стихотворный цикл в русской поэтической традиции. Проблемы теории цикла**

Циклизация как форма объединения произведений по тем или иным признакам была известна в литературе с древнейших времен и охватывала все ее роды. Так, на основе циклизации эпических песен складывался жанр эпопеи или эпической поэмы в его первоначальном виде. Как правило, циклизация эпических сказаний и песен осуществлялась вокруг события, имевшего всенародно-историческое значение (например, борьба греков против племен, населявших Малую Азию в “Илиаде”). Тот же принцип определяет особенности эпических поэм, сложившихся в эпоху раннего средневековья (“Песнь о моем Сиде”, “Песнь о Роланде”, отчасти “Слово о полку Игореве”) [155, стлб. 933]. Стихотворный же цикл в русской поэзии, обозначившись уже в лирике поэтов-романтиков и получивший развитие в творчестве А. Пушкина, сформировался в середине XIX века в поэзии таких самобытных поэтов, как Ф. Тютчев, Н. Некрасов, Н. Огарев, Ап. Григорьев. Самое широкое распространение циклическая организация получила в лирике начала XX века, в творчестве В. Брюсова, А. Блока, Андрея Белого, М. Волошина, М. Цветаевой, А. Ахматовой и др.

Одним из первых русских поэтов, сознательно применивших принцип циклизации для выражения содержания большего, нежели могло бы вместить отдельное лирическое высказывание, был А. Пушкин. Первые его циклы (как, например, “Подражания древним”, вошедшие в книгу стихотворений, опубликованную в 1826г.) были еще вполне традиционными. Они легко согласовывались с тематическим принципом объединения стихотворений (тогда доминировавшим в романтической поэзии), для которого была характерна ориентация на источники заимствования. Зачастую циклы представляли собой стилизации по определенному инациональному образцу. Этими особенностями отмечены

циклы “Из греческой антологии” и “Подражания древним” К. Батюшкова, “Цветы, избрание из греческой анфологии” Д. Дашкова, “Сербские песни” А. Востокова, “Романсы о Сиде” П. Катенина. В дальнейшем именно Пушкин значительно осложнил подход к циклизации лирических текстов, что существенно изменило и структуру, и содержательное единство входивших в циклы стихотворений. Так, “Подражания Корану” (цикл 1824 г.), согласно С. Фомичеву, “выделяются как разножанровым своим составом, так и более тесной взаимосвязанностью стихотворений, подчиненных единому, по-пушкински глубоко продуманному плану” [193, с.23]. Они “предвосхищают характерные для позднего Пушкина поиски обобщенно-мировоззренческих возможностей лирики, проанализированные в классическом исследовании Н. Измайлова “Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20-30-х годов” (См.: Измайлов Н.В. Очерки творчества Пушкина. – Л., 1975. С. 213–269; статья впервые опубликована в 1958 г.). Здесь особо отмечены незавершенный “Каменноостровский цикл” 1836 г. (“Из Пиндемонти”, “Отцы пустынноики и жены непорочны...”, “Подражание италиянскому”, “Мирская власть”), а также программы двух не появившихся в печати циклов, составленных Пушкиным из стихотворений, написанных ранее: “Стихи, сочиненные во время путешествия” (1829) и перечень медитативно-философских стихотворений последних лет на обороте автографа “Странника...” [193, с.23].

Применительно к творчеству М.Ю. Лермонтова о циклах говорят, как правило, в связи с отдельными, тематически перекликающимися стихотворениями. Так, принятое в литературе о Лермонтове выражение “наполеоновский цикл” является тематическим обозначением стихов о Наполеоне, написанных Лермонтовым в разные годы. С бoльшим основанием, но также условно понятие цикл употребляется для обозначения локализованных во времени групп лермонтовских стихов, связанных близостью проблематики и лирических мотивов: “провиденциальный цикл” – стихи 1830-1831 гг. о трагическом предназначении поэта, предчувствии своего изгнания или безвременной гибели (“Из Андрея Шенье”, “Романс к И...”, “Когда к тебе молвы рассказ”, “Когда твой друг с пророческой тоскою”, “Послушай! Вспомни обо мне”, “Настанет день – и миром осужденный”), а также развивающее мотивы этого цикла стихотворение 1837-го года “Не смейся над моей пророческой тоскою” и др.); “тюремный цикл” стихов 1837-1841, основной мотив которых – заточение в неволе, стремление героя к свободе и невозможность ее обретения (“Узник”, “Сосед”, “Соседка”, “Пленный рыцарь”). Наиболее употребителен термин “цикл” в применении к

ранним лирическим стихам Лермонтова, объединенным общностью лирического адресата: Сушковский цикл – группа стихотворений, посвященных Е.А. Сушковой; Ивановский цикл – стихи, обращенные к Н.Ф. Ивановой. Основания к такому выделению дает дневниковый характер лирики Лермонтова 1830-1831 годов, отражающей разные фазы развивающегося чувства поэта и даже перипетии его взаимоотношений с адресатом.

После Пушкина и Лермонтова русские поэты подвергали свои произведения циклизации с целью более полного и глубокого осмысления жизненных ситуаций, которые не могли быть однозначно восприняты в рамках одного стихотворения, дающего сиюминутную зарисовку какого-то фрагмента жизни. В формировании традиции циклообразования в русской лирике особенно значительна роль Ф. Тютчева. Рукописи и эпистолярное наследие Тютчева [68, с. 115-125] свидетельствуют о том, что уже на ранних этапах творчества поэт старался скомпоновать свои стихотворения в небольшие структуры циклического типа. Он прибегает к циклизации в тех случаях, “когда осмыслению подлежит необычайно важная для него проблема, восприятие которой не может быть категорично однозначным и определенным. Используя циклическую форму, поэт стремится на базе синтеза значений отдельных произведений воплотить более объемную картину своего мировидения. В контексте единства последовательностью стихотворений Тютчеву удастся запечатлеть самый ход мыслительного процесса в его становлении и динамике. Таким образом, циклизация давала возможность прояснить в диалектическом лирическом мире Тютчева наиболее значимые контекстуальные связи” [68, с. 124]. Так, стихотворения “Странник”, “Здесь, где так вяло свод небесный...”, “Безумие”, “Гроза прошла – еще курясь, лежал...”, судя по рукописным автографам, явно осмыслены Тютчевым как целостная группа произведений, в каждом из которых актуализируется один из аспектов важнейшего вопроса тютчевской лирики – вопроса о возможности познания человеком природы и самого себя. Прояснение авторской позиции в решении этого вопроса становится возможным только в контексте всего циклического образования. Познание мира и человека станет возможным, но лишь тогда, когда человек “отвергнет чувств обман”, откажется от своей индивидуальности, растворится в природе. Только при этих условиях он обретет “успокоение”. В дальнейшем тематическое, мотивное, лексико-семантическое единство стихотворений Тютчева, входящих в так называемый “денисьевский цикл”, а также сходство принципов структурообразования и ритмико-интонационных ходов становится

важнейшим фактором органичности этого художественного объединения, которое будет рассматриваться как определенный эталон лирического цикла.

Актуализация лирического циклообразования в русской поэзии рубежа веков во многом проходила под знаком А. Фета. Безусловно, его роль как предтечи символизма распространяется, прежде всего, на сферу мировоззренческую, эстетическую и поэтологическую. Но и в интересующем нас аспекте Фет во многом предвосхищает тенденции развития лирического жанра. Достаточно вспомнить фетовские циклы “Гадания” и “Баллады”, “Вечера и ночи”, циклы “Мелодий”, а также построенные по принципу природной цикличности “Весна”, “Лето”, “Осень”, “Снега”, чтобы убедиться в исключительной значимости циклообразования в его лирике. Как справедливо отмечает А. Лагунов, Фет “свободной циклизацией своих лирических стихотворений, отказываясь от хронологии, снимая названия, руководствуясь исключительно принципами, близкими к музыкальным, создает эффект “звучащего космоса” – замкнутого в самом себе мира, для которого присущи и антропоморфизация, и диффузность, и тождество части целому” [88, с.194].

Эту фетовскую традицию системного циклического образования подхватили символисты, предопределив ее статус как одного из наиболее продуктивных принципов поэтического творчества в XX в., уже не только в рамках символизма, но и, по сути, всех других литературных направлений и течений. Расцвет же символистского лирического цикла в это время объясняется “тяготением поэтов и прежде всего символистов к контекстному восприятию своего творчества” [155, стлб.933].

Как утверждает В. Сапогов, “возникновению нового жанрового образования (лирического цикла) способствовало, с одной стороны, усиление фрагментарности и ослабление сюжетной повествовательности в поэмах, а с другой – установление более тесных семантических контактов внутри главоов поэтических сборников” [156].

Рождение и становление цикла происходило двумя путями: путем распада целостного произведения на части при сохранении общего единства, а также путем эволюции традиционных жанровых подборок (элегия, баллада) к тематической общности и далее к многоуровневым связям, скрепляющим стихи в единое идейно-художественное целое [104, с.124].

Чаще всего поэты-символисты обращались к циклизации своих произведений, когда объектом поэтического интереса становилась необычайно важная и неоднозначная проблема или ситуация, осмысление которой требовало множественности подходов, разности

ракурсов и аспектов. Сплошная циклизация творчества, превращение лирики в своеобразный “роман в стихах”, воплощающий духовную эволюцию поэта, были связаны также с символистской концепцией тождества искусства и действительности, отношением к творчеству как к жизнестроительству.

Впрочем, эта тенденция была свойственна, главным образом, младосимволистам. Старшие же символисты, как правило, группировали свои стихи на основе мотивно-тематического единства. Так, циклы В. Брюсова отмечены либо “антологичностью” (“Любимцы веков” и “Близким” из сборника “*Tertia Vigilia*”, “Правда вечная кумиров” (сборник “*Stephanos*”), “Властительные тени” (сборник “Зеркало теней”) и др.), либо урбанистическими мотивами, в которых отражается обобщенный образ новейшего капиталистического города (“В стенах” из сборника “*Tertia Vigilia*”, “Картины” из сборника “*Urbi et Orbi*” и др.). “Урбанистические” циклы объединяют мотивы “обманности” городской красоты, “отблеска” тайн, “священного буйства” стихии, эстетизации восторгов и “видений мечты”, опьянения страстью и азартом. В “природных” циклах поэта (“У моря”, “Вечеровые песни”, “На сайме”, “На гранитах”, “В поле”) предпринят поиск утраченной современным “аналитическим человеком” цельности и гармоничности бытия. Также объединены в циклы и стихотворения Брюсова о любви – “Еще сказка” (“*Tertia Vigilia*”); “Баллады”, “Элегии” (“*Urbi et Orbi*”); “Из ада изведенные”, “Мгновения” (“*Stephanos*”); “Эрот, непобедимый в битве”, “Мертвая любовь”, “Обреченный” (“Все напевы”).

Последовательная циклизация характеризует поэтическое творчество К. Бальмонта. С конца 1890-х годов он все свои многочисленные книги стихов, среди которых “Под северным небом” (1894), “В безбрежности” (1895), “Горящие здания” (1900), “Будем как Солнце” (1903), “Только любовь” (1903), “Литургия красоты. Стихийные гимны” (1905), организует как единство циклических рядов. Считая художника выразителем “говора стихий” вселенских, Бальмонт воплощает “царственные стихии” Огня, Воды, Земли, Воздуха в мотивах пламени, света, теплоты, ветра, легкого дыхания, влаги, музыки земных цветов и т.п. Мотивная структура лирических циклов Бальмонта находит органическое воплощение и в их ритмико-интонационных особенностях: они уподобляются звучанию гимна, ритмике речитатива, напевности романа, заклинательности причитания.

Лирические циклы М. Волошина, еще одного выдающегося представителя русской лирики XX века, творчество которого развивалось на грани импрессионизма и символизма, отразили собой “историю души”,

“историю исканий” философского, религиозного и социального плана. Главы-циклы в его поэтическом наследстве – “Когда время останавливается”, “Amori Amara Sacrum”, “Звезда Полюнь”, “Киммерийские сумерки”, “Corona Astralis”, “Блуждания”, “Киммерийская весна” – складываются в единое жанрово-хронологическое целое как этапы изображаемой истории, как страницы дневника, как пункты завещания или грани духовного “портрета художника”.

Особенно многогранна и всеобъемлюща была блоковская циклизация, охватывая всю лирику, образуя, говоря словами самого поэта, “трилогию вочеловечения” и воплощая судьбу поэта. В диссертационном исследовании А. Кулик [77] убедительно продемонстрировано, что с помощью разнообразных средств и форм циклизации в лирике Блока оказалось возможным запечатлеть “эпохальное” сознание, передать эпическое содержание целого пласта национальной жизни. Формы циклизации “не предполагают движение событийное, но движение ассоциаций и смысловых планов, предметов и деталей, символов и знаков. Их пересечение и взаимодействие рождает “сюжет прочтения”, создавая образ блоковского человека... “Лирическая трилогия” – это единство контекстов. Стихотворение является контекстом для слова, цикл и глава – для стихотворения, глава или том – для цикла, для тома контекстом становится вся “трилогия”. Контекст преобразует входящее в него стихотворное единство, но единство также вносит в контекст дополнительные смысловые оттенки. Получается сложная метациклическая система, в которой возникает устойчивая сквозная связь между разными типами контекстов, начиная со стихотворения и заканчивая всей “трилогией”. Стихотворения и циклы, безусловно, могут существовать вне “трилогии”, но они утратят часть заложенных в них смыслов, которыми их обогащает грандиозный контекст “романа в стихах”...” [77, с.17-18].

Несмотря на то, что в русской поэзии XIX в. формы и цикла, и книги стихов функционировали достаточно активно, только в конце XIX - начале XX вв., когда тенденция циклизации достигла апогея, начался процесс осмысления этого явления, пока, в основном, самими поэтами. То, что невозможно в одном произведении, возможно в ряде, в совокупности взаимосвязанных между собой стихотворений, которые способны выразить целостный взгляд на мир. Об этом эффекте говорил, например, Андрей Белый в предисловии к одному из своих поэтических сборников: “Лирическое творчество каждого поэта отпечатлевается не в ряде разрозненных и замкнутых в себе самом произведений, а в модуляциях немногих основных тем лирического волнения, запечат-

ленных градаций в разное время написанных стихотворений; каждый лирик имеет за всеми лирическими отрывками свою ненаписанную поэму” [15, с.550]. В данном случае Андрей Белый представляет максимально широкую и дискуссионную трактовку явления циклизации, когда все творчество художника понимается как наиболее крупная циклическая форма. Но в любом случае, особая задача ложится на книгу стихов и лирический цикл как на жанровые структуры, позволяющие наиболее полно и точно оформить и выразить художественную концепцию автора.

Очень близки оказались точки зрения В. Брюсова и А. Блока на книгу стихов, хотя их высказывания и главаены более чем десятью годами. В предисловии к книге “Urbi et Orbi” (1903) В. Брюсов писал: “Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат книга стихов раскрывает свое содержание последовательно, от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связанного рассуждения. Отделы в книге стихов – не более как главы, поясняющие одна другую, которых нельзя переставлять произвольно” [25, т.1, с.493].

В 1911 году свою принципиальную позицию в предисловии к “Собранию стихотворений” выразил А. Блок: “...Но каждое стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляет книга; каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать “романом в стихах”: она посвящена одному кругу чувств и мыслей, которому я был предан в течение первых двенадцати лет сознательной жизни” [19, т.1, с.559].

Как видим, общие тенденции развития циклообразования в русской поэзии отличаются следующими особенностями. У поэтов первой половины XIX века в основу объединения стихотворений в циклы положен дневниковый или тематический принцип, хотя у позднего Пушкина уже намечаются иные пути циклизации, предполагающие внутреннюю взаимосвязь стихотворений. Поэты середины XIX века объединяют стихи для осмысления особо важных проблем, с целью воплощения объемной картины мировидения, строя циклы на переключке мотивов, единстве интонации, общности принципов развертывания лирического сюжета, целенаправленном отборе выразительных средств. Эта традиция на рубеже XIX – XX веков была подхвачена символистами, которые “тяготели к контекстному восприятию своего творчества” (В.А.Сапогов), превращая лирику в “роман в стихах” или в дневники духовных исканий.

Циклизация оказалась не чуждой и лирике Анненского. Однако принципы циклообразования, реализованные этим поэтом, существенно отличаются от общей тенденции развития данного процесса. Как отметила Л. Гинзбург в книге “О лирике”, ““Кипарисовый ларец” Анненского построен не как “дневник исканий”, стихотворения расположены не в хронологическом порядке. В основе построения “Кипарисового ларца” лежит идея “сплошных соответствий” и “взаимной сцепленности” всех вещей и явлений мира. Эту концепцию Анненский и пытался выразить внешней связью всех стихотворений”. Если в одном стихотворении поэт может выразить диалектику формирования поэтической мысли-преживания, то контекст дает качественно новые возможности для психологического изображения, преодолевающего изобразительную ограниченность отдельного текста. Анненский, по словам Л. Гинзбург, в “Кипарисовом ларце” хотел создать единый контекст в буквальном смысле слова [40, с.329].

Прежде чем перейти к характеристике циклов в поэтическом мире Анненского, представляется необходимым дать обзор современных теоретических концепций лирического цикла как специфической литературной формы.

Проблема цикла и циклизации в лирике попала в зону внимания исследователей около четверти века назад. Исследованию этой проблемы посвящены работы таких исследователей, как М. Дарвин [46], Л. Ляпина [104], В. Сапогов [155; 156], Л. Спроге [167], И. Фоменко [192], Ю. Руднев [151] и др.

Анализируя конкретные авторские циклы, ученые, исходя из тех особенностей, свойств и признаков, которые они усматривали во внутренней структуре и внешних связях данного образования, пытались выявить те общие черты, которые бы позволили дать определение лирическому циклу и описать особенности циклизации, свойственные той или иной литературной эпохе. Центральный момент дискуссии связан с попыткой определить специфику лирического цикла, выяснить, что это: жанр или особое сверхжанровое (метажанровое, полижанровое) образование, или просто группа произведений, собранная и объединенная по какому-то (каким-то) признаку. Соответственно, является ли цикл самостоятельным художественным произведением или нет? Мнения исследователей главарились. О лирическом цикле как о специфическом жанре писал В. Сапогов [156, с.6]. К этой же точке зрения близки позиции Л. Ляпиной и И. Фоменко, хотя И. Фоменко называет лирический цикл и “особым жанровым образованием”, и “полижанровой структурой” [192, с.38]. М. Дарвин сомневается в жанровой природе

цикла: “Существует принципиальный вопрос, не имеющий пока в современном литературоведении единодушного решения: следует ли считать лирический цикл таким целостным образованием, которое по своим внутренним свойствам приближается (или тождественно ему) к самостоятельному литературному произведению, а отдельные стихотворения внутри его (цикла) значимы только как части целого?” [46, с.10].

Соответственно, разные представления о жанровой природе цикла, о его самостоятельности и художественной целостности, рождают и разные взгляды на его структуру. Так, точка зрения В. Салогова сродни приведенным выше высказываниям поэтов-теоретиков начала века, в частности, Блока и Брюсова: “Лирический цикл – это целостный текст..., где каждое стихотворение, условно говоря, – часть, строфа. Лирический цикл – это как бы большая стансовая структура” [156, с.9]. Такое утверждение “жесткой” структуры цикла кажется излишне категоричным, и М. Дарвин вполне закономерно указывает на изначальную автономность составляющих лирический цикл стихотворений и вторичность его художественной целостности: “Целостность циклической художественной формы, на наш взгляд, образуется не за счет ликвидации первичной целостности составляющих ее элементов, а при условии ее сохранения” [46, с.8].

Важным является и следующее соображение М. Дарвина: “Можно, очевидно, говорить о том, что лирика обладает своим собственным, специфическим языком, тяготеющим к различным со-отражениям, к образованию каких-то достаточно емких и целостных контекстов. В связи с этим в лирике, как нигде, актуализируется понятие контекста. <...> Целостность цикла находится в прямой зависимости от степени структурной автономности составляющих его элементов, а его единство следует рассматривать как единство противоположностей, характеризующееся действием как центростремительных, так и центробежных сил. Поэтому известная “извлекаемость” отдельного произведения из контекста цикла не менее важный его признак, чем целостность или “неделимость”...” [46, с.10-11]. Специфику лирического цикла исследователь видит в том, что свою судьбу в нем имеет не только лирический субъект, но и внеположный ему окружающий мир. “И если “судьба” лирического субъекта романтического цикла предстает во многом как судьба глубоко индивидуализированная, зыбкая, частная и потому непредсказуемая, то “судьба” мира предстает как судьба всеобщая, универсальная, существующая по своим собственным значимым и объективным законам. На таком сопоставлении частного и

общего, подвижного и устойчивого, субъективного и объективного и возникает художественная образность лирического цикла” [46, с.13].

Не так давно в литературоведении была предпринята попытка создания матрицы лирического цикла [151], которая, по мнению автора, может служить инструментом практического анализа, так как на основании соотнесения с ней реальных (определенных в ходе практического анализа текстов) особенностей поэтики лирического цикла изучаемого поэта могут быть сделаны выводы о своеобразии циклизации на уровне лирического цикла внутри индивидуальной поэтической системы. Вместе с тем усложненная многоуровневость предложенной матрицы (5 развернутых смысловых блоков, внутри которых выделяются отдельные элементы) как раз лишает ее универсальности, поскольку включает и такие частные признаки, которые в принципе существенны для одного поэта и совсем не характерны для другого.

Таким образом, на основании выделенных разными исследователями признаков циклообразования в лирике может быть предложена следующая дефиниция лирического цикла. Лирический цикл – это определенное упорядоченное единство ряда самостоятельных поэтических произведений, объединенных общим заглавием и разноуровневыми содержательно-структурными межтекстовыми связями, на основании которых возникает новый идейно-смысловой комплекс, не выводимый из содержания каждого отдельного произведения. Это определение вполне применимо к лирике Анненского и позволяет выявить основные особенности образования лирических циклов в его творчестве.

## ***2.2. Средства создания художественной целостности в циклических объединениях Анненского***

Как известно, почти все поэтическое наследие Анненского помещается в два сборника – “Тихие песни” и “Кипарисовый ларец”. Еще одна книга под названием “Посмертные стихи” вышла в 1923 году, но она, по сути, была объединением первых двух с незначительным добавлением неопубликованных ранее стихотворений.

Первый сборник, изданный в 1904 году под зашифрованным псевдонимом “Ник. Т-о”, представлял собой специфическое объединение части оригинального творчества Анненского и его переводов из французской, немецкой и римской поэзии. Что касается псевдонима, то исчерпывающий комментарий к нему дал А. Федоров: “Псевдоним

знаменателен: Никто (по-гречески “утис”) – так назвался мудрый Одиссей, оказавшийся в пещере страшного циклопа Полифема, чтобы под прикрытием этого имени спастись от гнева одноглазого чудовища. В то же время “Ник. Т-о” это была и анаграмма, комбинация букв, входящих в имя поэта – Иннокентий” [189, с.30].

“Кипарисовый ларец” был подготовлен к печати в 1909-м году, но издан уже после смерти Анненского, в 1910-м году, сыном поэта Валентином Кривичем. В воспоминаниях об отце В. Кривич писал: “Вчерне книга стихов эта планировалась уже не раз, но окончательное конструирование сборника все как-то затягивалось. В тот вечер, вернувшись из Петербурга пораньше, я собрался вплотную заняться книгой. Некоторые стихи надо было заново переписать, некоторые сверить, кое-что перераспределить, на этот счет мы говорили с отцом много, и я имел все нужные указания...” [Цит. по: 177, с.308]. В этот самый ноябрьский вечер 1909 года Анненский внезапно скончался у подъезда Царскосельского вокзала.

Таким образом, “Кипарисовый ларец” не имеет последней авторской редакции. Кривич мог многое внести от себя в окончательное “перераспределение” материала, но все же идея “трилистников” и “складней”, безусловно, принадлежит самому Анненскому.

В литературе об Анненском распространено мнение, согласно которому “Тихие песни” по сравнению с “Кипарисовым ларцом” явление не столь интересное и значительное. Это мнение, прежде всего, опирается на авторитетное заявление Л. Гинзбург о том, что этот сборник “только предсказывал будущий – и столь поздний – расцвет поэта” [40, с.328]. Известный исследователь русской поэзии XX века В. Мусатов считает, что “это мнение ошибочно. Художественная концепция “Тихих песен” – вполне зрелое явление, а она отнюдь не должна рассматриваться как некий эмбрион еще не до конца вызревшего творческого метода Анненского. Более того, только оценив и поняв своеобразие и глубину этой концепции, мы можем правильно увидеть и “Кипарисовый ларец”” [114, с.14].

Трудно согласиться и с оценкой, которую дает “Тихим песням” известный поэт А. Кушнер: “...ее (книги “Тихие песни”. – А.К., Т.К.) интонационное однообразие и вялость бросаются в глаза. Настоящий Анненский, Анненский – оригинальнейший русский поэт, – это Анненский “Кипарисового ларца”” [81, с.204]. В качестве примера “оригинальнейшего” интонационно-синтаксического развития лирической темы можно привести из “Тихих песен” стихотворения “Который?”, “Июль”, “Электрический свет в аллее” и др. Но нас в данном

случае интересует соотношение “Тихих песен” и “Кипарисового ларца” с точки зрения циклизации. Есть ли в первой книге поэта те принципы объединения стихотворений, которые легли в основу столь необычного построения второй книги?

Прежде всего отметим, что тяготение к циклообразованию (особенно к трехчастному, когда цикл состоит из трех стихотворений) наблюдалось в творчестве Анненского и до “Кипарисового ларца”, где эта тенденция приобрела системный характер. В “Тихих песнях” есть целый ряд стихотворений, которые, если не по всем, то по очень существенным признакам, могут быть объединены в циклы. Так, явно тяготеют к тематической общности стихотворения с названиями месяцев – “Май”, “Сентябрь”, “Ноябрь”. Несколько иного рода образование, по мотивному принципу, представляют собой стихотворения “Двойник”, “Который”, “?”, “На пороге”, которые можно рассматривать как развитие мотива двойничества. Некоторые стихотворения сборника имеют очень похожие названия (или явно перекликающиеся), но они, очевидно, сознательно расположены в разных местах книги. Это – “Второй мучительный сонет”, открывающий цикл “Лилии”, и “Третий мучительный сонет”, находящийся вне какого-либо цикла (при этом “Первый... сонет” вообще отсутствует), “Первый фортепьянный сонет” и “Второй фортепьянный сонет”, “В дороге” и “Опять в дороге”. Названия отдельных стихотворений в силу складывающейся в рамках книги читательской инерции также воспринимаются как ориентированные на предшествовавшие. Например, стихотворение “Еще один” поначалу прочитывается как “еще один сонет”, и только его внимательное прочтение корректирует смысл названия как “еще один день”. Кроме того, в “Тихих песнях” есть не только потенциальные или намеченные циклообразования, но и шесть вполне четко оформленных циклов: четыре – по два стихотворения (“Июль”, “Август”, “Среди нахлынувших воспоминаний”, “Параллели”) и два – по три стихотворения (“Бессонницы” и “Лилии”). Все это говорит в пользу того, что для Анненского имело исключительное значение, с одной стороны, целостное восприятие книги и, с другой – формирование межтекстовых связей, целенаправленная ориентация читателя на ее многостороннее диалогическое прочтение (об исключительной важности диалога в лирике Анненского в его общекультурном и структурном смысле – см. в главе 3 настоящей работы).

Рассмотрим с точки зрения особенностей циклообразования два объединения из “Тихих песен” – микроцикл “Июль”, состоящий из двух стихотворений, и цикл из трех стихотворений под общим названием “Лилии”.

Первое стихотворение из цикла “Июль” имеет название “Сонет”. В нем емко и выразительно дана картина природы, сначала ожидающей грозу, потом переживающей ее, и, наконец, измененной после ее очищающего воздействия. “Сонет” в точности соответствует обозначенной названием стихотворной форме. Это ямбическое четырнадцатистишие из четырех законченных строф – два четверостишия (катрена) со сквозными рифмами и два трехстишия.

Второе стихотворение не имеет названия, но обозначено цифрой “2”. Это поэтическая зарисовка одной из часто наблюдаемых сцен повседневной жизни людей, в данном случае – сцена отдыха землекопов (“грабаров”). Форма его не связана устойчивыми жанровыми канонами. Это – 3 строфы шестистопного ямба с преобладающим перекрестным способом рифмовки.

Даже при самом поверхностном рассмотрении оба стихотворения существенно отличаются как в содержательном, так и в формальном отношении. Тем не менее очевидно, что их расположение в пределах одного микроцикла не случайно. Какую цель преследовал при этом автор, как проявились здесь особенности его мировосприятия? Выяснение этих вопросов и является задачей данного анализа. Представляется, что ее решение возможно с помощью последовательного изучения особенностей художественной структуры каждого стихотворения.

Приведем текст первого стихотворения.

Сонет

- 1 Когда весь день свои костры
- 2 Июль палит над рожью спелой,
- 3 Не свежий лес своей капеллой,
- 4 Нас тешат: демонской игры
  
- 5 За тучей разом потемнелой
- 6 Раскатно-гулкие шары;
- 7 И то оранжевый, то белый
- 8 Лишь миг живущие миры;
  
- 9 И цвета старого червонца
- 10 Пары сгоняющее солнце
- 11 С небес омыто-голубых.
  
- 12 И для ожившего дыханья
- 13 Возможность пить благоуханья
- 14 Из чаши ливней золотых [6, с. 60].

Все стихотворение – это и весьма конкретное описание обновляющей природу грозы, данное через наиболее характерные ее признаки, и развернутая метафора возрождения души человека. Достаточно один раз прочитать или прослушать стихотворение, чтобы почувствовать, что между первой и последней его строфой возникает существенный эмоциональный перепад. Повествовательная интонация начала – “Когда весь день свои костры / Июль палит над рожью спелой...” – постепенно сменяется нарастанием лирического напряжения, завершающегося акцентированной эмоциональной кодой: “Возможность пить благуханья / Из чаши ливней золотых”.

Направление лирического сюжета, таким образом, очевидно. Попробуем проследить, как реализуется это движение на различных уровнях художественной структуры стихотворения.

Как уже отмечалось, данное стихотворение – ямбическое четырнадцатистишие из четырех законченных строф: два четверостишия и два трехстишия. Сокращение количества стихов в последних двух строфах как бы ускоряет темп развертывания картины, эмоционального состояния лирического субъекта и подчеркивает динамику лирического сюжета.

Той же цели служит ритмико-синтаксическое членение стихотворения. Надо сказать, что не все стихи в строфах совпадают с границами обособленных в интонационно-синтаксическом отношении словесных групп. Первые два стиха первой строфы полностью совпадают с законченным по смыслу придаточным предложением: “Когда весь день свои костры / Июль палит над рожью спелой”. Дается исходная и достаточно статичная картина июльских жарких дней. Последний период первой строфы, вторая и третья строфы представляют собой развернутое главное предложение, состоящее из сказуемого “тешат” и связанных сочинительной и противительной связью подлежащих “Не свежий лес”, “шары”, “миры” и “солнце”, осложненных распространенными определениями “демонской игры... раскатно-гулкие шары”, “лишь миг живущие миры”, “И цвета старого червонца/ Пары сгоняющее солнце...”. Четвертая строфа выделена в отдельное назывное предложение, но существительное “возможность” также, по сути, связано по смыслу с глаголом “тешат”: “Нас тешат... шары... миры... возможность”. Таким образом, все четыре строфы являются одним распространенным сложноподчиненным предложением. Такое построение будто спаивает строфы и передает динамику происходящих изменений в природе и мироотношении лирического субъекта стихотворения.

Организация строфической структуры стихотворения осложнена различными синтаксическими фигурами. Сложность сонетной формы

отмечал и М.М. Бахтин: “Сонет – очень трудная форма. Рифмы в сонете переплетаются, и это обязывает, чтобы и все образы и темы также были сплетены. В сонете не может быть легкости, намека; он должен быть очень тяжел, вылит из одной глыбы” [13, с.382]. В этом суждении справедливо подчеркнуто единство формальных элементов жанра и его содержательных особенностей.

Один из излюбленных приемов Анненского, к которому он прибегает достаточно часто, придавая ему нередко совершенно необычный вид, – инверсия. В этом стихотворении инверсия также отмечена явной структурной функциональностью. Так, обращает на себя внимание расположение 3-го стиха первой строфы. При первом чтении стихотворения этот период невольно читается таким образом: “*Не свежий лес своей капеллой нас тешит (а не тешат)...*”, т.е. близко расположенные существительное и глагол так и “просятся” быть грамматической основой и согласоваться в числе. Надо приложить усилия, чтобы понять, что слово “лес” – это подлежащее, связанное противительной бессоюзной связью с подлежащими “шары”, “солнце”, “возможность”. Если “выровнять” это предложение, порядок членов предложения был бы таким: “Когда... июль палит костры..., нас тешат ...шары, ...солнце..., возможность..., а не ...лес”. Иначе говоря, 3-я строка должна бы занять место в конце стихотворения. Расположив эту строку в начале главного предложения, Анненский использовал сложную инверсию. Возможно, обилие и сложность инверсивных конструкций в стихотворении (в основном, распространенные определения в родительном падеже, поставленные перед определяемыми словами: “...демонской игры / За тучей разом потемнелой / Раскатно-гулкие шары”) – это влияние латинского стиха, хорошо знакомого Анненскому. По замечанию Б.В. Томашевского, в латинском стихе слова разбрасываются в совершенном беспорядке, и связать их можно только по форме [182, с.278]. У Анненского определяемые при помощи инверсии слова получают большую объемность, выпуклость, дополнительную выразительность.

Вторая существенная особенность, характеризующая структуру стихотворения, – стиховой перенос. Обычно в поэтическом тексте встречается три основных вида переноса: *rejet* (фраза, которая заполняет одну из строк, перейдя на следующую, заканчивается в ее начале), *contre-rejet* (фраза, начало которой располагается в конце строки, переходит на следующую и целиком ее заполняет), *double-rejet* (фраза, которая начинается в конце строки, заканчивается в начале следующей). Переносы, создаваемые Анненским, не вполне совпадают с традиционной классификацией. Так, в строфе “Нас тешат: *демонской игры / За тучей*

разом потемнелой / *Раскатно-гулкие шары*” наблюдается перенос, который ближе всего подходит к такому виду, как *contre-rejet*, но в полной мере не соответствует ему. Он осложнен дистантной инверсией, когда инверсивное сочетание определения в родительном падеже “демонской игры” и определяемого слова “шары” разорвано распространенным обстоятельством “За тучей разом потемнелой”. Перенос соединяет (скрепляет) строфы и способствует их интонационно-синтаксической целостности.

Важно отметить, что исключительная смысловая глубина текста достигается минимальным использованием интонационно-синтаксических средств. Стиховой перенос в своей функции интонирования и структурообразования дополняется, кроме названной инверсии, еще осложнением конструкции предложения, т.е. обилием распространенных определений перед определяемыми словами: “И цвета старого червонца / Пары сгоняющее солнце / С небес омыто-голубых”, в том числе выраженных распространенными причастными оборотами: “Лишь миг живущие миры”, “Пары сгоняющее солнце”, а также использованием анафорического союза “и”:

II И то оранжевый, то белый...

III И цвета старого червонца...

IV И для ожившего дыханья...

Здесь обнаруживается особое функциональное значение, которое приобретает анафорическое “и” в стихотворении: оно способствует эмоционально-субъективной окраске создаваемой картины. Особенно характерно, что анафорическое “и”, как начало самостоятельной синтаксической группы, располагается в начале каждой строфы, а это самая сильная анафора. Так создается нарастание лирического волнения, кумуляции все усиливающихся эмоциональных воздействий, как бы устремленных в одну точку.

Обратим внимание на такую сторону структурной организации стихотворения, как фокализация, т. е. обнаруживаемые в произведении точки зрения или фокусы видения пространства и перспективы.

Художественный мир стихотворения предстает как видимый и слышимый, в разворачивании отчетливой пространственной перспективы, которая задается имплицитным наблюдателем, лирическим субъектом, который видит солнце, лес, поле, слышит пение птиц в лесу. Вводится он единственным местоимением “нас” в 4-м стихе 1-й строфы. Через него, его непосредственным восприятием создаются зрительные и слуховые образы – сначала леса, потом неба: пение птиц, раскаты грома. Но местоимение “нас” (не “я”) переключает план восприятия из

единичного в обобщенный, т.е. происходит соединение лирического субъекта и реципиента, где лирический субъект – это двуединство “я” и “другого”, автора-творца и героя: некая межсубъектная по своей природе целостность. Единичное становится обобщенным, т. е., по определению С.Н. Бройтмана, интерсубъектным [24, с.295].

Открывающаяся перспектива в насыщенной предметно-изобразительной палитре оказывается у Анненского принципиально разомкнутой: от земли до небес. И в восприятии этого мира происходит перемена планов, т. е. движение зрения идет по вертикали – снизу вверх и по горизонтали, создавая эффект расширения и сужения видения.

Первые два стиха – это взгляд вдаль и вокруг. Первое впечатление – зрительное: мы видим бескрайние поля, опаленные солнцем, и свежую зелень леса. В едином поле зрения антитеза “костры июля” и “свежий лес” воспринимается особенно остро.

В третьем стихе первой строфы поле зрения сужается, взгляд движется от бескрайних просторов к лесу, где поле зрения ограничено. Здесь же зрительное впечатление дополняется слуховым: “капелла” леса, т.е. хор птиц (изначально “капелла” – это хор церковных певчих, впоследствии – хор вообще). Дальше взгляд перемещается вверх, на “тучу разом потемнелую”; одновременно слышатся и раскаты грома (“дьявольской игры ...раскатно- гулкие шары”), и видятся вспышки молний (“И то оранжевый, то белый / Лишь миг живущие миры”). При виде вспышки молнии можно говорить о том, что поле зрения сужается до определенной тонкой линии; с другой стороны, вспыхнувшие молнии освещают все видимое пространство. В этом случае можно говорить о предельном расширении пространства. Но в стихотворении слово “миры” несет дополнительную смысловую нагрузку и обозначает не освещенное молнией пространство, а иной, “не наш” мир, продолжительность существования которого для воспринимающего сознания – миг. Потусторонность этих миров подтверждается словосочетанием “демонской игры”, как будто сверхъестественные силы, населяющие эти миры, вздумали поиграть гигантскими шарами-громами. А “миг”, если учитывать весь контекст поэзии Анненского, включает в себе вечность, как и вечность длится лишь миг (ср., например, следующее: “Там Бесконечность – только миг, / Дробимый молнией мученья” [6, с.55]). Поэтому здесь, наверное, нужно говорить не просто о расширении пространства, а об устранении границ между “здесь” – реальным миром и “там” – нереальным миром, что свойственно в целом лирике Анненского (ср. в стихотворении “На пороге”: “И целый мир на Здесь и Там / В тот миг безумья разомкнула” [6, с.58]).

В третьей строфе в центре внимания лирического субъекта оказывается солнце (сужение поля зрения), прогоняющее тучи с “небес омыто-голубых” (опять расширение). В последней строфе расширение внешних образов достигает предельного обобщения – возможность для интересубъектного “я” “пить благоуханья из чаши ливней золотых” – прикоснуться к обновленному, очищенному миру.

Как видим, пространственную структуру лирического произведения организует попеременное разнонаправленное движение взгляда и смена фокусов восприятия. Горизонтальное: сужение (к лесу, туче), расширение (миры), сужение (солнце), расширение (небеса) и как итог – их соединение. Вертикальное движение: даль (рожь спелая), верх (тучи, солнце, небо) и опять соединение.

Соответственно организованы предметно-образный и эмоционально-чувственный ряды стихотворения. Первая строфа: ощущение жары, передаваемое метафорой “...костры / Июль палит”, и свежести леса. Вторая строфа: цвет (“потемнелый”), потом звук (“раскатно-гулкие”), в конце второй строфы и в начале третьей – опять цвет: (“оранжевый, белый... миры”, “цвета червонца... солнце”, “небес омыто-голубых”). Третья строфа – опять ощущения (“ожившее дыханье”, “благоуханье”). Так в ритмически расширяющихся и сужающихся границах стихотворного пространства сменяют друг друга непосредственные ощущения раскаленного воздуха, густого темного цвета, громкого звука, ясного цвета и, наконец, ощущение оживления и обновления, цвет из светлого переходит в золотой (еще на ступень выше в оценочном отношении).

В целом схема эмоционально-чувственного ряда приобретает такой вид: покой/застой, отсутствие цвета и движения; нарастание звука, сгущение темных красок, стремительная смена движения; осветление красок; оживление, золотой цвет, покой на качественно новом уровне – как восхищение обновленным миром.

“Сонет” – одно из немногих стихотворений, где поэт отдает дань красоте природы, не акцентируя внимание на том, что природа так же не вечна, как и человек. И хотя картина природы, создаваемая в этом стихотворении, не статична, и возникающие во время вспышки молнии миры живут лишь миг, мотив тоски по ушедшему мигу, так часто встречающийся в лирике поэта, отсутствует. Наоборот, общая динамика лирического сюжета и развертывания лирической перспективы, в которой фокусируются картины изменений на земле и в небе, предшествующих грозе и следующих за нею, достигают кульминации в последней строфе, завершающей стихотворение на необычной для Анненского мажорной ноте возрождения к жизни.

Теперь обратимся ко второму стихотворению цикла.

- 1 Палимая огнем недвижимого светила,
- 2 Проклятый свой урок отлязгала кирьга
- 3 И спящих грабаров с землею сколотила,
- 4 Как ливень черные осенние стога.
  
- 5 Каких-то диких сил последнее решенье,
- 6 Луча отвесного неслышный людям зов,
- 7 И абрис ног худых меж чадного смешенья
- 8 Всклокоченных бород и рваных картузов.
  
- 9 Не страшно ль иногда становится на свете?
- 10 Не хочется ль бежать, укрыться поскорей?
- 11 Подумай: на руках у матерей
- 12 Все это были розовые дети [6, с.60].

Как и в первом стихотворении микроцикла, здесь дается описание некоего июльского дня. Но картины, развертывающиеся в стихотворениях, разные, и воздействие на читателя – прямо противоположно. Объединяет их только зачин – указание на палящее солнце в разгар июльского дня. Но если первое стихотворение, как было сказано, оставляет ощущение радости и обновления, то второе, которое представляет собой насыщенное эпитетами описание сцены отдыха землекопов, приводит к мысли о безысходности и бессмысленности существования. Все преходяще: красота меркнет, всякое начало несет в себе конец; розовые дети, счастливые на руках у матерей, превращаются в замученных тяжким трудом рабочих. Солнце, дарующее свет и тепло в первом стихотворении, во втором становится безжалостным палящим светилом.

Стихотворение состоит из 3-х строф. Каждая строфа совпадает с границами обособленных в интонационно-синтаксическом отношении словесных групп, т.е. предложений, кроме последних двух стихов в 3-й строфе. Такая симметрия в структурной организации стиха передает отсутствие динамики в разворачивании лирического сюжета стихотворения.

Первую строфу отличает абсолютное совпадение ее границ с предложением и полное отсутствие синтаксических фигур, что подчеркивает “застылость” картины. Только насыщенность тропами создает эмоционально выпуклую картину отдыха, похожего на смерть: “И спящих грабаров с землею сколотила, / Как ливень черные осенние стога”.

В первых двух стихах роль зачина выполняет первая часть сложного предложения: “Палимая огнем недвижимого светила, / Проклятый свой

урок отлязгала кирьга...”. Но здесь нет и следа той томной неподвижности жаркого дня в ожидании грозы, как это было в стихотворении “Сонет”. Хотя глагол “палит” переключается с причастием “палимая”, он вызывает в представлении не просто жару, а невыносимый зной, при котором приходится работать “грабарам”, т.е. землекопам. Эпитет “проклятый” и метафоры “отлязгала” и “сколотила” показывают, что их труд так тяжок, что люди не ложатся отдыхать, а валяются на землю, как снопы. Создается развернутое сравнение: “И спящих грабаров с землею сколотила, / Как ливень черные осенние стога”.

Такое же симметричное построение интонационных периодов наблюдается и во второй строфе. Первые две строфы полностью совпадают с законченными в смысловом отношении группами, а последнее предложение занимает 7-й и 8-й стихи. Изображение спящих землекопов отличается исключительной выразительностью: вперемешку худые ноги, всклокоченные бороды и рваные картузы. Экспрессивность усиливается с помощью дистантной инверсии с развернутым определением в родительном падеже: “*Луча отвесного* неслышный людям зов” и слабой инверсии, выделяющей эпитет “худых”: “И абрис *ног худых*”. Столь неприглядная картина человеческого существования вызывает ужас и недоумение: что же является причиной этого? Уж не иные ли злобные (потусторонние) силы управляют нашим существованием? На такой вариант ответа указывает строка: “Каких-то диких сил последнее решенье”. А может, это вина людей, которые не слышат зова неба или не внемлют ему? Такая интерпретация заложена в словах “*Луча отвесного неслышный людям зов*”. Как известно, на иконах и картинах на библейские сюжеты луч, падающий с небес на землю, означает присутствие Бога. В отмеченных стихах напряжение достигает апогея противопоставлением друг другу сил, управляющих жизнью и находящихся в вечной борьбе: тьма и свет, добро и зло. И на фоне воображаемого луча света страшнее выглядит “чадное смешенье” – как картина самого дна жизни.

Эта “глобальная” антитеза выражена и в пространственной организации стихотворения. Причем, если в первой строфе взгляд перемещается по вертикали от одного реального предмета к другому: “светило” – “земля” (или грабары на земле), то во второй строфе наблюдается, можно сказать, сужение безграничных понятий, обозначающих нечто нереальное, иной мир (“диких сил”, “луча отвесного”), не только к определенной точке (отдыха грабаров), но и, как нам кажется, к месту, которое находится в самом аду или ничем не отличается от него. Прилагательное “чадный”, которое очень часто

встречается в лирике Анненского, в своем прямом значении (испускающий чад при горении) подтверждает данное восприятие.

Последнее четверостишие в структурном отношении радикально отличается от первых двух. Во-первых, вопросительные формы 9-го и 10-го стихов, полностью совпадающие с предложениями, являют собой скрытую анафорическую композицию. Синтаксический параллелизм охватывает два стиха с вариацией ключевых слов: “*Не страшно* ль иногда становиться на свете? / *Не хочется* ль бежать, укрыться поскорей?”. Скрытая анафора, соединенная с вопросительной, т.е. повышенной интонацией, усиливает то эмоциональное напряжение, которое испытывает лирический субъект, созерцая картину человеческого несчастья.

В финале стихотворения функциональную значимость принимает на себя перенос: “*Подумай: на руках у матерей / Все это были розовые дети*”. Перенос выполняет роль смыслового акцента и, вместе с сокращением длины стиха, концентрирует лирическую мысль, способствует интонационному напряжению, которое достигает здесь своего апогея.

Как видно, организация строфической структуры стихотворения отличается простотой, и ритмико-синтаксические фигуры, сосредоточенные в последнем катрене, несут особую смысловую нагрузку и служат важнейшим средством выражения основной идеи стихотворения.

Следует обратить внимание и на тот факт, что в стихотворении нет традиционных форм присутствия лирического субъекта. Глаголы, которые не относятся к “кирьге” (“отлязгала”, “сколотила”), используются в форме инфинитива: “не хочется”, “бежать”, “укрыться”. Художественная речь организована таким образом, что чувства, которые вызывает изображенная в стихотворении картина, гипотетически могут быть распространены на любого реципиента, поэтому субъект речи неотделим от авторского “я” и от “каждого”. Как отмечает С. Бройтман, “исходная нерасчлененность “Я” и “другого”, невозможность провести границу между ними – характерная особенность лирики Анненского. Используя терминологию С. Бройтмана применительно к данному стихотворению, можно говорить об интерсубъектном мировосприятии. “Основные интенции “Я” направлены на “другого” и это создает так называемую диалогическую (диалогически-синкретическую) структуру субъектной организации стихотворения. Речь идет не о композиционных формах диалога – обмене репликами или односторонней реплицированности, а о “внутренне диалогических субъектных структурах, которые могут использовать композиционные формы диалога” [23,

с.531]. В данном стихотворении субъектно-диалогическая интенция реализуется посредством использования повелительной формы глагола: “Подумай”.

В целом схема эмоционально-чувственного ряда этого стихотворения также отличается от первого. Если в “Сонете” направление лирического сюжета движется от покоя к обновлению/очищению через движение, то во втором стихотворении от движения (“отлязгала”, “сколотила”) к покою, но равному смерти. От жизни к смерти, от красоты к страшному: “...на руках у матерей все это были розовые дети”.

Таким образом, можно сделать вывод, что два стихотворения в микроцикле объединены не по принципу ассоциации (сходства), а по принципу противопоставления; и объединяет их только название месяца – “Июль”. Это относится не только к идейно-смысловому содержанию стихотворений, но и к их структурной организации – ритмико-синтаксической, предметно-изобразительной и субъектной.

Иной принцип объединения стихотворений в художественное единство задействован при создании цикла “Лилии”. Он состоит из трех стихотворений: “Второй мучительный сонет”, “Зимние лилии”, “Падение лилий”. На первый взгляд, тематический мотив, объединяющий эти стихотворения, легко выводится из центрального образа всех трех стихотворений – цветка лилии. Но символическая многозначность образа лилии обогащается в контексте цикла, становится многомерной и служит основой для наложения и взаимодействия различных семантических и ассоциативных пластов.

В первом стихотворении цикла – “Второй мучительный сонет” – лилия соотносится с образом женщины, становится ее двойником. Эта параллель заявлена с самого начала:

Не мастер Тира иль Багдата,  
Лишь девы нежные персты  
Сумели вырезать когда-то  
Лилей нежные листы... [6, с. 74].

Взаимобратимая связь цветка и девушки выявляется на уровне ассоциаций благодаря синтаксическому параллелизму (нежные персты = нежные листы). Второй катрен открывает мир человеческих переживаний

С тех пор в отраве аромата  
Живут, таинственно слиты,  
Обетованье и утрата  
Неглаваенной красоты... [6, с. 74],

которые одновременно являются и природным миром, поскольку в образе цветка амбивалентно слиты стремление к красоте и невозможность ее

обретения. Следующий за вторым катреном первый терцет сонета непосредственно продолжает предшествующие стихи – как синтаксически (он продолжает предложение, части которого связываются рефреном “живут”), так и в смысловом отношении. Фраза “Живут любовью без забвенья / Незаполнимые мгновенья...” может быть понята по-разному в силу того, что “без забвенья” относится и к “любви” (“живут любовью без забвенья”), и к “мгновенью” (“живут ... без забвенья ... мгновенья”), а “незаполнимые” может быть отнесено и к “мгновеньям” (ср.: *Незаполнимые мгновенья* живут любовью без забвенья) и к “любовью” (ср.: *Живут мгновенья, незаполнимые любовью*). Достигается такой эффект многозначности сплошной инверсивностью текста. Последний терцет дополняет развиваемую параллель человеческой и природной жизни общей для них метафорой “уста лилей”, совмещающей уста девушки и лепестки цветка. Образ “уста лилей”, таким образом, приобретает символическую многозначность, так как помимо представления о вянущих цветках лилии является и образом влюбленной девушки, и одновременно выступает символом “неглаваенной” любви, а “ладан разлуки”, которым “дышат” лилии, неся в себе негативную коннотацию (ладан – атрибут похорон), ассоциируется с темой разлуки-смерти.

Общий смысл стихотворения усиливает обозначенный отдельными образами мотив пустоты и утраты. Любовь, как и красота, – кратковременна, эфемерна; красота, как и любовь, – недостижима, необретаема.

Во втором стихотворении цикла – “Зимние лилии” – образ лилии рождает во многом иные ассоциации, связанные теперь уже с творческим процессом. Предметно-образительный ряд “серебристые фиалы”, “кубок”, “чаши лилий”, “белая чаша”, будучи непосредственно связанным либо с узором лилий на обоях, либо с букетом живых лилий в комнате (локально-темпоральный континуум стихотворения задан деталями “зимней ночи”, “углов” и “книжных полок”), дополняется метафорой чаши, из которой “пьют” вдохновение (ср. в стихотворении, открывающем “Тихие песни”:

Из заветного фиала  
В эти песни пролита,  
Но увы! не красота.  
Только мука идеала [6, с.53].

Муки творчества как поиски идеала истины и красоты дарят одновременно и восторг и надежду, обман и опустошение. Аромат лилии – напиток благовонный для минут поэзии, но он же – пряный, удушающий, превращающийся в “сладостную отраву”. Этот оксюморонный

образ выражает амбивалентность восприятия лирическим героем творческого процесса. “Сладостная”, потому что хотя бы на мгновение дает иллюзию познания, возвращения к забытому вечному Идеалу, но одновременно и “отрава”, “яд” – потому что убивает мечту о вечной гармонии, разрушает иллюзию счастья.

Завершающее цикл стихотворение “Падение лилий” имплицитно подхватывает намеченную во “Втором мучительном сонете” тему “аромата” лилии. Первая половина стихотворения – метафорически изображенная картина огня в камине, отбрасывающего на стены причудливые тени:

В камине вьется золотая  
Змея, змеей перевитая.  
Гляжу в огонь – работать лень:  
Пускай по стенам, вырастая,

Дрожа, колеблясь или тая,  
За тенью исчезает тень,  
А сердцу снится тень иная,  
И сердце плачет, вспоминая... [6, с.74].

На номинативном уровне эту часть стихотворения можно интерпретировать как размышление лирического героя у камина. Во второй половине смысловые пласты накладываются один на другой, и на основе предыдущего содержания возникает новая перифраза, вбирающая в себя многозначность (денотативную неопределенность) предшествующих образных линий:

Сейчас последние, светлей  
Златисто-розовых углей,  
Падут минутные строенья:  
С могил далеких и полей  
И из серебряных аллей  
Услышу мрака дуновенье... [6, с.75].

Возникает сложность логико-смыслового содержания стихотворения. “Падут минутные строенья” – можно понимать двояко: как догорающие в камине дрова и как воспоминания сердца – тающие светлые тени. Можно предположить, что текст поддерживает сразу две интерпретации. Тема прогоревших дров (“В постель скорее! / Там теплей...”) и тема призрачных воспоминаний (“С могил далеких и полей / И из серебряных аллей / Услышу мрака дуновенье...”). Как видим, тема холода (холода остывающей комнаты и дуновение могильного холода) объединяет эти мотивы. Субъектный строй стихотворения

организует обращение к некоему личностному адресату, обозначенному словом “Волшебница” (Поэзия? Ночь? Смерть?), в котором содержится просьба налить каплю “чуткого забвенья” – тот же напиток, подобный аромату лилий, позволяющий “забыться”, т. е. уйти от холода земных реалий в мир грез, к вечному Идеалу:

А ты, волшебница, налей  
Мне каплю чуткого забвенья,  
Чтоб ночью вянущих лилей  
Мне ярче слышать со стеблей  
Сухой и странный звук паденья [6, с. 75].

Согласно замечанию А.Н. Елисейевой [50], лилия в данном тексте выступает в символической ипостаси лотоса. В древнегреческой мифологической традиции, которую прекрасно знал Анненский, лотос служил символом забвения. Поэтому в Волшебнице, дающей напиток забвения-вдохновения, правомернее всего видеть именно Поэзию.

Проанализировав мотивно-тематическую направленность стихотворений, входящих в цикл, определим, что дает основание считать их сочетание новой художественной целостностью.

1. Мотивированное автором единство цикла задается названием, объединяющим тематику всех стихотворений, входящих в контекст, по внешнему (предметному), доминантному признаку – цветы лилии.

2. Образ лилии связывается прежде всего с особо значимыми для лирического героя темами, о чем красноречиво говорит содержание всех стихотворений цикла, каждое из которых выражает одну грань духовной жизни поэта, одну сторону видения. Во “Втором мучительном сонете” тема лилий ассоциируется с темой неосуществленной любви и разлуки-смерти, в стихотворении “Зимние лилии” цветы выступают как “сладостная отравка” – источник вдохновения, порождающего надежду на постижение истины и в то же время обрекающего на вечные разочарования. В третьем стихотворении цикла тема воспоминания и забвения, жизни и смерти связывается с падением “вянущих лилей” как знака творческого прозрения и непознаваемости мира. Соединение стихотворений в цикл дает не просто сумму значений, тем и мотивов, а выражает авторское многогранное видение мира. Цветы лилии для Анненского – это символ жизни, символ бытия во всех его проявлениях, где неразрывно существуют и красота, и невозможность овладения ею, и любовь, и разлука, и вдохновение, и отчаяние, и жизнь, и смерть. Важность этого символа подчеркивает тот факт, что Анненский, возвращаясь к нему в стихотворении “Еще лилии” (не вошедшем в авторские сборники), говорит, что, когда наступит час, он в жизнь иную

не возьмет ни “...воспоминаний, / Утех любви пережитых, / Ни глаз жены, ни сказок няни / Ни снов поэзии златых...” [6, с.174]. Воспоминания детства, любовь, мечты и даже поэзия – это лишь “границы бытия”, его составляющие – “минутная краса”. Поэт останавливает свой выбор на том, что является для него олицетворением всей жизни, – цветке лилии:

Одной лилеи белоснежной  
Я в лучший мир перенесу  
И аромат и абрис нежный [6, с.174].

Исходя из этого, можно говорить, что в цикле воплощается системное единство авторского мировидения, действует монтажная формула С.Эйзенштейна “ $1+2>3$ ”, которую используют и для характеристики возникающего в пределах лирического цикла своеобразного “плюс-смысла”. Общий смысл цикла не равен сумме трех составляющих его единство стихотворений. И в то же время, если изъять одно стихотворение из цикла, смысл этого стихотворения не изменится, но образ лилии лишится дополнительных, обогащающих его значений.

### 3. Жанровая природа лирического цикла.

Стихотворения, входящие в состав цикла – неодинаковы по своей жанрово-строфической структуре. Стихотворение “Второй мучительный сонет” построено в соответствии с канонами сонета, “Зимние лилии” и “Падение лилий” – стансы, причем неоднородные. Первое из них соответствует классической форме этого жанра, т. е. стихотворение делится на строфы – стансы, состоящие из шести (первая строфа) и четырех (остальные) стихов. Каждая строфа является законченным смысловым и синтаксическим целым. Второе стихотворение не делится на строфы пробелами, но каждые шесть стихов также являют собой законченное смысловое и синтаксическое единство. Первое шестистишие – картина огня в камине, второе – раздумья героя, третье – воспоминания, вызванные тенями, четвертое – пожелание. Как видим, хоть автором объединены как будто разные в жанровом отношении стихотворения, но весь цикл выстраивает эмоционально-образительную цепочку в одном элегическом ракурсе. Все стихотворения проникнуты общим настроением тоски по недостижимой красоте, гармонии, идеалу. Это дает основание утверждать, что цикл является метажанровым образованием, пронизанным единым мотивом.

4. К циклообразующим факторам относится единство в текстах цикла лирического субъекта как минимальный интегрирующий признак. В первом стихотворении цикла нет формальных признаков выражения лирического героя. Субъект речи максимально приближен к эмпирическому автору, интенция которого выражается в заглавии стихо-

творения. В “Зимних лилиях” и “Падении лилий” местоимение первого лица единственного числа “я” (“мне”) и глаголы первого лица “гляжу”, “услышу” говорят о наличии субъекта речи, совпадающего с лирическим героем. Так что циклообразующим элементом мы можем назвать наличие субъекта речи во всех трех стихотворениях.

5. В плане отношений между отдельными стихотворениями доминирующими следует признать сопоставление и дополнение, поскольку каждое следующее стихотворение цикла, не вступая с предыдущим в контрастивные отношения, способствует обогащению центрального, сквозного образа и участвует в генерировании общего идейно-художественного смысла цикла.

Как видим, анализ таких, на первый взгляд, по-разному организованных стихотворных объединений, какими являются “Июль” и “Лилии”, позволяет сделать вывод, что они представляют собой структуры циклического типа.

### **2.3. Структура “Кипарисового ларца” и принципы межтекстовых связей в общем корпусе лирики**

Своеобразие структурной организации поэтических книг Анненского и в первую очередь сборника “Кипарисовый ларец” как целостного художественного единства – проблема, встающая перед каждым исследователем творчества поэта. Следует отметить, что далеко не все, писавшие об этой книге, в том числе современники поэта, видели в ней органическое художественное явление. В. Брюсов, например, весьма категорически заявлял: “Второй, уже посмертный, сборник стихов И. Анненского содержит сотню стихотворений, искусственно и претенциозно распределенных в “трилистники” (по три) и “складни” (по два)” [25, т.2, с. 336]. В своем отзыве он отметил также ту особенность поэтического мышления Анненского, которая вызвала к жизни объединение стихотворений “Кипарисового ларца” в циклы: “Он мыслил по странным аналогиям, устанавливающим связь между предметами, казалось бы, вполне разнородными” [Там же]. К. Бальмонт, напротив, высоко оценил архитектонику книги: “Если я возьму сборник стихов Анненского, и не сборник, а книгу, «Кипарисовый ларец», и просто перечислю перечень оглавления, не весь конечно, это длинно, но хоть часть, я достигну этим ощущения музыкальности души, он, поэт, достигает музыкального ясновиденья в моей душе...” [Цит. по: 177, с.307].

Современные исследователи творчества поэта также расходятся во мнении по поводу целесообразности и художественной продуктивности такого принципа организации книги. Л. Гинзбург склонна, вслед за Брюсовым, видеть искусственность и немотивированность в объединении некоторых стихотворений в триптихи [40, с.329]. Известный исследователь русской поэзии начала XX века Д. Максимов также отмечал, что “в расположении микроотделов (“трилистников”) главной книги Анненского “Кипарисовый ларец” трудно уловить логическую закономерность, поступательное движение или организующую состав книги сквозную мысль: расположение “трилистников” так же зыбко и импрессионистично, как и содержание большинства стихотворений, входящих в книгу...” [107, с.98]. Вместе с тем крупнейший знаток поэзии Анненского А. Федоров считает, что “композиционное построение «Кипарисового ларца», упорство, с которым проведена циклизация – явление в высшей степени своеобразное, пожалуй, и уникальное в истории русской поэзии” [189, с.155]. Думается, что этот исследователь находится ближе всего к истине, поскольку время подтвердило несомненную художественную значимость главной книги Анненского, обеспеченную не в последнюю очередь оригинальностью ее архитектоники.

Идея организации стихотворений “Кипарисового ларца” в трилистники и диптихи, получившая первую апробацию в “Тихих песнях”, где уже встречаются микроциклы по три и по два стихотворения, имела глубокие корни и веские основания. Мнений о том, каким образом Анненский пришел к идее трилистников, каковы были причины такой принципиальной установки, также немало. Р. Тименчик, например, предполагает, что одним из возможных источников, ставших отправной точкой замысла трилистников, может быть “Трилистник” К. Бальмонта – цикл из трех стихотворений в сборнике 1903-го года “Будем как солнце”. Несомненна здесь и роль рассуждения Реми де Гурмона об Анри де Ренье в “Книге масок”, которая была хорошо знакома Анненскому: “Среди гирлянд метафор у него всегда сверкает какая-нибудь идея. И как бы схематична, как бы неопределенна ни была эта идея, ее все же совершенно достаточно, чтобы ожерелье поэтических образов не рассыпалось в беспорядке” [Цит. по: 117, с.315]. Как пример Реми де Гурмон приводит три последовательных строфы одной из поэм де Ренье, называя их “маленьким триптихом”, каждая из которых добавляет иной оттенок создаваемому образу. Вероятно, это и подсказало Анненскому путь обогащения готового стихотворения дополнительными смыслами за счет соотнесения его с другими произведениями, вступающими с ним в особого рода структурно-семантические связи.

В основном стихотворения “Тихих песен” и “Кипарисового ларца” объединяются в циклы по принципу структурной однородности и ассоциативно-содержательных переключек. При этом заметно, что в основу трилистников по преимуществу положен принцип сопоставления, а в основу диптихов (“складней”) – принцип противопоставления по какой-либо ассоциации. Содержательным фактором объединения чаще всего является определенный мотив или предмет изображения, разные аспекты поэтической трансформации которого задаются прихотливыми ассоциациями, которые он вызывает. Так, стихотворения “Трилистника дождевого”, в соответствии с названием, объединены по общему мотивному признаку дождя. В первом стихотворении – “Дождик” – дождь ассоциируется с холодной сетью, накрывшей город. При этом отмечается, что природа изменчива: дождь сменяется “радугой парной” или застывает “осенней дремой”. Человек в отношении к природе также неоднозначен. Видя ее многоликость, он стремится увидеть красоту в любом ее проявлении, что запечатлевается прямым манифестированием в финале: “И в мокром асфальте поэт / Захочет, так счастье находит”. Стихотворение, как видим, заканчивается мажорной нотой: счастье возможно, надо лишь уметь “отыскать” его в естественных проявлениях бытия. Второе стихотворение – “Октябрьский миф” – через соотнесение дождя с плачущим слепым человеком, слезы которого смешиваются со слезами лирического субъекта, выражает мысль о всеобщей вовлеченности в страдание и необходимости всеобщего сострадания как спасительной связи в мире людей и в мире природы. Третье стихотворение – “Романс без музыки” – как будто и не продолжает тему дождя, его изображение как таковое в стихотворении отсутствует, однако все оно пронизано своеобразными мотивными элементами дождевой стихии – “туманные огни”, “холодные брызги”, “непроглядная осень”. Нет здесь и непосредственно разворачивающегося лирического сюжета. Элегическая тональность, которая доминирует в стихотворении, усиленная повторами, ассонансами и аллитерациями, особого рода артикуляционным движением стиха (нагнетание гласных звуков определенного ряда) рождает импрессионистическую суггестивность как важнейшую особенность поэтики стихотворения. Эта особенность отбрасывает свет на весь трилистник, оттеняя, дополняя и развивая те грани мотивно-смыслового и эмоционально-импрессионистического комплекса, которые были запечатлены в первых двух стихотворениях.

Иногда в основу трилистника кладется общность какого-либо предмета (часы, детский шарик, бумага для рисования или офортов, хрусталь, камин и т. п.), но и здесь стихи объединяются по принципу

ассоциативности, задающейся, как правило, заглавием.. Так, “Трилистник обреченности” состоит из стихотворений “Будильник”, “Стальная цикада”, “Черный силуэт”. В первом из них будильник, уподобляясь человеческому сердцу (ср.: “Где сердце – счетчик муки, / Машинка для чудес...”), отсчитывает не только “муку” прошедших, но и “горе ненаступивших” лет. Во втором стихотворении образы тоскующего человеческого сердца и сломанного часового механизма сближены до такой степени, что происходит их взаимоналожение и взаимопроникновение. В третьем стихотворении триптиха образ часов отсутствует (подобно тому, как в завершающем стихотворении “Трилистника дождевого” нет изображения дождя как такового), но доминирующий образ – образ круга – ассоциативно связывается с циферблатом, на котором стрелка часов отсчитывает время жизни. Таким образом опять же актуализируется представление о жизни как о мучительном движении по кругу: “И лишь концы мучительного круга / Не сведены в последнее звено...” [6, с.98]. Как видим, “Трилистник обреченности” пронизан мыслью о конечности бытия, мерилom которого является время, представленное в синкретическом образе часов-сердца.

В некоторых трилистниках формальной основой для объединения служит некая общая деталь, задающая ассоциативное развитие лирического сюжета. Так, для “Трилистника бумажного” в соответствии с названием это бумага, служащая исходным материалом для творчества. Но при этом в первом стихотворении “Спутница” речь идет о небе, которое похоже на синий картон, потому что отражает состояние человека, угнетенного предстоящей разлукой (“И этот свод *картонно-синий*...”). Во втором стихотворении (“Неживая”) лирическим субъектом выступает ветка, нарисованная на синей бумаге и мечтающая о реальной жизни, полной любви:

Милая тростинка,  
Все уверить хочет,  
Что она живая  
Что, изнемогая –  
И она ждет мая  
Ветреных объятий  
И зеленых платьев... [6, с.119].

Наконец, в третьем стихотворении – “Офорт” – срабатывает, на первый взгляд, совершенно невероятная ассоциация: страшная участь живой природы быть вытравленной на куске “раненой меди” и застыть отпечатанным рисунком – офортом:

Ясен путь, да страшен жребий,  
Застывшая онеметь, –  
И по мертвом солнце в небе  
Стонет раненая медь [6, с.120].

“Трилистник бумажный” указанными мотивами явно переключается со стихотворением “Декорация”, где доминирует мысль об искусственности, призрачности, “подменности” жизни: “Свет полос запыленно-зеленых / На бумажных колеблется кленах. / Это – лунная ночь невозможной мечты. / Но недвижны и странны черты: – Это маска твоя или ты?...” [6, с.72].

Интересно, что некоторые стихотворения, расположенные в сборнике рядом, схожими образами или повторяющимися конструкциями как будто дополняют друг друга, в то время как некоторые организуют связь на значительном отдалении. Например, стихотворение “Там”, следующее за стихотворением “Трактир жизни”, продолжает ключевые образы чада, отравы как знаков бесцельной жизни. Ср.: “На губах отравы злости, / В сердце – скуки перегар...” (“Трактир жизни”) и – “Там отравы огневая / В кубки медные бежала...”. Так же, по принципу близкого соседства, связаны стихотворения “На воде” и “Конец осенней сказки”, скрепленные вариативным повтором словосочетания из завершающего двустипхия первого из стихотворений “клубком ее сказка катилась” в заглавии и начальных строках второго: “Неустанно ночи длинной / Сказка черная лилась...”. Вместе с тем, скажем, такие далеко отстоящие друг от друга стихотворения, как “Двойник”, “Свечка гаснет”, “Не могу понять, не знаю...”, “Сон и нет” образуют сложную ассоциативную цепочку по принципу связи мотивов сна-грезы-бреда-смерти и повторяющихся выражений, воплощающих эти мотивы. Ср.: “Горячешный сон волновал / Обманом вторых очертаний” (“Двойник”), “Два мне грезилась луча...” (“Сон и нет”), “Да страшат набеги сна, / Как безумного желанья / Тихий берег умиранья / Захлестнувшая волна” (“Свечка гаснет”). К тому же, как тонко подметил В.Гитин, название стихотворения “Сон и нет”, трактуемого порой как черновой вариант стихотворения “Свечка гаснет”, прочитывается как “соннет”, находясь в полном соответствии с орфографической нормой написания этого слова самим Анненским [42, с.37].

Расположение трилистников в книге определяется также стремлением автора придать определенную концептуальность интонационному движению по всей книге от цикла к циклу. В примечаниях к сборнику стихотворений поэта 1990 года А. Федоров отмечает [189, с.562], что сборник начинается трилистниками, имеющими элегическую то-

нальность. Далее напряжение нарастает: “Трилистник проклятия”, “Обреченности”, “Из старой тетради” – самые трагически напряженные. Затем в “Трилистнике балаганном”, “Шуточном” создается контраст, разрядка, напряжение спадает, к концу же элегическая тональность начала возвращается, обогащенная оттенками напряжения и трагизма. Получается своеобразное кольцевое построение.

В “Кипарисовый ларец” кроме трилистников входят стихотворения, объединенные в складни: три складня по два стихотворения “Добродетель”, “Контрафакции” и “Складень романтический”. Подобные стихотворные объединения были созданы Анненским уже в “Тихих песнях”. Микроциклы из этого сборника “Июль”, “Август”, “Среди нахлынувших воспоминаний” и “Параллели” включают по два стихотворения. Принципы связи между ними были подробно рассмотрены нами в подглаве 2.2. в ходе анализа микроцикла “Июль”.

В корпусе лирики Анненского встречаются также стихотворения, не составляющие двухчастных микроциклов, но которые сам поэт отнес в глава “Складни”. Это такие тексты, смысловая двунаправленность которых реализуется в развертывании антитезы в пределах одного стихотворения, отражаясь даже в заглавиях – “Он и я”, “Другому”, “Две любви”, “Два паруса лодки одной”.

В последнем из названных стихотворений звучит мотив извечной главаенности влюбленных, невозможности соединения двух любящих сердец в пределах земной жизни:

И в ночи беззвездного юга,  
Когда так привольно-темно,  
Сгорая, коснуться друг друга  
Одним парусам не дано... [6, с.143].

Разные проявления любви противопоставлены в стихотворении “Две любви”: “Есть любовь, похожая на дым... / Дай ей волю – и ее не станет...”, т. е. свободная, ничем не отягощенная и потому парадоксально обреченная на скорое исчезновение, и “...любовь, похожая на тень... / Днем у ног лежит – тебе внимает”. Проблема выбора связана у Анненского с общечеловеческой проблемой: невозможности быть свободным в своих поступках и решениях, не причиняя боли другим.

Стихотворение “Другому” – ответ Анненского в поэтическом диалоге-споре (по мнению исследователей, с Вяч. Ивановым [84, с.407-414]) о сути творчества, в котором автор “Кипарисового ларца”, констатируя различия в избранных путях творчества и даже противопоставляя их, пророчит своей музе понимание и память в будущем:

Как знать? А вдруг, с душой, подвижной моря,  
Другой поэт ее полюбит тень  
В нетронуто-торжественном уборе...  
Полюбит, и узнает, и поймет... [6, с.144].

Кроме ассоциативных связей между стихотворениями в пределах циклических объединений, в сборниках стихотворений и, по сути, в общем корпусе лирики Анненского можно наблюдать множество “перекличек”, смысловых нитей, протянутых от текста к тексту. Это и отмечавшаяся выше мотивно-тематическая общность, и концепирующие рефрены на лексическом, интонационно-синтаксическом уровнях, и повторяющиеся индивидуальные изобразительно-выразительные средства поэтической речи, и специфические стиховые приемы. Эти элементы межтекстовых связей в комплексе цементируют художественное пространство целого, убедительно свидетельствуют о книге стихов как о художественном единстве.

Многие исследователи Анненского неоднократно отмечали, что сквозными мотивами его поэзии являются мотивы тоски, скуки и муки – т. е. важнейших состояний творческой личности, стремящейся за пределы обыденного. По мнению Анненского, это устремление является основополагающим условием искусства. Соответственно и частое употребление этих слов, превращающихся в своеобразные ключевые сигналы, поэтически семантизированные слова-мотивы, во всем корпусе стихотворений поэта становятся средством структурирования метатекста поэта. Так, слово “тоска” повторяется как в названии трилистника “Трилистник тоски” так и в названии стихотворений (14 раз): “Тоска белого камня”, “Тоска возврата” и т. д. Это слово, как и многие другие сходные с ним по своей структурно-семантической функции (Ужас, День, Ночь, Тень, Смерть), Анненский иногда записывает с прописной буквы, как, например, в стихотворении “Стальная цикада”:

Я знал, что она вернется  
И будет со мной – Тоска.  
Звякнет и запахнет  
С дверью часовщика... [6, с.97].

На выбор лексики и частотность ее употребления влияет мироотношение лирического героя Анненского. Главное, что его характеризует, это боль, страдание из-за несовершенства, дисгармоничности мира, поиск гармонизирующих начал бытия и оснований личностной самореализации. Высшим мерилom человеческой позиции в мире для поэта является совесть. Тема совести красной нитью проходит через всю лирику Анненского, в разной нюансировке конкретно воплощаясь в

стихотворениях “К портрету Достоевского” (“В нем *совесть* сделалась пророком и поэтом”), “Бессонные ночи” (“Опять там не пускали *совесть* / На зеркала воощенных зал”), “В дороге” (“О, мучительный вопрос! / Наша *совесть*... Наша *совесть*..”), “Старые эстонки. Из стихов кошмарной *совести*”). Сострадание вызывает к жизни образ “обида”, которая из мира людей символически переносится и на предметный мир, приписываясь шарманке с ее “обидами старости”, игровой кукле, обида которой сердцу лирического героя “обида своей жалчей” и т. п.

В подборе и постоянном воспроизведении лексических единиц отражается и осознание личностью своего одиночества, невозможности “слияния” с миром “Не-я” и, в то же время, жажда такого “слияния”. Слова-сигналы этого мотива – *одинокий, связь, слияние* – повторяются в стихотворениях всех главах книги, выполняя роль связующих звеньев в развитии одной темы. Например: “Что где-то есть не наша *связь* / А лучезарное *слиянье*... [6, с.98] (“Аметисты”); “Поняв безнадежную *связь* / Двух тающих жизней во мраке...” [6, с.149] (“Тоска медленных капель” из главы “Разметанные листы”); “И в сердце сознание глубоко, / Что с ним родился только страх, / Что в мире оно *одинокое*... [6, с.92] (“То было на Валлен-Коски”).

Часто герой Анненского находится в пограничном состоянии между жизнью и смертью, явью и бредом, “этим” и “тем” миром. Это граница, зыбкость, неопределенность мира, его ускользающая красота выражается словами *сумерки, мерцание, тени, бред, дрема, призрачный*. Ср. в стихотворении “Nox Vitae” (“Ночь жизни”) из “Трилистника призрачного”: “Но... в *блекло-призрачной* луне / Воздушно-черный стан растений... [6, с.111]; или в стихотворении “Пэон второй – Пэон четвертый”: “Вы – *сине-призрачных* высот / В колодце снимок помертвелый...” [6, с.134].

Черекличками одних и тех же слов или образных сочетаний не просто устанавливается связь между отдельными стихотворениями, но и, по сути, дается ключ к прочтению неясного, затемненного содержания таких стихотворений. Например, в стихотворении “Минута” дважды употребляется сочетание прилагательного со словом *пыль*: “горячая пыль” и “белая пыль”. По наблюдениям Е. Некрасовой [121, с.63-64], близкое к их семантике словосочетание *солнца пыль* содержится в стихотворении “Аметисты” – “Глаза забыли синеву, / Им *солнца пыль* не золотиста...”. Оно и служит ключом к разгадке. В некоторых изданиях (1959, 1981) эти стихотворения, помещенные в главе “Стихотворения, не вошедшие (не входившие) в сборник”, стоят рядом. В сборнике стихотворений 1987-го года они разъединены: “Минута” включена в

трилистник “Минутный”, “Аметисты” – в тот же глава, что и в указанных изданиях. Составителями собрания сочинений 1990-го года из большой серии “Библиотеки поэта” было принято решение разместить их вне авторских сборников; при этом еще одно стихотворение с названием “Аметисты” (возможно, второй вариант “Аметистов”, хотя и кардинально отличающийся от первого) вошло, как и предполагал первоначальный план самого поэта, в “Кипарисовый ларец” (“Трилистник огненный”). Между отмеченными словосочетаниями, таким образом, выстраивается ассоциативно-семантическая связь: *солнца пыль – горячая пыль – белая пыль*. Это, в частности, проясняет употребление каждого из них: в стихотворении “Минута” *горячая пыль* указывает на действие солнечных лучей, а *белая пыль* обозначает, скорее всего, солнечные блики на листьях. В свою очередь семантика этих образов углубляет прочтение других стихотворений, где присутствуют схожие выражения. Например, в стихотворении “Май”: “И разлучить не можешь глаз / Ты с пыльно-зыбкой позолотой...” [6, с.59], в стихотворении “Бронзовый поэт”: “Но пыль уж светится, а тени стали длинны, / И к сердцу призраки плывут издалека...” [6, с.121], в стихотворении “Закатный день в поле”: “Пыль от сверкания дня / Дразнит возможностью мира...” [6, с.135].

Еще одним важным средством структурной организации художественного целого являются характерные для Анненского, повторяющиеся в самых разных стихотворениях одни и те же синтаксические конструкции. Так, весьма часто встречаются вопросительно-риторические конструкции с частицами *ли/ль, или/иль*. Они, очевидно, призваны продемонстрировать отсутствие декларативности в эстетической и мировоззренческой позиции поэта, поскольку представляют собой некую двуплановость, вопросительную антитезу (ср. в стихотворении “Тоска кануна”: “*Иль* в миге встречи нет разлуки / *Иль* фальши нет в эмпазе слов?” [6, с.179]. В “Тоске вокзала” (“Трилистник вагонный”) и в “Тоске белого камня” (“Трилистник тоски”) одурачивающее однообразие происходящего выражается конструкцией с частицей *ли*, осложненной риторической эмпазой сравнительной степени: “*Есть ли* что-нибудь *нудней*, / Чем недвижимая точка...” [6, с.116], “*Есть ли* города летом / Вид *постыло-знакомей*?” [6, с.108].

Часто повторяются синтаксические конструкции с вопросительными словами *Для чего? Зачем?* (ср.: “Только во мне-то *зачем* / Мытарь мятется, тоскуя?” [6, с.189]). Они выявляют такую черту героя Анненского, как неоднозначность отношения к себе и к окружающей действительности, участвуя вместе с тем в структурировании текста,

придавая ему форму драматически развивающегося лирического сюжета. Особенно наглядно это демонстрирует стихотворение “Для чего, когда сны изменили...”:

*Для чего*, когда сны изменили,  
Так полны обольщений слова?  
*Для чего* на забытой могиле  
Зеленей и шумнее трава?  
*Для чего* эти лунные выси,  
Если сад мой и темен и нем?..  
Завитки ее кос развились,  
Я дыханье их слышу... *зачем?* [6, с.164].

Чувство одиночества и боли приводит к необходимости найти сострадательную душу и, таким образом, почувствовать свою “слиянность” с миром. Такой повторяющийся мотив “поиска” реализуется опять же через ряд вопросительных конструкций, например, в стихотворениях “Лира часов” и “Когда б не смерть, а забытье...”:

*Найдется ль рука*, чтобы лиру  
В тебе так же тихо качнуть,  
И миру, желанному миру,  
Тебя, мое сердце, вернуть?.. [6, с.172].  
А мне, скажите, в муках мысли  
*Найдется ль сердце* сострадать? [6, с.189].

Сложность мироотношения лирического героя Анненского, который видит во всех явлениях встречу двух начал, амбивалентная двунаправленность его взглядывания в мир и в самого себя проявляется и в частом использовании всевозможных противительных и оксюморонных конструкций. Соотносятся могут признаки одного явления, говорящие о его неоднозначности (например, “Раззолоченные, но чахлые сады...” (“Сентябрь”)) [6, с.62], или разные явления, не согласующиеся между собой (“Веселый день горит... Но сад и пуст и глух...” (“Маки”)) [6, с.86]. Разлад в душе героя вызывает неоднозначное отношение и к природе: “Я хотел бы любить облака / На заре... Но мне горек их дым...” (“Тринадцать строк”)) [6, с.149], и трагически-двойственное отношение к самому себе: “Любить хотел я не любя, / Страдать, – но в стороне...” (“Развившись, волос поредел...”) [6, с.178]. Многие стихотворения в целом построены по принципу антитезы, когда содержание первой части противопоставляется второй, при этом граница задается союзом *но*:

Ты придешь и на голос печали,  
Потому что светла и нежна,  
Потому что тебя обещали

Мне когда-то сирень и луна.  
Но... бывают такие минуты,  
Когда страшно и пусто в груди...  
Я тяжел – и немой и согнутый...  
Я хочу быть один... уходи! [6, с. 156] (“Canzone”).

Как видим, художественное единство лирики Анненского обеспечивается многочисленными элементами, организующими связь между стихотворениями в циклах и между самими циклами. При этом высокой содержательностью отличается не только структурная организация отдельного текста, но и стихотворного цикла, и поэтической книги, и всего корпуса лирики.

\* \* \*

Принципы циклообразования в лирике Анненского существенно отличаются от общей тенденции развития данного процесса в литературе начала XX в. В основе циклических построений Анненского лежит идея связи и соответствий вещей и явлений.

Вследствие анализа двух стихотворных объединений Анненского – двухчастного “Июль” и трехчастного “Лилии” – установлены общие структурные принципы, позволяющие считать эти и подобные им объединения циклами. Между стихотворениями одного цикла устанавливаются отношения дополнительности и референтности. Они проявляются в том, что семантика циклического единства не является равной сумме значений составляющих его произведений, а формируется на основе их синтеза. Возникающий в результате этого пересечения мирообраз существенно обогащается и в свою очередь накладывает отпечаток на образный мир каждого стихотворения цикла.

В контексте художественного единства (цикл – книга – поэтическое творчество в целом) отдельный текст выявляет скрытый потенциал слова, углубляется его содержательная структура. Стихотворение становится более многозначным, расширяется вариативность его восприятия. В то же время под влиянием общего контекста смысл отдельного текста конкретизируется и уточняется. Сохраняя свою структурную целостность, он участвует и в формировании целостности более высокого уровня.

## Глава 3

# Субъектная структура лирического высказывания

### **3.1. Понятие “субъект высказывания” в свете исторической поэтики**

Известно, что в процессе исторического развития поэтики вследствие изменяющегося философско-поэтического взгляда на человеческую индивидуальность способы литературно-художественного выражения объектно-субъектных отношений претерпели ряд изменений. Наиболее значительное исследование, касающееся эволюции способов выражения лирического субъекта в литературе, провел С. Бройтман в книге “Историческая поэтика” [24], а также в статье “Субъектная структура русской лирики XIX – начала XX века в историческом освещении” [23]. Для более наглядного освещения непосредственной связи лирики Анненского с основными традициями русской литературы и истоков новаторства его поэтики в сфере лирической субъектности обратимся к основным этапам становления понятия “субъект высказывания”, опираясь главным образом на наблюдения, сделанные С. Бройтманом [23; 24], Б. Корманом [74], а также учитывая взгляды М. Бахтина [11] на проблему автора.

В архаическом фольклоре, когда идеи тождества и различия еще не оформились и взгляд на мир не был осложнен отвлеченным, дифференцирующим и рефлексивным мышлением, действовал принцип субъектного синкретизма, т. е. автор и герой, “я” и “другой” не были расчленены. Личность еще не выделилась из массы, не стала объектом для самой себя и не звала к самонаблюдению. Нечеткая отчлененность в фольклорном сознании субъектных сфер “я” и “другого” вызывала легкость перехода субъектных границ (ср.: “Посмотри-ка на *меня*: / Сколь *он* хорош, / Сколь *он* пригож”) [цит. по: 23 с.529], т. е. “он” используется вместо “я” (здесь и далее выделения в цитатах из стихотворений, кроме специально оговоренных случаев, принадлежат нам. – А.К., Т.К.).

На следующем этапе, в эпоху так называемой эйдетической поэтики (V-XVII вв.), когда доминирующим принципом образности становится

единство понятия о предмете или явлении и его конкретно-чувственного выражения (“эйдос” в понимании Платона – одновременно и образ, и идея), произошло изменение самоощущения личности, что отразилось в субъектной сфере литературы. Развитие личностного начала достигло высокого уровня, однако у “я” в это время отсутствует представление о “психологически понятием “внутреннем”, т.е. о таком психологическом пространстве, которое безглавьяно принадлежало бы индивиду” [112, с.347] и было отделено от Не-Я “недоступной чертой” (А. Пушкин). Используя философскую терминологию, можно сказать, что “я” в рамках эйдетической поэтики было “я-для-другого”, а не “я-для-себя”. В субъектной сфере обращает на себя внимание слабая отграниченность друг от друга таких форм высказывания, при которых субъект речи выступает и как “я”, и как “мы”, и в то же время смотрит на это “я – мы” со стороны – как на “других” (“всех”). Б. Корман писал, что в одах Тредиаковского и Ломоносова функции субъекта “являются общими для личного субъекта сознания, обозначаемого местоимением “я”, и обобщенно-личного сознания, обозначаемого местоимением “мы”. У личности здесь нет ничего, что отличало бы ее от “мы” [74, с.15]. Например, в ломоносовской “Оде на день восшествия... Елизаветы Петровны... 1746 года”: “На верьх Парнасских гор прекрасный / Стремится мысленный *мой* взор ... О утра час благословенный, / Дражайший *нам* златых веков ... *Я* духом зрю минувше время” (курсив наш. – А.К., Т.К.)

Новая эпоха – эпоха художественной модальности (XIX–XX вв.) – раскрыла личность во всей ее самоценности и неповторимости. В личности теперь ценится не то, что приближает ее к отвлеченной идее человека, а ее отличие от других людей при автономной причастности к ним, ее уникальность, “единственная единственность” (М. Бахтин). Теперь рождается в полном смысле “я-для-себя”, автономный, самождественный субъект. Но понимание автономии “я” помогло увидеть в более глубоком свете его причастность к “другому”. В связи с этим С. Бройтман отмечает: “Стало очевидно, что “я” не внешне обусловлено, а внутренне, имманентно связано с “другим” настолько, что, вырванное из этого единства, становится абстракцией; реальной же формой существования личности является не изолированное “я”, а “двуединство” (“дипластия”), “я-другой”” [23, с.257]. Отталкиваясь от выражения М. Бахтина “автономная причастность”, в котором ученый соединил различающую “автономию” и синкретическую “причастность”, осознав их целое как модальное и связанное диалогическими отношениями, С. Бройтман предлагает рассматривать личность как

изменяющуюся внутреннюю меру “я” и “другого”, как подвижное, модальное их взаимоотношение.

В связи с таким пониманием человеческой личности в субъектной сфере литературы к концу XIX - началу XX века происходят существенные изменения: присущие эпохе субъектного синкретизма формы высказываний, свидетельствующие о том, что “я” воспринимает себя как общее с “мы”, отпадают. “Я” смотрит теперь на себя как на самотождественную личность и в то же время как на “другого”. Одновременно с этим процессом происходит формирование “неосинкретических” форм. Исходным моментом становится теперь не аналитическое различие “я” и “другого”, а их изначально нерасчленимая целостность, принимающая разные формы парадигматически личных структур (собственно “я”; “он” как “я”; природа как “я”; “я”, не безлично растворенное в лоне “мы”, а автономно слитное с “другим”). Эта тенденция приводит к тому, что в лирике осознается принципиальная невозможность существования изолированного “я”: оно всегда предстает только в соотнесении с другими проявлениями субъектного присутствия в тексте.

Это новое понимание лирического “я”, сложившееся по преимуществу в модернистской поэзии, пришло в литературоведение не сразу. Оно было усвоено академической наукой в связи с распространением в европейской культуре идеи Ницше о “первоединости субъекта”, породившей иное понимание лирического субъекта и автора произведения. Исходя именно из философско-эстетических представлений Ницше, немецкий литературовед М. Зусман стала трактовать “лирическое “я” не как персональное, а как “диониссийское” “я”, хаотически-иррациональное, не имеющее границ “субъективности” и живущее в “вечном возвращении, обретающее в поэте свое обиталище; лирическое “я” является формой, которую поэт создает из данного ему “я”” [Цит. по: 173, с.428-429]. Согласно такому пониманию, содержание лирического “я” составляет не субъективность эмпирического автора и не обобщенная субъективность собирательного “я”, как это имело место в эйдетической поэтике. В сущности, лирическое “я” оказывается интерсубъектным, оно – своего рода связующее звено между эмпирическим “я” и всем, что составляет “не-я”.

Независимо от академического литературоведения Анненский очень точно уловил это открытие и детально проанализировал его в целом ряде литературно-критических работ начала века, в особенности в статьях “О современном лиризме” и “Бальмонт-лирик”. В последней он, в частности, утверждает, что в новейшей лирике “я” – это “не личное и не собирательное, а прежде всего наше я <...>. Это интуитивно восста-

навлекаемое нами *я* будет не столько внешним, так сказать, биографическим *я* писателя, сколько его истинным неразложимым *я*, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии” [5, с.102-103]. Такое понимание интересубъектной сущности лирического “я” переносится Анненским и на само лирическое произведение: “*Стих не есть создание поэта* (выделено Анненским. – А.К., Т.К.), он даже, если хотите, не принадлежит поэту. Стих неотделим от лирического *я*, это его связь с миром, его место в природе; может быть, его оправдание. *Я* поэта проявило себя при этом лишь тем, что сделало стих *изысканно-красивым*. <...> Он ничей, потому что он никому и ничему не служит, потому что исконно, по самой воздушности своей природы, стих свободен и потому еще, что он есть никому не принадлежащая и всеми создаваемая мысль, но он ни от кого не прячется – он для всех...” [5, с.99-100]. Анненский приходит к убеждению, что классическое представление о личности являет собою “гармонизирующую абстракцию”, которую он также определяет как “абсурд цельности”. Действительной же формой существования человека является “реальность совместительства” *я* и *другого* [5, с.108-109], воплощаясь в лирике как сфера всепроникающей интересубъектности.

### **3.2. Формы выражения субъектности**

Основным фактором, обуславливающим субъектную организацию лирики Анненского, является проблема самоидентификации, выяснение соотношения “Я” и “Не-Я”. Этим определяются такие стороны поэтики Анненского, как усиленная драматизация лирического сюжета, диалогичность его развития, насыщение стихотворений мотивами двойничества, разорванного сознания, полифония голосов, дискретность самого стиха, т. е. его ритмичность, прерывистость, отражающаяся даже в названиях некоторых стихотворений (“Прерывистые строки”, “Перебой ритма”). Сложная игра интенциями, трудно локализуемыми в субъектном плане голосами возвращает на новом уровне к архаическим структурам синкретического выражения лица, характерным для древнерусского фольклора.

Перечислим возможные формы выражения субъекта, встречающиеся в лирике Анненского, и проследим, как они выражают понимание поэтом нового лирического “я”:

1. Прямые формы высказываний: от *я*; от *мы*; от *я-мы*.

2. Косвенные формы высказываний, при которых субъект речи воспринимает себя со стороны – как “другого”: *ты*; *он*; как обобщенно-

неопределенный субъект (чаще всего выражен инфинитивом); состояние, олицетворенный предмет или явление.

3. Диалогически-синкретические формы: несобственно-прямая речь; ролевые стихотворения; взаимодействие авторской интенции и субъектов высказывания.

Рассмотрим примеры стихотворений, где субъект высказывания выражен личным местоимением “я”. Следует отметить, что прямые формы высказываний от “я” наиболее часто встречаются в лирике Анненского. Так, в стихотворении “На пороге” “я” субъекта высказывания может быть отнесено как к автору, так и к лирическому герою:

Дыханье дав *моим* устам,  
Она на факел свой дохнула...

С тех пор, Незримая, года  
*Мои* сжигая без следа,  
Желанье жить все жарче будит...  
И верю: вновь за *мною* когда  
Она придет – *меня* не будет [6, с.57].

На самом же деле здесь лирический герой/”я”, т.е. то “я”, которое воспринимает читатель (“моим устам”, “...года мои”), и субъект речи, т.е. то “я”, которое повествует, – совпадают (оговоримся, что согласно принятой в современном литературоведении традиции “автор” как эмпирическая личность остается за пределами текста, а сущность авторского сознания может быть определена только вследствие целостного анализа произведения).

Несколько иные отношения между субъектными “я” выступают в стихотворении “Бессонница ребенка”, где лирическое “я” распадается на несколько субъектов высказывания и действия. Благодаря заглавию здесь дается второе освещение даже не обозначенному в тексте “я”, а позиции творца самого стихотворения. Во-первых, читатель должен почувствовать тоску изображенного автором героя – “другого” (ребенка), измученного бессонницей. Во-вторых, понять, что это мука ребенка, как следует из названия стихотворения и из акцентированного специфически детского видения существующего рядом мира, свойственного только ребенку

И я лежал, а тени шли,  
Наверно зная и скрывая,  
Как гриб выходит из земли  
И ходит стрелка часовая... [6, с.72],

но пропущенная через сознание взрослого человека. В этом стихотворении, казалось бы, простейшем по типу субъектного выска-

звания, Анненский реализует в самой субъектной структуре представление об “абсурде” монологической цельности и реальном диалогическом “совместительстве” “я” и “другого”, теоретически обоснованное им в “Книгах отражений” (см. приведенные выше цитаты).

Многосоставность лирического “я” (термин Б.О. Кормана) выявляется и в стихотворениях, которые традиционно могут быть отнесены к теме природы. В своих конкретных проявлениях природа тоже становится субъектом лирического высказывания. Например, стихотворение “Сиреневая мгла” состоит из семи двустиший, которые разбиваются на три части: первые две строфы – описание вьюги, далее две строфы, где идет обращение к стихии во втором лице на *ты*, и в последних трех строфах через ремарку основного лирического субъекта прямой речью дается ответ вьюги:

Но лишь издали услышал я ответ:  
“Если любишь, так и сам отыщешь след,

Где над омутом синее тонкий лед,  
Там часочек погощу я, кончив лет,

А у печки-то никто *нас* не видал...  
Только те *мои*, кто волен да удал” [6, с.85].

В стихотворении “Я на дне” субъектом прямого высказывания от “я” становится неодушевленная природа (точнее говоря, осколок статуи, оказавшийся на дне паркового пруда). Наделенный чувствами тоски и любви, свойственными человеку, обломок олицетворяет мечту об изначальной цельности, “слиянности” мира:

*Я* на дне, я печальный обломок,  
Надо *мной* зеленеет вода.  
Из тяжелых стеклянных потемок  
Нет путей никому, никуда...

Если ж верить шепотам бреда,  
Что томят *мой* постылый покой,  
Там тоскует по *мне* Андромеда  
С искаленной белой рукой [6, с.121].

Отношения человека и природы приобретают у Анненского форму особого двойничества, подобного неразличению субъекта и объекта в мифологическом сознании. Эта форма двойничества природы и человека наглядно реализуется, например, в стихотворении “Октябрьский миф”,

где сложными ассоциативными образами устанавливается взаимосвязь внутреннего состояния человека и осеннего дождя, метонимически обозначенного выражением “слезы слепого”:

И мои ль, не знаю, жгут  
Сердце слезы, или это  
Те, которые бегут  
У слепого без ответа,

Что бегут из мутных глаз  
По щекам его поблеклым,  
И в глухой полночный час  
Растекаются по стеклам... [6, с.110].

Как видим, здесь происходит прямое отождествление человеческого “я” и природного мира.

Лирическое “я” Анненского коренным образом отличается от того лирического субъекта, который был распространен в предыдущие литературные эпохи, в частности, в эпоху романтизма. Сам поэт в статье “Что такое поэзия” писал, что современная ему поэзия обращена на человеческое я, “которое не ищет одиночества, а, напротив, боится его; я, вечно ткущее свою паутину, чтобы эта паутина коснулась хоть краем своей радужной сети другой, столь же безнадежно одинокой и дрожащей в пустоте паутины” [5, с.206]. Олицетворенное “я” не в силах существовать изолированно, оно ищет “сцепления” с другими “я”, ибо только в таком “сцеплении” можно найти гармонию. Примеры подобного чаяния цельности можно легко обнаружить в самых разных стихотворениях поэта. Приведем только один фрагмент из стихотворения “Когда б не смерть, а забытье...”:

Иль я не с вами таю, дни?  
Не вяну с листьями на кленах?...

.....  
Иль я не весь в безлюдье скал  
И черном нищенстве березы?...

.....  
В дождинках этих, что нависли,  
Чтоб жемчугами ниспадать?  
А мне, скажите, в муках мысли  
Найдется ль сердце сострадать?... [6, с.189].

Продолжая рассматривать прямые формы высказываний лирических субъектов, обратимся к высказыванию от “мы”. Эта форма ранее принадлежала сфере субъектного синкретизма, при котором “я” и “мы”

были немаркированы и взаимопереходны. В эпоху эйдгетической поэтики данная форма субъектности претерпела существенные изменения. С возрастанием личного начала и рождения нового самоощущения она становится синкретическим единством “я” и “другого” в лоне общего и слаборасчлененного “мы”. В первой половине XIX века отказ от синкретического единства сопровождается непосредственным соотношением “я” с “другим”. Важнейшей особенностью лирики Анненского можно считать то, что основные интенции “я” в его стихотворениях направлены не на общее, безликое “мы”, а на “другого”, и, таким образом, возникают условия для внутренне диалогических субъектных структур. Анненский довольно часто обращается к форме “мы”, обнаруживая трагическую сущность личности начала нового века с ее “пестротой, противоречивостью и непримиренностью”, с ее поисками цельности и тоской. Но “слиянность / неслиянность” “я” и “другого” в лирике Анненского тоже неоднородны. “Мы” Анненского можно градуировать, во-первых, по признаку “общности” / “индивидуальности” – “я” и “другие”, “каждый”. Наиболее ярко эта форма высказывания представлена в стихотворении “”” (математический знак бесконечности, использованный автором в качестве заглавия):

Она – отраднейшая ложь  
Из всех, что *мы* в сознании носим...

Но где светил погасших лик  
Остановил для *нас* течение,

Там Бесконечность – только миг,  
Дробимый молнией мученья [6, с. 55].

Здесь очевидно, что “мы” – это сознание лирического “я”, говорящего от лица “других”. “Я” имплицитно присутствует в тексте и является “проводником” сознания эмпирического (по-другому, биографического) автора.

Такое же высказывание “я” от “мы” наблюдается в стихотворениях “Май” (“Тот мир, которым были *мы*... / иль будем, в вечном превращеньи?”), “Перед панихидой” (“*Гляжу и мыслю*: мир ему, / Но *нам-то*, *нам-то* всем...”), “В дороге”. В последнем из названных стихотворений одновременно встречаются высказывания от “я” (“Тошно сердцу *моему*...”) и от “мы” (“*наша* совесть”), что подтверждает мысль о том, что в такого рода высказываниях “я” не растворено и не обезличено в “мы”, а наоборот, автономно и одиноко, но стремится к тому, чтобы чувство вины было главаено всеми “не-я”, т. е. “нами”, людьми:

Дед идет с сумой и бос,  
Нищета заводит повесть:  
О, мучительный вопрос!  
*Наша* совесть... *Наша* совесть... [6, с.64].

Эта форма высказывания напоминает субъектную нерасчлененность “я – мы – он (они)” эпохи рефлексивного традиционализма в книжной поэзии XVII-XVIII вв., где, по словам Б.О. Кормана, функции субъекта “являются общими для личного субъекта сознания, обозначаемого местоимением “я”, и обобщенно-личного сознания, обозначаемого местоимением “мы” [цит. по: 23, с.530]. Но разница в том, что “я” здесь не сливается с “мы”, “я” остро испытывает те чувства, которые должны быть свойственны любому “другому”.

Второе значение высказываний от “мы” у Анненского можно понимать как некое единство определенной группы людей, объединенных общим признаком (национальностью, эпохой и т. д.). Например, в стихотворении “Петербург”:

Я не знаю, где *вы* и где *мы*,  
Только знаю, что крепко *мы* слиты.

Сочинил ли *нас* царский указ?  
Потопить ли *нас* шведы забыли?  
Вместо сказки в прошедшем у *нас*  
Только камни да страшные были [6, с.186].

Кто такие “вы” и “мы” не совсем понятно, но можно предположить, что автор обыгрывает таким образом идею Петра Первого превратить русских в европейцев. Петербург и строился ради соединения России и Запада, став, по словам А.С.Пушкина, “окном в Европу”. В результате получилось, что русские потеряли свою национальную самобытность – “Я не знаю, где вы и где мы / Только знаю, что крепко мы слиты”. Возможно, здесь также имеется в виду поколение, которому выпало “смертное” испытание – строительство города на болоте. “Камни и страшные были” оказываются связующей цепью между современным художнику поколением (а также и его потомками) и поколением строителей Петербурга, превращаясь в средство вечного диалога представителей разных исторических эпох.

И, наконец, третье значение высказываний от “мы” – где “я” ощущает себя частью мира “Не-я”, например, в стихотворении “Поэту”:

И грани ль ширишь бытия  
Иль формы вымыслом ты множишь,  
Но в самом *Я* от глаз *Не Я*

Ты никуда уйти не можешь... [6, с.205]

(курсив Анненского. – А.К., Т.К.).

При этом “я” мечтает “слиться” с “Не-я”, осознавая свое родство или “причастность”, и в то же время с отчаянием понимая, что это “слияние” невозможно. В статье “Что такое поэзия” поэт говорит об отношении “я” к миру: “...не то я, которое противопоставляло себя целому миру, будто бы его не понявшему, а то я, которое жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою” [5, с.206] (курсив Анненского. – А.К., Т.К.).

В стихотворении “Свечку внесли” такое “мы” ясно главлено на “я” и “другого”, того, кто должен быть продолжением или повторением этого “я”, составлять с ним единое целое:

...Там бывает такая минута,  
Что лучами незримыми глаз  
Мы уходим друг в друга как будто.  
И движеньем спугнуть этот миг  
Мы боимся, иль словом нарушить... [6, с.86].

Мечта о “слиянии” с миром находит отражение и в стихотворении “Аметисты”:

И, лиловея и дробясь,  
Чтоб уверяло там сиянье,  
Что где-то есть не наша *связь*,  
А лучезарное *слиянье*... [6, с.98]  
(курсив Анненского. – А.К., Т.К.).

Но “я” обречено на одиночество. “Слиянье” – только мираж, радость одного мига, которая достигается силою мечты и счастьем творчества.

Теперь рассмотрим косвенные формы высказываний, при которых субъект речи воспринимает себя со стороны – как “другого”. Такого рода высказывания появились в литературе в первой половине XIX века, и важнейшей особенностью лирики этого периода следует считать то, что основные интенции “я” направлены не на “мы”, а на “другого” – “он”, “ты”, и это создает предварительные условия для развития собственно диалогических структур, при которых “я” перестает быть “единственным субъектом в мире объектов”, а вступает с “другим” в совершенно новые отношения. Так, уже для раннего Лермонтова характерен взгляд на субъекта речи как на “ты” или “он”, тесно связанный с косвенными формами образной речи (ср.: “в себя ли заглянешь – там прошлого нет и следа”). В лирике Анненского эти формы объектно-субъектных отношений трансформируются на ином философско-поэтическом уровне. В “Тихих песнях” и в “Кипарисовом ларце” постоянно встречаются

высказывания, в которых субъект речи воспринимает себя со стороны, как “другого” (ср.: в стихотворении “Май”: “Но разлучить не *можешь* глаз / *Ты* с пыльно-зыбкой позолотой...”), и в то же время реализуется прием адресованности или обращенности к “другому” как объекту рефлексии. В стихотворении “Трактир жизни” “ты” как объект обращения и вместе с тем субъект высказывания включается в развернутую метафору жизни как трактира с его банальным антуражем, скукой и одурманиванием, который лирический герой не в силах покинуть:

Ночь давно снега одела,  
Но уйти *ты* не спешишь,  
Как в кошмаре, то и дело:  
“Алкоголь или гашиш?” [6, с.66].

Взгляд на субъекта речи как на “ты” присутствует в стихотворении “Тоска”, но здесь четко представлена “рефлексия самого рефлексующего”:

Но, лихорадкой томимый,  
Когда неделями *лежишь*,  
В однообразьи их таймый  
*Поймешь ты* сладостный гашиш... [6, с.82].

Употребление косвенных форм высказываний рождает внутренний диалог субъекта речи и “другого” – адресата по форме, но по сути являющегося тождественным субъекту речи.

В этом плане особенно показательно стихотворение “Листы”, в котором наглядно выражена диалогичность субъектной структуры. Здесь косвенная форма высказывания “ты” используется для выражения чувства, свойственного “каждому”, о чем говорит притяжательное местоимение 3-го лица “наше”: “О, неужели это ты, / Все то же наше чувство страха?”. При этом субъект речи явно имеет в виду самого себя, наделенного этим же чувством. Таким образом, интенции субъекта речи, присутствующего в тексте имплицитно, направлены на субъект же речи, т.е. на себя, одновременно и подчеркивая свое “родство”, “причастность” “другим”, и выделяя “себя” как одного из “всех”. Заканчивается стихотворение, на первый взгляд, обращением субъекта речи к собственному “я”, но при этом речь организуется таким образом, что это личностное “я” может быть отнесено к любому другому субъекту, т. е. не отделяется от “другого”: “И нет конца и нет начала / *Тебе*, тоскующее я?”.

Еще более сложно в плане субъектной структуры построено стихотворение “Пробуждение”.

Кончилась яркая чара,  
Сердце очнулось пустым:  
В сердце, как после пожара,  
Ходит удушливый дым.

Кончилась? Жалкое слово,  
Жалкого слова не *трусь*:  
Скоро в остатках былого  
Я и сквозь дым разберусь.

Что не хотело обмана –  
Все остаётся за *мной*...  
Солнце за гарью тумана  
Желто, как вставший больной.

Жребий, о сердце, *твой* понят –  
Старого пепла не *тронь*...  
Больше проклятый огонь  
Стен твоих черных не тронет! [6, с.104].

Повелительная форма глагола 2-го лица (“Жалкого слова *не трусь*”) актуализирует обращение к скрытому “ты” (что является косвенной формой субъекта “я”), появляющемуся только в четвертой строке второго катрена: “я... разберусь”. Далее следует сложная игра интенциями, где субъект речи становится субъектом метафорической перифразы, метонимизируясь в образе “сердца”: “Жребий, о *сердце*, *твой* понят...”, и глагол в форме повелительного наклонения обращен уже не к “я”, а к “сердцу”, которое является метафорой того же субъекта речи. В данном случае субъект речи выражен тремя формами: “я”, “ты” (через глагол “не трусь”) и “оно” – “сердце” – метафорический образ субъекта.

Выражение субъекта речи через косвенную форму “он” берет свое начало в лирике Пушкина и Лермонтова, в частности, в стихотворениях, представляющих собой косвенный автопортрет лирического героя (ср. у Лермонтова: “Он не красив и не высок ...”). Стихотворения с подобной субъектной структурой в целом несвойственны лирике Анненского. Нами было обнаружено только одно – “Когда, влача с тобой банальный разговор...”. В этом единственном стихотворении, где субъект речи смотрит на себя со стороны, сквозь черты косвенного “он” проступает боль и тоска первичного субъекта:

Когда, влача с тобой банальный разговор  
Иль на прощание твою сжимая руку,

Он бросит на тебя порою беглый взор,  
Ты в нем умеешь ли читать любовь и муку? [6, с.173].

В последних его строках читается отчаяние последней любви лирического героя, робкой и бессловесной, с его боязнью показаться смешным, невольно сравнивающим себя с персонажем повести И.С. Тургенева “Песнь торжествующей любви”:

И он смешил тебя, как старый, робкий заяц,  
Иль хуже...жалок был – тургеневский малаец  
С его отрезанным для службы языком [6, с.173].

Анненским был взят на вооружение и переработан в свете собственного мировосприятия прием косвенной характеристики “я” как “другого” путем “оличнения” символов, говорящих о “другом”, – прием, который использовал в своей лирике Лермонтов (см., например, стихотворения “Парус”, “Утес”, “Тучи”). Но в лирике Анненского через “оличненный” образ передается не портрет “я”, а состояние, отделенное от “я” как носителя. Чаще всего в качестве примера такого “носителя состояния” выступает образ сердца: “Чтобы сердце, сны былые, / Узнавая, трепетало...” (“Перед закатом”), “А сердцу снится тень иная, / И сердце плачет, вспоминая” (“Падение лилий”). В стихотворении “Сентябрь” интенции субъекта направлены и на сердце, неодушевленного носителя чувств субъекта, и на “тех” – т. е. на себя, но в сопоставлении с “другими” – “такие же, как я”, опять же подчеркивая свою “автономную” сопричастность миру:

Но *сердцу* чудится лишь красота утрат,  
Лишь упоение в замороженной силе;  
И *тех*, которые уж лотоса вкусили,  
Волнует вкрадчивый осенний аромат [6, с.62].

На основе исходной нерасчлененности “я” и “другого” в художественном мире Анненского возникает сложная игра голосами – субъектами высказывания. Игру точками зрения, чередование прямой и несобственно прямой речи, смену интенций субъекта высказывания наглядно демонстрирует стихотворение “Смычок и струны”. Здесь трансформации подверглась интенция “другого”, неотделимого от “я” и являющегося его косвенной формой. В первом катрене стихотворения лирическое высказывание развивается в поле неопределенно-личного субъекта и имеет форму несобственно-прямой речи:

Какой тяжелый, темный бред  
Как эти выси мутно-лунны!  
Касаться скрипки столько лет  
И не узнать при свете струны! [6, с.87].

Начало второй строфы конкретизирует субъектность:

Кому ж нас надо? Кто зажег  
Два желтых лика, два унылых... [6, с.87].

Высказывание организуется наложением речи первичного субъекта и центрального лирического персонажа – смычка. При этом смычок – как подлинный лирический герой стихотворения – обозначится только в 3-м стихе второго катрена:

И вдруг почувствовал *смычок*  
Что кто-то взял и кто-то слил их [6, с.87].

В первых двух стихах 3-го катрена речь ведется от 1-го лица, т. е. от лица лирического героя – смычка, в форме прямой речи:

“О, как давно! Сквозь эту тьму  
Скажи одно: ты та ли, та ли?” [6, с.87].

Заканчивается стихотворение переводом основного субъекта речи в объект, “я” заменяется местоимением “он” (“они”), т. е. происходит размывание субъектных границ в рамках стихотворного текста:

Смычок все понял, *он* затих,  
А в скрипке эхо все держалось...  
И было мукою для *них*,  
Что людям музыкой казалось [6, с.87].

Наиболее сложный для определения субъектной структуры тип высказывания наблюдается в так называемых “неместоименных” стихотворениях, где полностью отсутствует указание на лирического героя (ср. Лермонтовское “И скучно и грустно, и некому руку *подать* / ...*Любить*, но кого же?). Продолжая эту традицию, Анненский строит ряд своих стихотворений с помощью нанизывания инфинитивных конструкций. Этот прием обнаруживаем в стихотворениях “Поэзия”, “С четырех сторон чаши”, “Три слова”, “Кулачишка”.

В стихотворении “Поэзия” инфинитивные конструкции выражают значение потенциального/программного жизненного действия для поэтов, поклоняющихся Поэзии (предмет поклонения становится понятен только благодаря заглавию, чем обнаруживается интенция первичного субъекта):

*Любить* туман ее очей,  
*Молиться* ей...  
*Бежать*... презрев гордыню храма...  
*Искать* следов ее сандалий... [6, с.55].

Лирический герой как таковой в этом стихотворении отсутствует, субъект высказывания обнаруживается только формально (инфинитивом), вследствие чего неотделим от “я” и “каждого”. Таким образом,

позицию субъекта речи можно отождествлять до известной степени и с позицией автора стихотворения. В стихотворении с аналогичной конструкцией “Три слова”

*Явиться* ль гостем на пиру,  
Иль чтобы *ждать*, когда умру...  
*Сгорать* ли мне в ночи немой...  
Но чтоб *уйти*, как в лоно вод... [6, с.195].

стержневыми являются глаголы неопределенной формы *явиться, сгорать, уйти*, воплощающие варианты жизненных путей, которые человек сам выбирает. Инфинитивы стихотворения “Кулачишка” [6, с.102] *цвети, любиться, скормить* выражают быстротечность и бессмысленность человеческого существования. Самым насыщенным инфинитивами является стихотворение “С четырех сторон чаши” [6, с.68]. В нем через повторение однородных грамматических конструкций определяются вехи всех периодов жизни человека. Как видим, в данном типе субъектной организации “внеличностность” максимально обобщает, т. е. делает общечеловеческим то, что “прозревает” первичный субъект речи.

Порой стихотворения Анненского в силу определенности или акцентирования “личностности” лирического субъекта принимают форму ролевой лирики. Исследователи в целом относят высказывания субъекта в ролевых стихотворениях к диалогически-синкретическим формам. Так, Н. Берковский называл подобные формы “лирикой чужого я” и считал их выражением национального своеобразия именно русской народной лирики. С. Бройтман полагает, что под “лирикой чужого я” ученый по существу понимал именно ролевую лирику [23, с.533]. Обратим внимание, что у Анненского ролевое стихотворение “Ванька-ключник в тюрьме”, а также цикл “Песни с декорацией” написаны в форме русских народных песен.

Неоднозначность взаимодействия разных лирически-субъектных интенций нередко задается названиями, в которых только и выявляется исходное, определяющее направление интерпретации лирическое сознание. Подобное явление демонстрируют, например, стихотворения “Шарики детские”, “Ванька-ключник в тюрьме”, “Гармонные вздохи”. Уже самими заглавиями в них акцентируется нерасчлененность “я” и “другого”, программируется невозможность провести четкую границу между лирическими субъектами стихотворения. Так, стихотворение “Ванька-ключник в тюрьме” написано в форме народной песни на распространенный в русском фольклоре сюжет о любви княгини и ее ключника и трагической гибели обоих. В стихотворении воплощены каноны народной песни:

Ой, цветики садовые,  
Да некому полить!  
Ой, прянички медовые!  
Да с кем же вас делить? [6, с. 71].

Здесь речь ведется от лица лирического героя – Ваньки-ключника, т.е. сознание субъекта речи и лирического героя совпадают, и только через название стихотворения открываются авторские интенции, характеризующие лирического героя, а именно: статус “Ваньки”, его местонахождение, заданность характера. В “Гармонных вздохах” – песне-жалобе ветерана японской войны – создается образ обездоленного жизнью человека, героически сражавшегося на войне (“Да вышла нам медаль!” [6, с.190]), однако потерявшего любимую, а значит – всё в родной стороне. В колыбельной “Без конца и без начала”, в стихотворении “Шарики детские” [6, с.129], которое является присказкой зазывалы – торговца детскими шариками, в стихотворении “Колокольчики” [6, с.193], где субъект речи ведет повествование от лица дорожного колокольчика, рассказывающего путнику о свадьбе (вводится авторская ремарка), – неосинкретизм проявляется в соединении сознаний субъекта речи и лирического героя.

Как видим, субъектность лирического выражения отличается у Анненского исключительным богатством и разнообразием художественных проявлений. Помимо активного использования и трансформации традиционных для русской поэзии форм лирического субъекта, Анненский создал новаторский феномен интерсубъектного “Я”, в котором синкретически присутствуют разносубъектные интенции, голоса и точки зрения.

### **3.3. Диалогичность в системе субъектно-объектных отношений**

Одной из наиболее продуктивных идей М. Бахтина, несомненно, является высказанная им мысль о том, что любое речевое построение существует не в вакууме, а всегда обращено к кому-либо, продуцируя, таким образом, ничем не ограниченную продолжительность языковой коммуникации [13]. Идея диалогичности настолько существенна, что представляется допустимым признать ее важнейшей текстовой категорией. Это в высшей степени характерно и для поэтического текста лирического произведения, в котором автор явственно проявляет свое желание видеть перед собой собеседника, к которому он обращается в самых различных вариантах. Это, в частности, может быть повели-

тельное наклонение в утвердительной или отрицательной форме (“Если больше не плачешь, то слезы сотри...”), либо включение читателя в единый круг собеседников (“Люди! Братья! Не за то ль / И покой наш только в муке...”), либо самые разнообразные обращения к одушевленным или даже неодушевленным объектам (“Люблю сквозь первые симптомы / Тебя угадывать, гроза...”), либо вполне конкретная адресация типа “Другому”.

Самым явным признаком поэтической текстовой диалогичности является адресность текста, имеющая разную степень проявленности. В первую очередь отметим, что в самом общем виде (на внетекстовом уровне) любое стихотворение ориентировано на активный диалог с читателем. Эта особенность поэтического текста оказалась исключительно значимой для Анненского. Он детально осмысливал ее в своих литературно-критических статьях и воплощал в лирике. Как отметила Г. Пономарева, “Анненский – единственный из писателей эпохи – последовательно рассматривает искусство с позиции читателя. Переход на точку зрения читателя – это поиск контакта с ним...” [142, с.4]. Анненский часто называл литературу “поэзией”, и это не случайно, поскольку он считал поэзию наиболее чуткой и “нервной” ветвью литературы [5, с.293]. Поэтому именно поэзия, по мнению автора “Книг отражений”, должна решать коммуникативные задачи: “У поэзии свои законы и своя правда, и из всех гуманитарных целей она знает только две: сближение людей и их оправдание” [5, с.220].

На внутритекстовом уровне адресатом может быть некий воображаемый или конкретный собеседник, одушевленный объект или неодушевленный, формы коммуникативной связи с которым можно главаить на несколько типов-обращений, о которых речь пойдет ниже.

Важным признаком диалогичности текста – на внутритекстовом уровне – является наличие непосредственной обратной связи, которая характеризуется “сменой речевых субъектов” [13, с.250]. В бахтинском понимании диалогического характера человеческой речи обратная связь проявляется не непосредственно, а в гораздо более сложном виде, поскольку в данном случае имеет значение то, что “ни одно высказывание не может быть ни первым, ни последним, а является лишь своеобразным звеном в коммуникативной цепи” [13, с.247], потенциально или реально объединяющей всех представителей социума в структуре их общения. Следует подчеркнуть, что изучение обратной связи в данном случае представляет собой вполне самостоятельную проблему, которая в определенной своей части либо соприкасается, либо совпадает с развиваемой в настоящее время теорией интертекстуальности. Что

касается последней, то здесь мы имеем не столько восприятие текста неким абстрактным читателем, сколько зависимость последующих поэтических текстов от предыдущих либо в контексте лирики одного автора (циклы стихотворений, книга, этапы творчества и т. д.), либо текстов различных авторов, которые, выступив в роли читателей, своеобразно отреагировали на них или же самым непосредственным образом учли их в собственном текстопостроении. В литературе обнаруживается масса разнообразных примеров сознательной или неосознанной диалогической ориентации поэта на предшественника в форме скрытой или непосредственно явленной цитации, аллюзивности, реминисцентности и т. п.

Если признать, что основным адресатом любого текста (в том числе и художественного) является читатель-реципиент, то тогда в том, что касается текста поэтического, следует вывести достаточно сложную структуру адресации, поскольку в этом типе текста, как было отмечено выше, автор еще до читателя часто выбирает себе некоего коммуниканта, иногда условного, а иногда вполне конкретного. Взаимодействие нескольких адресатов в структуре текста отдельного поэтического произведения с учетом разного рода интертекстуальных моментов и определяет основные контуры текстовой диалогичности в поэзии. Более детально схему её действия можно представить в следующем виде. Автор (адресант), ориентируясь на читателя в целом, воспринимает его как своего непосредственного адресата, и эта оппозиция, изучаемая в литературоведении в русле проблемы “автор-читатель” или в лингвистике с точки зрения отношений “адресант-адресат”, заключает в себе границы текстовой диалогичности в отдельно взятом поэтическом произведении. Таким образом, коммуникативная направленность уже начиная с момента создания стихотворения несет в себе черты диалогического общения, с одной стороны, объединяющего автора и разнообразных условных коммуникантов, а с другой – имеющего широкий спектр проявления на текстовом уровне.

Другими словами, коммуникативная направленность, заложенная в самом тексте художественного произведения, несет в себе черты диалогического общения, т. е. предполагает адресность и обратную (условно-гипотетическую) связь, что для нас является наиболее важным в осмыслении художественно-текстовой диалогичности. Диалогичность поэтического творчества может быть рассмотрена на трех уровнях:

- 1) внетекстовая (автор – реальный читатель);
- 2) интертекстовая (переключки авторов, взаимосвязь текстов одного автора в цикле, книге);

3) внутритекстовая, где реализуются оба признака диалогичности, во-первых, как непосредственный диалог (разговор двух персонажей); во-вторых, как конкретная адресность; в-третьих, как обращение к какому-либо субъекту или объекту без наличия обратной связи. Отдельно нужно сказать о стихах, не содержащих выраженной адресации. Это так называемые стихотворения-зарисовки, в которых доминирует ориентация автора на своего главного реципиента – читателя, в то время как авторские интенции расширить собственную сферу коммуникации в создаваемом им тексте, в принципе, несущественны. Однако, поскольку имеет место высказывание, т.е. обращение (пусть и безадресное, не требующее непосредственного ответа на уровне текста), то и тут специфически реализуется категория диалогичности.

В теории диалога выделяют два типа диалогичности: двухкомпонентная и однокомпонентная [См.: 59]. Первая характеризуется наличием реплики-стимула и реплики-реакции. В данном случае перед нами “реальный” диалог двух лиц. Более характерной для поэтического произведения на внутритекстовом уровне является однокомпонентная диалогичность, содержащая только реплику-стимул, в то время как реплика-реакция и не ожидается, поскольку адресат либо не выражен, либо цель субъекта – только обращение без ответной реакции.

В данной главе мы намерены изучить особенности третьего уровня диалогичности поэтического творчества Анненского, т. е. внутритекстовую диалогичность, отдавая, безусловно, себе отчет в том, что она тесно связана с внетекстовой. Интертекстуальность в творчестве Анненского является отдельной и весьма сложной проблемой в силу подчеркнутой “нелитературности” лирики этого поэта. Она требует особых подходов в ее решении, поэтому мы сознательно оставляем ее в стороне.

Для того чтобы охарактеризовать диалогическую природу высказываний в лирическом тексте Анненского, представляется возможным использовать в качестве понятийного инструментария термин “интенция” как наиболее адекватный природе межсубъектных отношений в лирике, а также термин “первичный субъект”, как понятие, указывающее на субъект высказывания, максимально приближенный к эмпирическому автору [См.: 24, с.527-538].

Рассмотрим наиболее характерные формы диалогичности в лирике Анненского на внутритекстовом уровне.

Начнем с диалогичности заглавий.

Значимость диалогичности в поэтических текстах Анненского отчетливо проявляется уже в заглавиях, поскольку именно заглавие

стихотворения как высказывание, безусловно принадлежащее эмпирическому автору, изначально несет в себе интенции поэта, направленные как на читателя, так и на субъектный строй самого текста. Не вдаваясь в общую характеристику заглавий как элемента структуры поэтического текста и как одной из форм реализации категории диалогичности, остановимся на специфике заглавий в стихотворениях-обращениях как отдельного, пусть немногочисленного, вида поэтических текстов Анненского. Итак, диалогичность наиболее очевидна в адресной направленности поэтического произведения-обращения. Можно выделить следующие типы поэтических заглавий по степени выраженности и характеру адресности. Адресатами при этом являются некие индивиды или конкретные личности: “Спутнице”, “Другому”, “Сестре”, “Л.И. Микулич”, “К моему портрету”, “К портрету А.А. Блока”, “Поэту”. Можно заметить, что в этой группе доминируют заглавия, представляющие собой имена нарицательные, и только одно заглавие – имя собственное. Ю.А. Карпенко, исследуя образный смысл слова, вынесенного в заглавие художественного текста, объясняет это явление тем, что “использование в названии нарицательных имен, а не собственных существенно увеличивает его образность” [64, с.146]. У Анненского заглавия – имена собственные (например, “Л.И. Микулич”) только указывают на лицо, не характеризуют его, пусть даже имплицитно. Имена же нарицательные или слова-заместители собственных (“Сестре”, “Спутнице”, “Другому” и т.п.) семантически и структурно-функционально близки к собственным, но в большей степени указывают на смысл стихотворения, заложенный автором.

Второй группой заглавий стихотворений, где скрытыми адресатами выступают неодушевленные объекты, являются заглавия, представляющие собой сочетания прилагательного и существительного (нарицательного) в именительном падеже либо другими подобными рода словосочетаниями: “Ты опять со мной” из “Трилистника осеннего” – обращение к осени, “Дальние руки” – метонимизированный образ дорогого человека, “Черное море” – прощание с морем, “Ель моя, елинка” – обращение к старой ели, которой, как и человеку, суждены смерть и забвение.

Следует подчеркнуть, что диалогичность заглавий стихотворений нельзя считать полностью внутритекстовой. Поскольку заглавие относится к раме произведения (в теории интертекстуальности – паратекста), то это речь, принадлежащая автору, а не его внутритекстовым субъектным посредникам. Интенции заглавия и текста (речи автора и субъектов высказывания) только пересекаются в общем

смысловом поле стихотворения. Названия, в которых имена нарицательные даются в форме дательного падежа, имеют большую смысловую самостоятельность как обращение к адресату (ср., например, “Сестре”, “Другому” и т. п.), тогда как названия в форме существительных именительного падежа обладают меньшей степенью диалогичности, поскольку лишь называют предмет, не обращаясь к нему, и адресат выясняется через посвящение, данное автором, и в структуре существительных и местоимений, обозначающих адресата внутри текста, например, в стихотворении “Черное море” первые два стиха:

Простимся, *море*... В путь пора.

И *ты* не то уж... [6, с.166].

Особый тип диалогичности в стихотворениях с указанным адресатом реализуется через использование местоимений второго лица; эти стихотворения составляют большую группу лирических текстов Анненского, отличающихся специфическими особенностями внутритекстовой диалогичности, которые будут рассмотрены ниже.

Конкретные формы воплощения внутритекстовой диалогичности можно рассматривать в двух разновидностях текстов: 1) неперсонажных (стихотворения-зарисовки или стихотворения с нулевой субъектностью, т.е. когда субъектность выражена безличными глаголами); 2) персонажных, где присутствует либо традиционно понимаемый диалог, т.е. обмен репликами в форме прямой речи, либо обращение к адресату с его номинативным обозначением без обязательной обратной связи. Цель предлагаемого ниже анализа – установить соотношение типов текстовой диалогичности в лирике Анненского и особенности их художественного воплощения.

В результате анализа всего корпуса лирики Анненского было установлено, что наибольший удельный вес составляют стихотворения, где категория диалогичности реализуется через использование местоимений второго лица (“ты”, “вы”). Часть подобного рода стихотворений мы рассмотрели в связи с вопросом о диалогичности заглавий. Преимущественно это стихотворения, содержащие один признак диалогичности, – обращение к какому-либо коммуниканту. Но спектр этих коммуникантов/адресатов широк. Рассмотрим основные их разновидности.

1. Обращение к определенному лицу, выраженное с помощью местоимений “ты” или “вы”. Сюда относятся стихотворения-обращения, о которых шла речь выше. Это такие стихотворения, как “Спутнице”, “Сестре”, “Другому” и т. п. (ср., например, стихотворение “Спутнице”: “В твоих глазах упрека нет: / Ты туч закатных догоранье” [6, с.119]).

Часто лицо, к которому направлено высказывание, представляет собой метонимизированный образ (“Печальные глаза, / Любили ль вы, простите ль вы?..” [6, с.107]). Подобный образ усиливает экспрессию высказывания и в целом расширяет коммуникативные возможности текста.

2. Обращение к группе лиц, часто к современникам (“И я дрожу средь вас, дрожу за свой покой” – “Прелюдия” [6, с.126]; “Пусть для ваших открытых сердец / До сих пор это – светлая фея” – стихотворение под названием “?” [6, с.67]; “О, люди! Тяжек жизни след... – “Черная весна” [6, с.131]), иногда – к потомкам (“Мне кажется, меж вас одно недоуменье / Всё будет жить моё, одна моя Тоска” – “Моя Тоска” [6, с.158]).

Обращение к конкретному лицу или лицам часто выражается формой повелительного наклонения, выражающего просьбу, приказ, запрет говорящего или побуждение к совместному действию. При этом местоимения второго лица могут отсутствовать (“*Позабудь* соловья на душистых цветах, / Только *утро* любви *не забудь*” – “В марте” [6, с.88] (курсив Анненского. – А.К., Т.К.)) или наличествовать (“*Приходи...* мы не будем делиться, / *Все* отдать тебе счастье хочу!” – “Canzone” [6, с.156]). Побудительность по своему существу – явление диалогического свойства, поскольку субъект высказывания в своем обращении к иному субъекту (или объекту) склоняет его к какому-либо действию. Сила звательности побуждения определяется семантикой глагола, а сама форма глагола второго лица единственного или множественного числа направлена на собеседника. Часто употребление императива не дает возможности определить, кто или что является адресатом. В этом случае в полной мере проявляется роль заглавия как носителя категории диалогичности, т. к. только интенция автора, заданная в заглавии, пересекаясь с высказыванием первичного субъекта, помогает выявить объект обращения. Так, в стихотворении “Электрический свет в аллее” [6, с.61] обращение “О, не зови меня, не мучь!” и непосредственно следующая за ним вопросительная конструкция

Скользя бесцельно, утомленно,  
Зачем у ночи *вырвал* луч,  
Засыпав блеском, ветку клена? [6, с.61]

не дают возможности однозначно определить характер и направленность субъектно-объектных отношений и ответить на вопрос, что может в ночи развеять “слитые звенья” “И сна, и мрака, и забвенья”? Только возвращение к заглавию стихотворения помогает понять, что такая роль отводится лучу электрического света.

3. В связи с предыдущим типом обращения следует выделить и обращения к неживым объектам или отвлеченным понятиям: природе,



И снова смолкнет всё, – душа полна  
Какой-то безотчетно-грустной думы,  
Кого-то ждешь, в какой-то край летишь,  
Мечте безвестный, горячо так любишь  
Кого-то... [6, с.161].

Перенос, наряду с отсутствием деления на строфы придает звучанию поэтической речи плавность и создает естественное ощущение постепенного перехода вечера в ночь, наполненную непрекращающимся шумом живой природы и непрерывным переливанием чувств, эмоций в мечты и ожидания, наполняющие душу человека. Так достигается исключительная выразительность и смысловая глубина текста, создается нарастание лирического волнения, кумуляции все усиливающихся эмоциональных проявлений.

Для лирики Анненского также характерно обращение лирического героя к себе как к “другому”, когда используется образ сердца как метонимический заместитель человеческого существования. Например, в стихотворениях: “Пробуждение” (“Жребий, о сердце, твой понят” [6, с.104]); “Мучительный сонет” (“Каких обманов ты, о сердце, не прощало...” [6, с.113]). В стихотворении “Лири часов” используется “двойное олицетворение”. В первой части стихотворения описывается бытовая картинка – приведение в движение маятника в виде лиры для пуска остановившихся часов. Во второй части, при обращении к сердцу как олицетворенному образу человека, образ лиры-маятника используется для обозначения сердца, которое нужно качнуть для того, чтобы оно продолжало биться (сердце – человек; маятник – сердце человека, т. е. сердце сердца):

О сердце! Когда, леденя,  
Ты смертный почувствуешь страх,

Найдется ль рука, чтобы лиру  
В тебе так же тихо качнуть,  
И миру, желанному миру,  
Тебя, мое сердце, вернуть?... [6, с.172].

Как видим, рассмотрение наиболее характерного и самого частотного типа текстовой диалогичности – обращение первичного субъекта стихотворения к какому-либо адресату (адресатам) или обращение к себе как к “другому” посредством использования местоимений и/или глаголов в форме второго лица единственного и множественного числа или глаголов повелительного наклонения – показывает, что таким образом в лирике Анненского создаются условия для возникновения

многоплановой диалогичности, что, в свою очередь, сообщает тексту выразительность и смысловую глубину.

5. Следующая форма диалогичности находит выражение в неопределенно-адресных вопросах или обращениях (например, в стихотворениях: “У гроба” (“Иль Тайна бытия уж населить успела / Приют покинутый всем чуждого лица?” [6, с.56]); “В открытые окна” (“Не Скукиль там Циклоп залег, / От золотого зноя хмелен, / Что, розовея, уголек / В закрытый глаз его нацелен?” [6, с.58]). Адресат в такого рода обращениях трудно определяем. Следуя логике “реального” диалога как двухкомпонентного структурного образования, состоящего из инициальной реплики и реплики-реакции, нужно признать, что в данном случае диалогичность является односторонней, т. е. формально реализуется только один признак категории диалогичности – обращение/адресность. Реплика-стимул эксплицируется как инициальная, хотя она и не рассчитана на вербальную реакцию. Характерно, что в таком обращении нет ролевого дейксиса, т. е. формально выраженного адресата (ни местоимения, ни имени собственного или нарицательного, ни глагола 2-го лица). Такой признак диалогичности, как обратная связь, в этом случае проявляется через субъектную ориентацию на некий условный рецептивный объект, без которого порождение речи и коммуникация любого уровня немислимы. Этот тип диалога весьма близок к обращению лирического героя к себе, своему “я” как к “другому” в том плане, что отсутствие ответной реакции (на субъектном уровне) заведомо известно субъекту-инициатору диалога. В неопределенно-адресном диалоге рецептивный объект более условен и расширен, т. е. обращение рассчитано на реципиента не только на субъектном уровне (внутритекстовом), где реплика, по сути, обращена к самому себе, но и на внетекстовом уровне – на читателя. Таким образом, актуализируется надсубъектный/надтекстовый уровень диалогичной связи поэтического произведения: автор – читатель, чьи интенции пересекаются с интенцией субъекта речи, и таким образом реализуется Бахтинское “трио”: автор”! текст”! читатель.

Надо сказать, что стихотворения Анненского изобилуют такого рода неопределенно-адресными высказываниями. Очень показательным в этом плане стихотворение “Дочь Иаира” как яркий пример эмоционально-экспрессивного многопланового обращения:

Для чего ж с контуров нежной,  
Непорочной красоты  
Грубо сорван саван снежный,  
Жечь зачем ее цветы?

Для чего так сине пламя,  
Раскаленность так бела,  
И, гудя, с колоколами  
Слили звон колокола?

Тот, грехи подъявший мира,  
Осушавший реки слез,  
Так ли дочь Иaira  
Поднял некогда Христос? [6, с.115].

Бурное “врывание” всепоглощающей весны в природу несет, по мнению автора, не пробуждение, а смерть: “Только мне в пасхальном гимне / Смерти слышится призыв”. Весна как бы объявляет войну зиме, в которой последняя должна погибнуть: “И звонит победно медь: “Голубые льды разбиты, / И они должны сгореть!””. Смерть противоестественна. Природу нужно освобождать от зимнего плена не войной, а пробуждением:

Ведь под снегом сердце билось,  
Там тянулась жизни нить:  
Ту алмазную застылость /  
Надо было разбудить... [6, с.115].

Пронизывающие стихотворение вопросы-восклицания с анафоричным “Для чего?” в начале строф (а это самая сильная анафора) передают не только нарастание лирического волнения в стихотворении, но и способствуют пониманию особенностей мировосприятия автора, не приемлющего насилия в мире природы и человека, взывающего к гармонии. Ответ на эти вопросы он ищет не только в своей душе, но и в широком мире “Не-Я”.

Такой неопределенно-адресный однокомпонентный диалог – особая диалогическая структура в тексте художественного произведения, которая организует встречу двух сознаний – авторского и читательского – и создает установку на солидарность авторского смыслопорождения и читательского смысловосприятия.

Следующий тип однокомпонентной диалогичности выражается в особенностях художественной структуры стихотворений с так называемой нулевой субъектностью, когда субъект речи обнаруживается только формально (чаще всего инфинитивом), вследствие чего неотделим от “я” и “каждого”. В таких стихотворениях субъект речи также максимально приближен к автору (что наблюдалось и в неопределенно-адресных структурах). Как и в предыдущем типе, здесь имеем дело только с высказыванием, которое порождает диалогические отношения на

внетекстовом уровне. Например, в стихотворении “С четырех сторон чаши” декларируются жизненные установки для всех и “каждого”:

Нежным баловнем мамаша  
То *большиться*, то *шалить*  
И растерянно из чаши  
Пену *пить*, а влагу *лечь*”[6, с.68].

В стихотворении с аналогичной конструкцией “Три слова”

*Явиться* ль гостем на пиру,  
Иль чтобы *ждать*, когда умру...  
*Сгорать* ли мне в ночи немой...  
Но чтоб *уйти*, как в лоно вод...” [6, с.195]

стержневыми являются глаголы неопределенной формы *явиться*, *сгорать*, *уйти*, воплощающие варианты жизненных путей, которые человек сам выбирает. Инфинитивы стихотворения “Кулачишка” *цвести*, *любить*, *скормить* выражают быстротечность и бессмысленность человеческого существования. Высказывание такого типа можно рассматривать также как внутреннее обращение субъекта к самому себе (без ожидания ответной реакции), выражающее ход мыслей или рассуждений самого размышляющего. Эта внутренняя речь формирует потенциальный диалог и выполняет роль структурообразующего элемента.

В рамках диалогически-синкретических форм высказывания субъекта должно рассматривать и собственно диалогические формы, т. е. двухкомпонентный диалог. Отметим, что диалогическое измерение характера мышления – один из признаков экзистенциальной и психологической структуры личности современного человека, его сознания. “Диалогичность мышления человечества, полифония различных мнений, идейных платформ и позиций, “взглядов на мир” – основная черта глобального мышления конца нынешнего и начала грядущего тысячелетия”, – писала в начале 1990-х Ю.Ю. Дешериева [Цит. по: 158, с.248]. В лирике Анненского представлены собственно диалогические структуры двух типов: в одном реплики диалога принадлежат разным субъектам (например, в стихотворениях “Нервы”, “Опять в дороге”), т. о. создавая “реальный”, или “персонажный” диалог. К тому же типу “персонажного” диалога относятся стихотворения с такой организацией сознания, когда мысли оппонента поэт “отдает” природе или представителю неодушевленного мира (например, проанализированное выше стихотворение “Сиреневая мгла”). В структурах другого типа диалогизм выступает как способ организации мысли одного субъекта (например, в стихотворениях “Квадратные окошки”, “– Сила господняя с нами...”). Рассмотрим каждый из этих типов.

Стихотворение “Нервы” принадлежит к числу экспериментальных лирических произведений Анненского. Напряженный диалог супружеской пары, прерываемый репликами горничной и выкриками уличных торговцев, обрамляется вступлением и суммарным послесловием автора, которые вместе с заглавием стихотворения и подзаголовком (“Пластинка для граммофона”) обеспечивают адекватное понимание ситуации. В данном случае диалогичность создается во многом за счет элементов так называемого заголовочно-финального комплекса.

Начало стихотворения обрисовывает самую обыденную сцену – муж и жена на балконе, окруженные тщательно выписанными деталями: “гарус”, “холст”, “клумбочка”. Уменьшительно-ласкательный суффикс говорит о незначительном недостатке семьи и подчеркивает обыденность всего происходящего.

Заглавие стихотворения объясняет непоследовательность и прерывистость фраз, которыми обмениваются герои, пребывающие, очевидно, в крайне возбужденном состоянии.

“Ты думаешь – не он .. А если он?  
Всё вяжет, боже мой... Посудим хоть немножко...”  
...*Морошка, ягода морошка!*..  
– “Вот только бы спустить лиловую тетрадь”  
.....  
– “Ну что? Как с дворником? Ему бы хоть  
прибавить!”  
– “Вот вздор какой. За что же?”  
...*Бритвы праветь...*  
– “Присядь же ты спокойно! Кись-кись-кись...”  
– “Ах, право, шел бы ты по воздуху пройтись!  
Иль ты вообразил, что мне так сладко маяться...”  
*Яйца свежие, яйца!* [6, с.151].

(Авторским курсивом выделены реплики уличных торговцев. – А.К., Т.К.).

Напряженность момента подчеркивает и авторское восклицание во вступительной части стихотворения: “Что за печальная, о господи, сосна!”. Сосна здесь как будто всегда была, но сейчас она как-то особенно печальна. Сюжет стихотворения можно назвать драматическим по той усиленной тональности напряжения и акцентированному ощущению близкой катастрофы, причина которой непонятна (хотя имеют место скрытые факторы политической подоплеки ситуации: тревога за Васю, у которого есть какие-то записи и за которым, возможно, следят). Установка здесь, видимо, не на сюжет как таковой, а на передачу

трагической атмосферы угрозы. Но авторская ремарка, включенная в текст как подзаголовок (“Пластинка для граммофона”), снижает чувство трагизма, разбавляя его иронией, ведь слово “пластинка” вызывает в нашем сознании устойчивую коннотацию (вернее, актуализирует один из нюансов значения): то, что часто прослушивается, т. е. часто повторяется. Этому способствуют и будничные по своему постоянству крики продавцов (“...Морошка, ягода морошка!”, “Бритвы правель!”). И трагическая по своей напряженности сцена превращается в тоскливое (“Что за печальная, о господи, сосна!”), часто повторяющееся, будничное выяснение отношений скучающих супругов. Реалистичность создаваемой картины усиливается употреблением просторечий (“сперва соображу”, “авторник”, “законопатить” и т. д.). В этом стихотворении интенции автора, вводимые заглавием и подзаголовочной ремаркой, сталкиваясь и взаимодействуя с интенциями первичного субъекта во вступлении и послесловии, а также с речью собственно персонажей произведения, создают впечатление множественности субъектно-диалогической структуры.

Теперь рассмотрим стихотворение, в котором наглядно реализован второй тип диалогической структуры, представляющий собой способ организации мысли одного субъекта, – “Квадратные окошки”. Данное стихотворение представляет собой диалог-воспоминание. Однако основной вопрос – с кем беседует лирический герой – не может получить однозначного ответа. Начинается стихотворение прямым указанием на характер разворачивающегося лирического сюжета:

За чахлыми горошками,  
За мертвой резедой  
Квадратными окошками  
Беседую с луной [6, с.112].

Далее на вопрос “думы-странницы”:

Ты помнишь тиховейные  
Те вешние утра,  
И как ее кисейная  
Тонка была чадра?

дается такой ответ:

Молчи, *воспоминание*,  
О *грудь моя*, не ной!  
Она была желаннее  
Мне тайной и луной [6, с.113].

Беседа лирического героя с луной выливается в диалог с самим собой, со своими воспоминаниями (интересно, что черновой автограф стихотворения имел заглавие “Лунное воспоминание” [6, с.572]).

Сознание первичного субъекта раздваивается и в стихотворении появляются два субъекта речи, в то время как читатель четко осознает наличие одного.

Таким образом, создается внутренний диалог – особая диалогическая структура в тексте произведения, существенно отличающаяся от канонического диалогического общения. Внутренний диалог строится по образцу естественного диалога, но вторым субъектом этого диалога является не второе говорящее лицо, а нереальное, воображаемое “я” самого персонажа. Такой диалог можно рассматривать как одну из форм внутреннего монолога, в котором уровень диалогичности достигает максимального предела.

\* \* \*

Субъектность лирического выражения отличается у Анненского исключительным богатством и разнообразием художественных проявлений. Поэт трансформировал традиционные формы выражения субъектности, используя, наряду с прямыми и косвенными формами высказываний, творчески переработанные формы, присущие лирике предшествующих литературных эпох. Он расширил субъектные границы лирического текста, воплотив новаторский феномен интерсубъектного “Я”, в котором синкретически присутствуют разносубъектные интенции, голоса и точки зрения. Это открыло возможность для реализации сложных диалогических связей не только на внутритекстовом, но и на внетекстовом уровнях.

Особенно значительную роль в структурировании поэтического текста играет так называемый неопределенно-адресный диалог, в основе которого лежит насыщение текста вопросами и обращениями (реплики-стимулы), которые не требуют ответа, но потенциально актуализируют обратную связь.

В рамках диалогически-синкретических форм высказывания субъекта существенны и собственно диалогические формы, т. е. двухкомпонентный диалог. Чаще всего он организуется как раздвоение сознания первичного субъекта и возникновение на текстовом уровне двух субъектов речи, в то время как читатель четко осознает наличие одного, второй же субъект диалога – это нереальное, воображаемое “я” самого персонажа. Диалогическая структура, отражающая динамику сознания одного персонажа, вскрывает внутренние психологические процессы, представляет течение мысли в самосознании персонажа как столкновение разных позиций. В результате внутренняя речь, формирующая специфический двухкомпонентный диалог, выполняет роль структурообразующего элемента.

За счет актуализации многообразных диалогических структур в лирике Анненского происходит встреча двух сознаний – авторского и читательского – и создается установка на солидарность авторского смыслопорождения и читательского смысловосприятия.

## Глава 4

# Особенности пространственной организации художественного мира

### **4.1. Специфика воплощения пространства в лирическом тексте. Эволюция пространственных доминант в русской литературе**

Особенности пространственной организации лирических произведений Анненского до сих пор не становились предметом специального литературоведческого исследования. Вместе с тем почти все, кто писал о поэзии Анненского, отмечали, что пространство его стихотворений характеризуется замкнутостью и ограниченностью пределов развития лирического действия. Так, И.В. Корецкая, сопоставляя художественные системы Вячеслава Иванова и Анненского, подчеркивает, что их различия “рельефно видны в пространственно-временном строе поэзии обоих. Урбанистические мотивы, столь существенные для Анненского (как и для Брюсова, Блока, Белого), не привлекают Иванова, чей взор устремлен в “Аттику и Галилею” или в сверхпространство космических далей. Иванову с его пафосом “безмежья” ненавистны любые “стены”, пространство его поэзии разомкнуто во вселенские выси. Пространство лирики Анненского замкнуто стенами (городского интерьера, библиотечной залы, вагонного купе), а пейзаж часто ограничен решеткой парка, аллеей сада, увиден с ближней точки, дан в “кадре”, как это бывало в импрессионистической живописи” [72, с.65-66].

К сходному выводу приводит другого литературоведа сравнение способов организации художественного мира Анненского и Тютчева, которые сплошь и рядом используют принцип симметричного построения стихотворения, проводя последовательную параллель между “внутренним” (духовным) пространством и “внешним” пространством: “тем же самым приемом, которым Анненский добивается эффекта замкнутости, Тютчев подчеркивает “открытость” пространства стихотворения. В его поэзии полисемантическая оппозиция “здесь” – “там”, как в поэзии романтической, как позднее у символистов,

ориентирована по вертикали и равнозначна оппозиции “низ” – “верх”. У Анненского “здесь” и “там” не находятся ни в какой иерархической зависимости...” [209, с.18-19].

Интересно сопоставить такую точку зрения с общим взглядом на типологию пространства в русской литературе. Л. Карасев в работе “Онтология и поэтика” на основании анализа значительного корпуса текстов делает, на наш взгляд, совершенно обоснованные обобщения: “если присмотреться к пространственно-динамическим ситуациям в русской классической литературе, то можно будет выделить несколько четко отличающихся друг от друга типов. Условия здесь задаются обобщенным характером пространства (открытое и закрытое) и характером поведения героя в пространстве (движение или неподвижность). Огромное открытое пространство, где бегут к спасительному центру от ужаса периферии герои Гоголя, сменяется узким, давящим со всех сторон, уходящим вверх коридором-лестницей у Достоевского. У Толстого герои не движутся, а, напротив, застывают в напряженном ожидании того, что с ними должно вот-вот произойти; у Толстого пространство открыто, разомкнуто, оно чревато мощной силой, которая должна обрушиться на человека и унести его в своем вихре. Персонажи Чехова тоже “неподвижны”, но теперь они оказываются внутри закрытого пространства: это люди в “футлярах”, люди, запертые реально или символически в своих комнатах, больничных палатах, усадьбах, наконец, в своих жизнях и телах...” [63, с.342].

Парадоксальным представляется тот факт, что Анненский, весьма критически относившийся к творчеству Чехова, одно время видя в нем бытописательного и “безгероичного” автора (ср.: “И неужто, точно, русской литературе надо было вязнуть в болотах Достоевского и рубить с Толстым вековые деревья, чтобы стать обладательницей этого палисадника...” [5, с.459]), в плане типологических характеристик создаваемого им художественного пространства близко соприкасается именно с Чеховым. В “Тихих песнях” и в “Кипарисовом ларце” мы чаще всего видим пространство закрытое и неподвижное, отмеченное однообразием повторяющихся деталей.

Для адекватного решения проблем, связанных со спецификой художественного пространства Анненского, необходимо в самых общих чертах представить типологию многообразных свойств художественного пространства и пространственных отношений в художественном тексте. Наиболее существенными теоретическими положениями в данном случае (применительно к лирике) являются следующие. Художественное пространство в лирических произведениях чаще всего мыслится как

субъективное (метафорическое) “пространство души”, т.е. как то или иное свойство субъекта высказывания в тексте, проявляющееся в любых заданных в лирическом сюжете ситуациях. Наряду с этим художественное пространство предстает в тексте и как некие реальные (в смысле “эстетической реальности” данного текста) пространственные контуры художественного универсума. При этом в оформлении пространства может доминировать интерес либо к его физическому (предметному) заполнению, либо к его более абстрактным – топологическим контурам. При этом безусловной аксиомой общего контекста рассматриваемой проблемы является утверждение Ю.М. Лотмана о том, что “...художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений” [103, с.252-253].

Следует также иметь в виду, что в современных исследованиях по пространственной поэтике доминирует феноменологический подход, который позволяет рассматривать пространственную поэтику произведения как целостный эстетический феномен, сопрягающий реально-бытовое, эстетическое, онтологическое, структурно-семантическое и символическое начала. Феноменологическое направление впервые в литературоведении подошло к пониманию пространства как полноправной категории поэтики, а не как абстрактного фона для развития действия и поступков героев. Основоположником такого подхода является М.М. Бахтин, который на примере анализа пространственно-временной организации романов Достоевского [12; 13, с.234-236, 391-408] впервые предпринял весьма продуктивную для дальнейших поисков попытку определения понятия “хронотоп литературного произведения” и разработал основы хронотопического анализа литературного произведения. В дальнейшем этот подход особенно плодотворно развивал В.Н. Топоров, который опять же на примерах из произведений Достоевского постулирует собственную методологическую позицию в исследовании пространственной поэтики, акцентируя внимание не столько на событийном уровне художественного текста, сколько на словесно-образном, символическом. Он, в частности, подробно анализирует пространственную симптоматику, выделяя основные пространственные доминанты (угол, порог, дом, середина, периферия, путь и др.), атрибутивные характеристики (духота, теснота, узость, внезапность и т.д.). Пространство понимается Топоровым как активная, постоянно развивающаяся категория: “...пространство и время не просто рамка (или пассивный фон)..., они активны... сопоставимы в известной степени с сюжетом...” [183, с.201]. Топоров по-своему

осмысляет и заявленную Бахтиным проблему соотношения автора и героя в художественном пространстве. По мысли автора статьи, изображаемое в произведении пространство несет отпечаток авторских переживаний, рефлексий о мире. Таким образом, позиция Топорова во взгляде на проблему пространства во многом опирается на созданную Бахтиным теорию хронотопа (пространство как событийная, динамичная категория, связанная с сознанием автора и героев), однако его исследовательский акцент смещен с плана событийно-содержательного на план словесно-образный. Кроме того, Топоров открывает принципиально новый подход к изучению взаимодействий между авторским сознанием и пространственной организацией художественного целого. Сделанные им в этом направлении открытия в литературоведении имеют принципиальное значение для анализа пространственной поэтики произведений разных литературных родов и жанров и могут быть успешно применены в рассмотрении данного аспекта лирики Анненского.

В анализе пространственных отношений в лирике Анненского и воплощенных в ней пространственных представлений мы будем в первую очередь иметь в виду воспроизведение в тексте определенных пространственных реалий, пространственных координат и уровней лирического действия, физически-предметного его наполнения, т. е. художественное пространство будет рассматриваться как таковое. В то же время именно в специфических чертах пространственного мира Анненского будут выявляться особенности “пространства души” лирического субъекта стихотворений, а через их анализ и сопоставление будут формулироваться определенные выводы относительно авторского мировосприятия и мировидения.

Как известно, своеобразие создаваемого в лирике пространства определяется специфическими особенностями этого литературного рода. Согласно определению Гегеля, в лирических произведениях важно “не самое событие, но отражающийся в нем душевный строй” [38, с.294]. Другими словами, пространство в лирике – это почти всегда “пространство души”. Если же душевное настроение поэта проецировалось на определенные явления внешнего мира (или, точнее, наоборот, внешний мир вступал в отношения параллелизма с миром внутренним), то чаще всего это было связано со знаками и атрибутами жизни природы. Наблюдаемый практически у любого поэта прием тематического, структурного или синтаксического параллелизма строился на соотношении человеческого и природного (в самом широком смысле этого понятия, включающего, скажем, и космическое пространство).

На протяжении всей эволюции лирического литературного рода продуктивность и эффективность такого соотношения оставалась исключительно высокой и не подвергалась сомнению. Однако к началу XX века как в русской, так и в западно-европейской поэзии сформировалась и стала весьма значимой тенденция к включению в лирический текст не только природного пространства, но и пространства иного рода, в первую очередь городского или урбанистического. В настоящее время классическим выражением урбанистического характера лирики рубежа веков видится творчество Э. Верхарна. Известно, что его поэзия оказала значительное влияние на русских символистов и поэтов близкого им круга.

В связи с урбанистическими тенденциями в поэзии рубежа веков Л. Гинзбург отмечает, что “мифотворчество и поэзия искони одушевляли природу, сливали ее с человеком, превращая в аналогию и подобие. Теперь этот процесс распространяется на вещи городского бытия. Они тоже становятся ландшафтом души и ее подобием. Но для того чтобы вплотную приблизиться к человеку, городской мир должен был потерять свои грандиозные очертания и сократиться до отдельных вещей” [40, с.333]. В лирике Верхарна этот процесс не стал доминирующим, пространство практически всех его стихотворений, входящих в цикл “Города-спруты”, отмечено панорамностью, объемом и многосоставностью. И даже самостоятельные сцены городской жизни, взятые крупным планом, лишены отдельных деталей с их самоценным значением и символикой. Из русских лириков того времени наиболее близким к Верхарну был В. Брюсов, сделавший вместе с тем и шаг в направлении “урбанистической детализации” (Л. Гинзбург). Но тенденцию к параллелизму и совмещению городского пространства и “пространства души” в русской лирике впервые в полной мере воплотил Анненский в специфически индивидуальной художественной форме. “Урбанизм Анненского – это своеобразный микроурбанизм...”, утверждает Л. Гинзбург, имея в виду сосредоточенность поэта на мельчайших деталях городской жизни и придание им символично-психологического значения [40, с.333]. Поэтому одним из важнейших объектов рассмотрения в пространственной типологии Анненского должно стать “городское” пространство.

На специфический статус городского пространства Анненского обратила внимание С. Пирошенко в своей диссертации “Поэтика Иннокентия Анненского как выражение экзистенциального мировосприятия” [135, с.86 и след.], хотя ее анализ по преимуществу касался содержательной стороны стихотворений, а не их художественной

структуры. В плане типологии структурной организации пространства у Анненского следует, таким образом, выделить, во-первых, пространство городское и природное; во-вторых, в их контексте – открытое / закрытое, вертикальное / горизонтальное, близкое / далекое; в-третьих, требуется рассмотрение специфической организации такого пространства, в котором действие ограничивается пределами комнаты, окна, вагона, вокзала (т.е. определенной пространственной симптоматики) или задается определенной точкой зрения – из окна, с порога, с балкона (фокализация пространства) и т.п. Рассмотрим отмеченные особенности пространственной поэтики Анненского более подробно.

#### **4.2. “Городское” пространство Анненского и его знаковые атрибуты**

В статье “О современном лиризме”, опубликованной Анненским сначала в журнале “Аполлон” в 1909 году и предназначенной также для второй “Книги отражений”, глубоко и всесторонне анализируются не только особенности поэзии его времени, но и состояние души современного индивидуума. Обнаруживая глубокий кризис личности, он важнейшей его причиной считает то, что человек оторвался от природного мира, перешел в иное пространство бытия. И это его состояние в полной мере отражает современная поэзия. Она, по мнению Анненского, перестала быть “делом природы”, на просторе которой “извечно и спокойно чередуясь, во всю ширь, то темнеет день, то тает ночь, где рощи полны дриад и сатиров, а ручьи – нимф...”, где “свободно плодит своих богов и демонов Миф”, являющийся первоосновой творчества. Новая поэзия в первую очередь – “дитя города”; она “скоро осваивается не только с тревогой биржи и зеленого сукна, но и со страшной казенщиной какого-нибудь парижского морга и даже среди отвратительных по своей сверхживости восков музея”, ей, как отмечает поэт и критик, “просторно играть среди прямых каменных линий, в шуме улиц, в волшебстве газовых фонарей и лунных декораций” [5, с.358]. На последней странице статьи Анненский делает итоговые выводы и начинает их ключевым тезисом: “На нашем лиризме отражается усложняющаяся жизнь большого города...” [5, с.382]. Этот тезис, очевидно, может служить и исходным пунктом для анализа проблемы, заявленной в заглавии настоящего подглаваа. Следует сказать, что в таком специфическом ракурсе она не ставилась в современном литературоведении. Отдельные аспекты темы затронуты в работах А.В. Фе-

дорова [189], Л.Я. Гинзбург [40], Г. Козубовской [69], Г. Петровой [131]. Для нас важно показать, как преломилось зафиксированное поэтом-критиком состояние души современного человека в его собственной поэзии, какие новые поэтические формы оно вызвало к жизни, как соотносится тема города с традиционными темами русской поэзии (природы, любви, поэзии), в каком соотношении пребывают в ней социально-историческое и натурфилософское, мифологическое начала.

По Анненскому, современная действительность вырабатывает новый тип души. Это – “*городская, отчасти каменная, музейная душа*” [5, с.364]. Выделено Анненским. – А.К., Т.К.]. “Чем более развивается городская жизнь, тем более и безвыходно городскими становятся самые души, приспособляясь к камням, музеям и выставкам. Чудные мозаики икон, на которые никто не молится, волны красивой реки, таящие отвратительную смерть, любовь, грация и красота среди кулис, в золотой пудре и под электрической лампой, тайна на спиритическом сеансе – и свобода в красных лоскутках – вот та обстановка, среди которой вырастают наши молодые поэты” [5, с.360-361], в творчестве которых теперь уже “волнует другая душа, по-иному язвимая, по-иному скорбная и уступившая, потому что она твердо знает свою рыночную стоимость” [5, с.359]. Город рождает новые психологические коллизии, особого рода трагический пафос, вызванный необходимостью осознания индивидуумом сложных отношений с миром внешним, со всем тем, что сам поэт обозначил словом “Не-Я”.

Характеризуя трагически противоречивый, размывающийся, ускользающий от определенности облик современной личности, Анненский еще раньше, в 1903 году, в статье “Что такое поэзия” отмечал: “С каждым днем в искусстве слова все тоньше и беспощадно-правдивее раскрывается индивидуальность с ее капризными контурами, болезненными возвратами, с ее тайной и трагическим сознанием нашего безнадежного одиночества и эфемерности... Новая поэзия ищет точных символов для *ощущений*, т. е. реального субстрата жизни, и для *настроений*, т. е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой...” [5, с.206. Выделено Анненским. – А.К., Т.К.].

Эфемерность и иллюзорность бытия современного человека, его раздвоенность своеобразно преломляется в пространственных параметрах лирики Анненского, и это наглядно демонстрируют многие его стихотворения. Остановимся в связи с этим на анализе стихотворения “Петербург”, которое является весьма показательным как в целом для характеристики города и городского пространства в представлении Анненского, так и в плане подключения поэта к созданию в русской

литературе особого мифа о “северной столице” России как городе “искусственном”, загадочном и призрачном.

Уже в первой строфе стихотворения дважды повторяется колористический эпитет “желтый”:

Желтый пар петербургской зимы,  
Желтый снег, облипающий плиты...  
Я не знаю, где вы и где мы,  
Только знаю, что крепко мы слиты... [6, с.186].

Известно, что желтый цвет традиционно в русской литературе связывался с изображением Петербурга, начиная со второй половины XIX века, после романов Достоевского, стихотворений Н.А. Некрасова. Анненский не только не идет против традиции, а, наоборот, подчеркивает “желтизну” города. Известно также, что желтый цвет в русской литературе часто ассоциировался с душевной болезнью (ср., например, стихотворение Саши Черного: “Желтый Дом”).

Кто такие “вы” и “мы” из третьей строки стихотворения, не совсем ясно, однако можно предположить, что Анненский таким образом говорит о попытках первого российского императора превратить русских (“мы”) в европейцев (“вы”). Петербург строился для слияния России и Запада, как “окно в Европу”. Местоимение “мы” в разных грамматических формах дальше постоянно фигурирует в стихотворении именно в связи с “русскими”, о чем наиболее определенно свидетельствуют слова “орел наш двуглавый”. С другой стороны, возможна интерпретация данной оппозиции в контексте истории и современности России: “мы” – современники поэта, “вы” – предки, создатели города. Такое разграничение мотивируется тем, что после Петра исторические судьбы России начали складываться таким образом, что образовался разлом не только в социальной иерархии общества, но и кардинальный слом национально-культурных традиций, то, что зафиксировано в гениальной фразе Шекспира “порвалась связь времен”. Трагедии России XX века многие связывали именно с деятельностью Петра. Не случайно в годы революции 1917 года Петр Первый метафорически будет назван “первым большевиком” (М. Волошин), “родоначальником Советов” (М. Цветаева) и т. п.

Во второй строфе Анненский указывает на то, что Петербург возник по воле единственного человека на том месте, где до этого ничего не было. Петербургу в этом отношении противостоят города, у которых в прошедшем “сказки”, то есть города с древней и славной историей. История Петербурга представляет собой, с точки зрения субъекта высказывания, некое недоразумение:

Сочинил ли нас царский указ?  
Потопить ли нас шведы забыли?  
Вместо сказки в прошедшем у нас  
Только камни да страшные были [6, с.186].

Важно отметить, что выражаемое здесь недоумение в принципе весьма характерно для Анненского в плане художественного осмысления самых разных тем. Он и поэзию, и любовь, и природу часто определяет этим словом – “недоумение”. Ср., например, в стихотворении “Моя тоска” (“Пусть травы сменятся над капищем волнения...” [6, с.158]) это слово повторяется трижды. Очевидно, такая оценка связана с общим ощущением Анненским современного бытия и души современного, городского человека как феномена призрачного, неопределяемого, ускользающего от твердых, окончательных определений.

Дальше лирический сюжет стихотворения разворачивается путем нагнетания разнообразных социально-исторических фактов, аллюзий, реминисценций, авторских представлений, рождающих, по сути, мифологический образ города странного, призрачного, лишённого истории и органической, естественной жизни. Сама природа так деформируется городом, что лишается очарования (“Там не чары весенней мечты”), превращается в яд (“Там отрава бесплодных хотений”).

Особенное внимание обращают на себя строки о змее, которую царь “раздавить не сумел, / И прижатая стала наш идол...”. Пожалуй, только общий смысловой контекст стихотворения позволяет пролить свет на загадочность последних слов. По всей видимости, под “змеей” следует понимать то сопротивление, которое постоянно оказывалось во время и после петровского правления предложенной им концепции развития России. “Идолом” же змея стала потому, что мятежи и бунты, которые, по словам Пастернака, мрачили “начало славных дней Петра”, оказывались в представлении тех, кто хотел видеть иной путь развития России, вплоть до революционеров 1917 года (ср. приведенные выше поэтические сравнения Петра с большевиками), единственным средством разрешения ситуации. Борцы с делом Петра вроде Пугачева и Разина становились идолами русского революционизированного интеллигентского сознания.

Интересно, что Анненский, анализируя в статье “О современном лиризме” стихотворение А. Блока “Он спит, пока закат румян... (Петр)” [20, т.2, с.133], в котором дается символически преображенный образ Петра Первого и памятника Петру в Петербурге, актуализирует тот же мотив “невоплощенности”, “напрасности”, “незаконченности” и “бесперспективности” так называемой “преобразовательной” деятель-

ности первого русского императора. Остановившись на строчках Блока “И с тихим свистом сквозь туман / Глядится змей, копытом сжатый...”, Анненский разворачивает такой комментарий: “Зачем же свистит Змей? Ведь змей из меди не может свистать! Верно – но не менее верно и то, что этот свистел, пользуясь закатной дремотой всадника. Все дело в том, что свист здесь – символ придавленной жизни. Оттуда же и это желание “глядеться” сквозь туман. Свистом змей подает знак союзникам, их же и высматривает он, еще плененный, из-под ноги коня.

Змей и царь не кончили исконной борьбы. И в розовом заволакивающем вечере тем неизбежнее чувствуется измена и высматривание. Но вот змей вырастает. Змей воспользовался глухотой сторожа, который сошел с вышки, на смену дремлющему Петру, и он – “расклубился” над домами. Это – и его жизнь теперь, и не его. Вспыхнувшее пламя между тем открывает одну руку Петра. А змей снизу, из-под копыта, где остается часть его раздавленности, все еще продолжает творить <...>

Но появившаяся луна наполнила улицы и площади Петербурга новой жизнью, и теперь кажется, что весь город стал еще более призрачным, что он стал одним слитием и разлитием ночных голосов. Зато все заправдашнее, все бытное ушло в одного мощного хранителя гранитов, что самая заря, когда она сменит, наконец, ночь, покажется поэту лишь вспыхнувшим мечом во все той же, неизменно приковавшей к себе утомленные глаза его, руке медного всадника” [5, с.340]. Как видим, в этом комментарии значимы не только отмеченный выше мотив призрачности Петербурга, но и опосредованное художественной концепцией пространство городской жизни.

Стихотворение Анненского “Петербург” с его прозрачной социально-исторической подоплекой в целом не характерно для Анненского, чаще всего избегающего “привязки” лирического сюжета к конкретному пространству и времени. Однако совершенно очевидно, что лирика автора “Кипарисового ларца” сыграла важную роль в формировании “петербургского” текста русской литературы. Среди маркеров этого текста в варианте Анненского ключевую роль играет слово “одурь”. Не случайно именно это слово акцентировано выделила А. Ахматова в стихотворении “Учитель”, посвященном памяти Анненского: “Весь этот яд, всю эту одурь выпил...”. “Одурь”, наряду с концептами “безумие”, “бред”, “отравы”, “яд”, формирует особую смысловую сферу в художественной системе поэта, обозначая мертвящую, “одуряющую” атмосферу будничной тоски, скуки и т. п. Согласно Ахматовой, именно она погубила поэта.

Показательно, что слово “одурь” как инвариант в вариативных семантико-грамматических формах встречается в самых разных по

жанровой специфике текстах Анненского: во множестве лирических стихотворений (“Мухи как мысли”, “Тоска белого камня”, “Тоска вокзала”, “Умирание”), в литературно-критических статьях, в стихотворениях в прозе, даже в частных письмах. В стихотворении в прозе “Сентиментальное воспоминание” знаменательна постановка “одури” в один синонимический ряд с “тоской” и “надрывом”: “ведь это же одна тоска, одна одурь, один надрыв” [6, с.216]; в статье “Господин Прохарчин” встречаем характерное анненское удвоенное определение “одурающе-яркой вереницы призраков” [5, с.33]; в частном письме о стиле М. Барреса сказано: “в нем что-то одурающее и бесформенное” [5, с.459]. В стихотворениях “Тоска вокзала” и “Тоска белого камня” обращает на себя внимание повтор одних и тех же синтаксических конструкций для описания тоски однообразия, повторяемости происходящего с использованием риторического вопроса и сравнительной степени прилагательного: “есть ли что-нибудь нудней, чем недвижимая точка...” (“Тоска вокзала” [6, с.116]); “есть ли города летом вид постыло-знакомой...” (“Тоска белого камня” [6, с.108]), а также тавтологических повторений: “И уйти бы одуренным / В одурающую ночь!” (“Умирание” [6, с.130]). В “Тоске вокзала” синонимический ряд одури и тоски включает в себя также и скуку (“скуки липкое жало...”), завершается же стихотворение “странным” генитивом “одурь диванов”, который и возможное разрешение лирического напряжения в предстоящей поездке лишает спасительности. Тоска вокзала, вызванная, как представляется, тяжелым прощанием и “обманувшим свиданием”, как будто будет продолжена тоской вагонного однообразия и томительности.

Вполне реалистические детали, составляющие “вокзального пространства”, выступают в стихотворении скрытыми символами душевного состояния лирического героя. Л. Гинзбург очень точно назвала художественный метод Анненского психологическим символизмом, отметив особенное значение в нем предметной конкретности. В ней как будто компенсируется смысловая недосказанность, преодолеваются логические разрывы, сквозная детализация рождает совершенно неожиданные, спонтанные уподобления. “Лирический анализ осуществляется через предметные ряды, вдоль которых движется сознание поэта, и на его пути каждое соответствие знаменует поворот развертывающегося психического процесса” [40, с.338]. В отличие от своих современников поэтов символистского круга, Анненский создает символы не как знаки “иной” действительности и средства проникновения в непознаваемые сферы, но как образы, раскрывающие тайны, скрытые глубины человеческого существования. Его взгляд устремлен

не в заоблачные выси, но в прямую перспективу видимого. И все, что оказывается в поле зрения, вступает в сложное сцепление с внутренним переживанием. Поэтому возникают не описания, но соотношения (соответствия – по своеобразной поэтической терминологии, впервые открытой Бодлером): “кондуктор однорукий” (очевидно, указательный знак на вокзале) – “эмблема разлуки”, звуки отдаленной трубы – “без отзыва”, мухи на забитом киоске – “слепы, жадны и глухи”, “омут безликий”, “одурь диванов”. Из такой переменчивой, пунктирной, отдельными штрихами и нюансами создаваемой мозаики складывается не картина вокзала, а именно “тоска вокзала”, – состояние безысходной скуки, гнета будничности, однообразия и повторяемости человеческого существования.

Вокзал, пожалуй, наиболее часто встречающаяся примета города в лирике Анненского. Достаточно вспомнить, кроме “Трилистника вагонного”, стихотворения “Лунная ночь в исходе зимы”, “Зимний поезд”, “Струя резеды в темном вагоне”, “Прерывистые строки”. В целом же можно сказать, что непосредственное изображение города у Анненского практически отсутствует. Но есть множество опосредованных деталей городской жизни, вписанных в природное пространство. Когда говорят о природе в изображении Анненского, нередко забывают, что это не природа, так сказать, в чистом виде, но особенная – городская природа. Обратим внимание на детали многих, условно говоря, пейзажных стихотворений: “в парке”, “доцветание аллей”, “старый сад печальней и темней”, “щетка желтая газона”, “между редких фонарей”, “парков черные, бездонные пруды”, “блеклость панно и забытье фонтана”. Всякий раз такого рода пространственная деталь вписана в лирически-трагедийный сюжет, связанный с увяданием, завершением, разрывом, отсутствием гармонии и цельности. Чрезвычайно показательно в этом плане стихотворение “Я на дне” из “Трилистника в парке”. Построенное как монолог обломка статуи, лежащего на дне фонтанного бассейна, оно буквализирует метафору расколотости человеческой цельности, разорванности и дисгармоничности сознания современного человека. Экстраполяция предметного пространства лирического действия на пространство внутреннего мира достигается включением в монолог целого ряда слов и выражений экзистенциального плана: “нет путей никому, никуда”, “постылый покой”, “шепот бреда”, “томят”, “тоскует”.

С ощущением “нецельности” бытия связан и постоянный в лирике Анненского мотив дробления, в том числе дробления пространства. Он возникает в одном из первых стихотворений “Тихих песен”, заглавие

которого представляет собой математический знак бесконечности (“Бесконечность – только миг, / Дробимый молнией мучения” [6, с.55]), и далее постоянно возвращается как в сугубо метафорических выражениях (“Молот жизни, на плечах мне камни дробя...” [6, с.76]; “чтоб жить, мучительно дробя / Лучи от призрачных планет” [6, с.134]), так и во множестве детализированных описаний: например, о цветах: “дробится в хрустале / Еще вчерашний блеск...” [6, с.92]; “В хрустале, где дробятся огни...” [6, с.149] (очевидно, отражающееся в хрустальной вазе пламя свечи); мерцание свечи льется, “и лиловея, и дробясь” [6, с.98]; стук при движении поезда нарастает, “дробя налеты обмерзания” [6, с.118] и т. п.

Показательно, что большинство лирических сюжетов Анненского местом действия имеют городскую квартиру. Возникающие при этом детали бытового обустройства жизни городского человека, как и весь предметно-вещный и природный мир в лирике поэта, служат не описательным целям, но выражению сложнейших психических процессов. Особенно значимыми при этом выступают часы, цветы и, как ни парадоксально, узоры – на обоях, на посуде, на стекле, на картах, на листьях, даже узоры “пламени вечернего”. Впервые образ узора на обоях появляется в стихотворении “Тоска”. Здесь постоянно стоящий перед взором больного человека обойный узор вызывает чувство гнетущей тоски (“когда неделями лежишь...”), но дальше, в следующих стихотворениях, развивающих этот мотив, данная мотивировка полностью снимается, благодаря чему усиливается общезначимый смысл человеческой тоски от бесконечного и бессмысленного однообразия повторения.

Обратим внимание, что в статье о Гейне, говоря о страданиях больного поэта, лишенного полноценного контакта с миром, Анненский неожиданно добавляет в перечне его мук как бы не вполне убедительный, на первый взгляд, штрих: “Лица друзей уже стирались для него узором обоев” [5, с.153]. Такая переключка текстов, несомненно, указывает на значимость образа “узора”, и в дальнейшем в самых разных стихотворениях поэт всякий раз вписывает его в контекст безысходности повторения, однообразия и тоски несбывающейся и повторяющейся действительности. Добавим, что такой же образ Анненский использовал и в статье “Умиравший Тургенев”, говоря о старости, которая заставляет больного человека “часами смотреть на цветы обоев и клетки байкового одеяла” [5, с.40].

На первый взгляд кажется парадоксальным возникновение рядом с “узором обоев” мотива “сладостного гашиша” (“В однообразьи их таимый / Поймешь ты сладостный гашиш...” [6, с.82]). Очевидно, само

погружение в однообразие повторяющегося рисунка на обоях, тщательное его разглядывание, угадывание в нем “букетов небывалых”, “бережный счет мазков” может восприниматься как способ забыться, ухода от неких тягостных мыслей и настроений. Так наложением противоположных смыслов создается амбивалентность образа наркотического лекарства, несущего в себе одновременно и гибельность, и спасение. Ассоциативным уподоблением рождены и образы второй строфы:

И мух кочующих соблазны,  
Отраву в глянце затая,  
Пестрят, назойливы и праздны,  
Нагие грани бытия [6, с.82].

В характерной для Анненского манере разрыва логических связей и соответствующей ему синтаксической ломке фразы (дистантность размещения определяемого слова и определений), прикованность человека к узору, а через него к мысли о “соблазнительных гранях бытия”, притягательность узора, его мнимая спасительность уподоблены здесь поведению мух, которые садятся на глянцевою липучую бумагу, находя в ней для себя гибель. Сходный по семантике образ присутствует и в стихотворении “Мухи как мысли”:

Поздней осенью мухи так злы.  
Их холодные крылья так липки.  
Мухи-мысли ползут, как во сне,  
Вот бумагу покрыли, чернея...  
О, как, мертвые, гадки оне...  
Разорви их, сожги их скорее [6, с.79].

Подобного рода символическую нагрузку несут в лирике Анненского и другие приметы пространства городской квартирной жизни – цветы (ср. “брёда цветы” в стихотворении “Который”; “отрава аромата” в стихотворении “Второй мучительный сонет”); часы (“Будильник”, “Лира часов”, “Стальная цикада”); карточная игра (“Под зеленым абажуром”, “Ямбы”, “Сентиментальное воспоминание”).

Если в природных пространственных образах Анненского реализуется идея поэта о “сцепленности” природы и человека, взгляд на пространство как на пейзаж человеческой души, которая нерасторжимо, но вместе с тем неслиянно связана с природным миром, то в образах “замкнутого” пространства городского быта доминирует мотив тоски и скуки, преследующей человека, бессмысленности существования и всякого устремления вовне. В сборник “Тихие песни” входит стихотворение “В открытые окна”, где при описании сумерек, в которые

погружается комната, впервые встречается слово “Скука” (“Не Скукиль там Циклоп залег, / От золотого зноя хмелен...” [6, с.59]). Соотнесение Скуки с чудовищем, сторожащим вход в пещеру, где находились Одиссей и его товарищи, заставило В.В. Мусатова предположить, что поэт трактует окружающую действительность как пещеру Полифема, где Скука оказывается “*хозяином* этой действительности, подчиняющим себе духовное существование личности” (курсив автора цитаты. – Т.К) [114, с.19]. Мотив скуки и невозможности вырваться из “кануна вечных будней” присутствует в описании городского вокзала (“Тоска вокзала”), где

Полумертвые мухи  
На забитом киоске,  
На пролитой известке  
Слепы, жадны и глухи [6, с.116].

Пристальное внимание к деталям (“полумертвые мухи”, “забитый киоск”, “флаг линияло-зеленый”) подчеркивает “замкнутость” пространства, “одуряющего” своей монотонностью и однообразием. Любое движение рассматривается как способ вырваться из этой неподвижности

Что-нибудь, но не это...  
Подползай – ты обязан;  
Как ты жарок, измазан,  
Всё равно – ты не это! [6, с.117]

Но движение тоже оказывается вечным возвращением в исходную точку:

Уничтожиться, канув  
В этот омут безликий,  
Прямо в одурь диванов  
В полосатые тики!.. [6, с.117].

Будничная жизнь, окружающая человека, сравнима с дешевым трактиром и его банально-скучным антуражем в стихотворении “Трактир жизни”:

Вкруг белеющей Психеи  
Те же фикусы торчат,  
Те же грустные лакеи,  
Тот же гам и тот же чад  
Муть вина, нагие кости,  
Пепел стынущих сигар [6, с.66],

а духовные поиски личности, стремящейся избавиться от бытовой пошлости, забыться, выливаются в одурманивание себя, опьянение “гашишем”, дающем лишь иллюзию жизни (“Как в кошмаре, то и дело:

/ “Алкоголь или гашиш?”). Нет выхода из этого замкнутого пространства, и только “в сениях... / У плывущего огарка / Счеты сводит гробовщик”. Сочетание античного образа Психеи с нарочито приземленными словами подчеркивают бессмысленность духовных поисков, превращающихся в “тоску привычки”. Та же “тоска привычки” предстает и в стихотворении “Идеал”, где попытки личности найти Идеал в запыленных страницах прошлого, собранного в публичных библиотеках, вызывают лишь “скуки черную заразу”:

И там, среди зеленолицых,  
Тоску привычки затая,  
Решать на выцветших страницах  
Постылый ребус бытия [6, с.59].

Если опьянение алкоголем и гашишем – это, так сказать, “активное” стремление забыться, то к такому же “забытью” приводит и вынужденное (лирический герой прикован к постели) разглядывание причудливого рисунка обоев на стенах комнаты (стихотворение “Тоска”):

Но, лихорадку томимый,  
Когда неделями лежишь,  
В однообразьи их таимый  
Поймешь ты сладостный гашиш...[6, с.82].

Здесь, как и в “Тоске вокзала”, своеобразным символом одуряющего однообразия жизни предстает образ мух:

... мух кочующих соблазны,  
Отраву в глянце затая,  
Пестрят, назойливы и праздно... [6, с.82].

Непреодолимая тоска в этом стихотворении связывается и с одуряющей, одурманивающей властью узора обоев. “Гашиш” этого узора перекликается с “отравой” глянца мушиных крыльев и коррелирует с “одурью” “Тоски вокзала” и “Тоски белого камня”.

Очевидно, начальные слова из стихотворения Анненского “Его”, где лирический субъект заявляет: “Я – слабый сын больного поколенья” [6, с.173], не были простым звуком. Анненский осознавал себя представителем и выразителем настроений того поколения русской интеллигенции, сознание которого определялось противоречивым историческим “ландшафтом” российской действительности 80-х годов XIX века. По словам Л.А. Колобаевой, “комплекс психологии упадка нетрудно обнаружить в творчестве Анненского – крах святынь, погружение в безотрадные потемки человеческого духа: в состоянии умирания, отчаянной усталости, неизбывной “маяты” жизни...” [70, с.21]. Обыденность окружающей жизни не могла не вызывать в сознании

творческой личности приступов непреодолимой тоски. Но следует обратить внимание на специфическое употребление слов “скука” и “тоска” в произведениях Анненского. Описание “скуки”, служащее ключом к целому ряду образов Анненского, содержится в его письме к Е.М.Мухиной из Вологды от 19.05.1906 г.: “Боже мой, как мне скучно ... <...> я написал три стихотворения и не насытил этого зверя, который смотрит на меня из угла моей комнаты зелеными кошачьими глазами <...> Знаете ли Вы, что такое скука? Скука – это сознание, что не можешь уйти из клеточек словесного набора, от звеньев логических цепей, от навязчивых объятий этого “как все”... Господи, хоть бы миг свободы, огненной свободы, безумия... Но эти клеточки, эта линованная бумага и этот страшный циферблат, ничего не отмечающий, но ничего еще никому не простивший...” [5, с.465]. Скука вызывает тоску – т.е. томление, жажду несбыточного, устремленность души за пределы обыденного. Как верно отметил Е.Г. Беренштейн в статье “Просветленная страданием красота”, “Анненский слишком любит жизнь и жаждет воплощения идеальных ценностей здесь и сейчас, а не где-то и когда-то...” [18, с.20]. Как бы опровергая мнения некоторых исследователей, считавших, что Анненский – певец смерти, сам поэт писал в стихотворении “Прелюдия”:

Я жизни не боюсь. Своим бодрящим шумом  
Она дает гореть, дает светиться думам.

Тревога, а не мысль растет в безлюдной мгле... [6, с.126].

Столь часто повторяющиеся в стихотворениях Анненского “тоска” и “мука” имеют свое оправдание. Тоска мучительна, но это тоска по лучшему, а она, как сказал Макс Фриш, “самое дорогое в нас”. И прорыв к лучшему, к идеалу всегда сопряжен с мукой. Отсюда глубоко осмысленные и прочувствованные формулы Анненского: “петь нельзя не мучась”, “покой наш только в муке”. Они находят дополнение и конкретизацию в литературно-критических “отражениях” поэта, как, например, в статье “Символы красоты у русских писателей”: “Отрицательная, болезненная сила муки уравнивается в поэзии силою красоты, в которой заключена возможность счастья...” [5, с. 130]. Такая связь, неразрывное единство тоски, красоты и муки, по Анненскому, является основополагающим условием настоящего, непреходящего искусства.

Как видим, трактовка города, городского пространства и соответствующей ему “городской” души в лирике Анненского связана прежде всего с обнажением трагической сущности расколотого сознания личности начала века с ее пестротой и противоречивостью, поисками цельности и тоской повторяющегося однообразия жизни. Средствами психологического, ассоциативного символизма и своеобразной

пространственной поэтики, доминантными знаками и мотивами которой стали вокзал, вагон, комната, порог, окно, грань, круг, точка, Анненский запечатлел личностную драму утраченного единства с миром и внутренней дисгармонии.

### **4.3. Вертикальная и горизонтальная проекции “природного” пространства**

Вертикальная и горизонтальная проекция развертывания лирического действия представляют собой, пожалуй, наиболее традиционные и распространенные модели организации художественного пространства. В эпоху романтизма утвердилось устойчивая оппозиция “верх” – “низ” с явной положительной коннотацией первого элемента и соответственно негативной второго. В творчестве такого весьма близкого к романтической традиции поэта, как Ф.И. Тютчев, четко просматривается тенденция к иерархической организации пространства по вертикали. Его стихи очень часто строятся по принципу соотнесения двух пространств – природного и человеческого. При этом соответствующее данному соотнесению полисемантическая оппозиция “здесь” и “там”, по справедливому замечанию К. Черного, “как в поэзии романтической, как позднее у символистов, ориентирована по вертикали и равнозначна оппозиции “низ” – “верх”” [209, с.19]. Далее этот исследователь решительно отказывает автору “Кипарисового ларца” в значимости вертикальной проекции в структурировании художественного пространства. На наш взгляд, это излишне категоричное мнение. Можно привести немало стихотворений, в которых взгляду лирического субъекта открывается небо, солнце, луна, звезды, облака и другие объекты “верхнего” мира (см., например, “Листы”, “Май”, “Июль”, “Передзакатом” и др.). При этом важно отметить, что отдаленные объекты всегда оказываются участниками разворачивающейся в душе лирического героя драмы, поэтому внешнее пространство становится частью и аналогом внутреннего. Существенно также и то, что в процессе восприятия отдаленного объекта создается двучленное строение пространства за счет того, что между этим объектом и воспринимающим субъектом сплошь и рядом существует особая преграда или завеса – как правило, проницаемая: окно, ветви деревьев, дождевая “сетка”, снег, туман и т.п.

Принцип специфической пространственной организации художественного мира Анненского, основанной на проницаемой двучленности, особенно ярко иллюстрирует программное стихотворение “Поэзия” из

сборника “Тихие песни” [6, с.55]. О вертикальной организации его пространства говорит последовательное разворачивание в трех строфах, представляющих собой одно предложение, движения сверху вниз: “Над высью пламенной Синая...” – “презрев гордыню храма” – “Между заносами пустынь...”. Ощущение этого движения усиливается нанизыванием глаголов в форме инфинитива *любить, молиться, бежать, искать*, которые как будто постулируют некий манифест или предписание для поклоняющихся Поэзии. Такая пространственная организация стихотворения актуализирует чрезвычайно важную для Анненского мысль о том, что поэзию не следует искать вне “этого” мира – “Над высью пламенной Синая”, где виден только “туман...Ее лучей”. Оторванность от земного бытия в пользу “вечного” и “вселенского”, в известной степени свойственная символистам, была неприемлема для Анненского. Точно так же Анненский не принимал позы и почестей в искусстве. Из “лазури фимиама, / От лилий праздного венца” поэт должен “Бежать...презрев гордыню храма / И славословие жреца...”. Только в реальном мире (“Между заносами пустынь”), страдая и мучась “В безумном чаяньи святынь”, можно приобщиться к сокровенной сущности поэзии, коснуться “...следов Ее сандалий”. Как видим, именно вертикально ориентированная пространственная конструкция стихотворения дала возможность Анненскому выразить собственные программные эстетические установки.

Сходные принципы организации художественного пространства наблюдаем и в стихотворениях, где непосредственно присутствует так называемое природное пространство (“В открытые окна”, “Хризантема”, “Сентябрь” и др.). Обратимся к стихотворению “Листы”, также входящему в сборник “Тихие песни” [6, с.58]. Оно состоит из шести двустиший, каждое из которых являет собой разные “уровни” пространственного мира. Первые три двустишия относятся к миру природы, в них происходит постепенное снижение взгляда поэта: небо с осенним солнцем (“На белом небе все тусклей / Златится горняя лампада...”), уровень крон деревьев (“И в доцветании аллея / Дрожат зигзаги листопада...”) и почти касание земли (“Кружатся нежные листы / И не хотят коснуться праха...”). Это первая половина стихотворения, и незаконченность мысли подчеркивается многогоцием. Использование глагола “не хотят” (“Кружатся нежные листы / И не хотят коснуться праха...”), выражающего человеческое чувство, в качестве сказуемого к существительному “листы” наделяет природу одухотворенными свойствами, тем самым, делая природу отражением человеческого существования.

Вторая половина стихотворения состоит из трех двустиший, содержание которых составляет мир духовный. В них мысль поэта проходит три этапа, на этот раз – постепенного возвышения: наше “я” (О, неужели это ты, / Все то же наше чувство страха?), наш мир (“Иль над обманом бытия / Творца веленье не звучало?”), и, наконец, – всеобщее, космическое (“И нет конца и нет начала / Тебе, тоскующее я”). Движение “вниз” (мир природы) симметрично отражается в движении “вверх” (мир духовный). Возникает иллюзия герметически замкнутого пространства. Это, на наш взгляд, именно иллюзия, потому что его размыкание всякий раз осуществляется переводом во “внутреннее”, “мыслимое” пространство. В этом плане очень точными представляются наблюдения Л.Я. Гинзбург, которая писала, характеризуя лирику Анненского, что “мыслимым пространством для лирического сюжета служит только сознание поэта (отражающее общественное сознание), его внутренний опыт, независимо от того, идет ли речь о личном переживании или о делах и предметах внешнего мира. Представления свободно движутся в лирическом пространстве; в нем скрещиваются отдаленные смысловые ряды, отвлеченное встречается с конкретным, субъективность с действительностью, прямое значение с иносказательным...” [40, с.343].

По общему характеру организации пространства создается впечатление, что Анненский как будто придерживается традиций русской поэзии XIX века, для которой было характерным проведение параллелей между жизнью человека и природы. Но если по традиции дисгармония человеческого существования противопоставлялась гармонии природы, то в лирике Анненского такое противопоставление полностью отсутствует. Поэт, сделавший основным предметом поэтического осмысления парадоксальность и противоречивую сущность бытия, и природу показывает страдающей и тяготящейся собственным бесцельным существованием и в то же время, как и человек, не желающей смириться с конечностью своего существования. Вместе с тем создаваемая Анненским картина замкнутого пространства (даже в движении “верх-низ-верх”) не рождает ощущения пессимистичности и безвыходности. Замкнутое пространство размыкается за счет углубления в беспредельность человеческой души, открытия ее неизменного стремления к преодолению трагизма бытия через постижение единственности и неповторимости красоты, приобщения и сострадания всему живому.

В горизонтальной проекции пространство у Анненского сопряжено с семантикой беспредельности (образы дали, полей), которая на имплицитном уровне восходит к идее всеобщности, всеохватности,

универсальности какого-либо чувства или явления. Надо сказать, что стихотворений с отчетливо выраженной “горизонтальной” проекцией природного пространства в лирике Анненского немного, но она задается, как правило, в начальных строках. Например, “Июль” (“Когда весь день свои костры / Июль палит *над рожью* спелой...” [6, с.60]), “Дымы” (“В *белом поле* был пепельный бал...” [6, с.157]), “Август” (“Еще горят лучи *под сводами дорог*...” [6, с.92]), “На воде” (“*То луга ли*, скажи, облака ли, *вода ль* / Околдована желтой луною...” [6, с.69]), “Осень” (“Не било четырех... И, в *выцветшей степи туманная река*...” [6, с.135]). Рассмотрим особенности пространственной организации последнего из названных стихотворений.

Композиция стихотворения отчетливо двухчастна. В каждой из частей, которые состоят из трех двустиший, символический образ осени создается в рамках двух разнонаправленных пространственных картин. Начинается стихотворение интонационно спокойной зарисовкой тихого осеннего утра с “бледным светилом”, которое освещает “выцветшую степь” с “туманной рекой”, над которой плывут облака. В двух строфах передается ощущение необъятности простора и покоя.

Не било четырех... Но бледное светило  
Едва лишь купола над нами золотило,  
И, в выцветшей степи туманная река,  
Так плавно двигались над нами облака... [6, с.135].

Образ утра развивается как обещание умиротворения, гармонии. Надежда усиливается, это подчеркивается от строки к строке. И только к середине стихотворения как предкульминационный момент неожиданно всплывает образ иного плана – образ забытых мук, хотя он и дан в негативной окраске:

И столько мягкости таило их движенье,  
Забывших яд измен и муку расторженья... [6, с.135].

Но мука забыта и умиротворение настолько велико, “Что сердцу музыки хотелось для него...”.

Центральное двустишие – это своего рода связка частей и одновременно их разрыв. Одна его строка – высшая точка первой картины, другая же – начало неизбежного “но”:

Что сердцу музыки хотелось для него...  
Но снег лежал в горах, и было там мертво... [6, с.135].

Между строчками – разрыв, молчание (графически обозначенное многоточием). Это молчание рассекает стихотворение надвое. Вторая часть стихотворения начинается сужением необъятности пространства до точки горных вершин. Если в первой части умиротворение нарастало до кульминации (“что... музыки хотелось...”), то во второй – высшая точка

негатива приходится на “пограничную” строфу (“...и было там мертво...”). Далее следуют неясные образы “бурунов”, оборванных струн, связавших было небо и землю, понимание обреченности и, с приближением ночи, – “провал”. Такой композиционный прием, когда смысловая глава проходит через двустишие – минимальную часть стихотворения, использован Анненским для того, чтобы продемонстрировать близость противоположностей, а многоточие – несоединимость их.

Как видим, и вертикальная, и горизонтальная проекции пространственного мира Анненского отмечены сложной и неоднозначной концептуальностью. Это не дает оснований для безусловных выводов относительно мировоззренческой позиции поэта. Нам представляется односторонним и излишне категоричным следующее мнение современного исследователя о безрелигиозности автора “Кипарисового ларца”: “Космос души лирического героя Анненского не оставляет места для Бога. Это космос дурной бесконечности. Стихотворение о бесконечности “””, на наш взгляд, убедительно свидетельствует о безрелигиозности Анненского. Пространственно-временная картина вселенной Анненского не дает линейной перспективы (необходимого условия надежды), это замкнутый в себе мир максимальной энтропии...” [57, с.17]. Можно было бы привести немало свидетельств обратного (в том числе документальных, ср., например, в письме Анненского к А.В. Бородиной от 15. 06. 1904 г.: “Вечность не представляется мне более звездным небом гармонии... *Я потерял бога* и беспокоюсь, почти безнадежно ищу оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным” [5, с.457; выделено Анненским. – А.К., Т.К.]). Но прежде всего против пессимизма/оптимизма как категорий, определяющих сущность мировосприятия Анненского, говорят его стихотворения, в которых драматически-напряженные и психологически-неразрешимые ситуации отмечены тоской по совершенству мира, поиском единения личности со всем миром и воплощением сострадания в страдании, осознанием благотворности страдания как “всеоживляющей связи” всего сущего.

#### **4.4. Перспектива и точка зрения в организации пространства**

Существенную роль в создании оригинальных пространственных решений в лирике Анненского играет такой компонент поэтического видения, как точка зрения, непосредственная фокусировка взгляда лирического героя, обращенного в мир. Нет принципиальной разницы в

том, мир ли природы является предметом внимания поэта, внутренний мир человека или “тот” мир, мир скрытый, невидимый, существующий параллельно “этому” миру. Во многих стихотворениях Анненского векторы развертывания лирического действия пространственно разнонаправлены, охватывая и реальное физическое пространство и воображаемый мир – некое виртуальное пространство; говоря словами самого поэта, мир “этот” и “тот”. Лирическое “Я” Анненского всегда существует на пересечении этих векторов, на рубеже измерений, совмещая в себе несовместимое, легко переходя грань, главаяющую эти миры.

Как пример структурообразующей роли точки зрения в организации лирического пространства рассмотрим стихотворение “Дымы” [6, с.157].

Стихотворение состоит из 4-х строф. В 1-й строфе разыгрывается некая таинственная мистерия (“упоительный танец теней”), которая разворачивается на всем видимом пространстве. Название стихотворения и буквальное сопоставление акцентированных в самом начале реалий “дым” и “белое”, т.е. “снежное поле”, позволяют думать, что “тени” – это клубы дыма, который выбрасывается из трубы паровоза и клубится над заснеженным полем:

В белом поле был пепельный бал,  
Тени были там нежно-желанны,  
Упоительный танец сливал,  
И клубил, и дымил их воланы.

Чередой, застилая мне даль,  
Проносились плясуньи мятежной,  
И была вековая печаль

В нежном танце без музыки нежной [6, с.157].

Первые две строфы дают взгляд на “верхний мир” (позже речь пойдет о “нижнем” мире) и открывают “пространственное поле зрения” (по терминологии М.Л. Гаспарова [36]). В первой строфе пространство предельно обобщено и лишено конкретного субъекта восприятия; он появится во второй строфе, обозначенный единственным в стихотворении личным местоимением “мне”; глазами этого субъекта мы видим пляску “нежно-желанных” теней. Указательное местоимение “там” (т.е. в поле – пространственный дейксис), выполняющее функцию обстоятельства места действия, расположено после сказуемого в середине предложения вместо традиционного положения в начале или в конце предложения (Там – “тени нежно-желанны”). Это не только усиливает чувство разворачивающегося пространства, но и подчеркивает отдаленность субъекта восприятия от места действия. Таким образом, можно полагать,

что герой наблюдает “танец теней” из окна поезда. Он не является участником действия, а занимает позицию стороннего наблюдателя, хотя и не остается равнодушным к наблюдаемой картине. Прилагательные “нежно-желанный” и “упоительный”, а также употребленное в обращенном параллелизме (хиазме) прилагательное “нежный” (“В нежном танце без музыки нежной”), говорят о мечтательно-созерцательном настрое героя. Ему не чужда красота природы, и кажется, что он видит гармонию в слиянии природы (“белое поле”) и неприродных явлений, – результата технической деятельности человека (“пепельный”, “дымил”).

Употребление же ряда глаголов в форме несовершенного вида *сливал, клубил, дымил, проносились* дает ощущение длительности протекания действия и задает временное поле зрения. Этой же цели служит и метафора “вековая печаль”. Во 2-й строфе поле зрения расширяется и конкретизируется. В нем уже не только “поле”, но и “даль”, куда жадно вглядывается герой, но которая скрыта от него “теньями”. Масштабность мистерии усиливается необычностью инверсивного употребления метафоры “чередой мятежной”. Определяющее слово расположено не только позади определяемого слова, но и отделено от него деепричастным оборотом и грамматической основой предложения (“Проносились плясуньи”), тоже отмеченной, кстати, слабой инверсией. Таким образом, составляющие этой метафоры занимают крайние позиции полустрофы. Такая дистантная инверсия необычна для синтаксиса русского языка и призвана подчеркнуть не только необъятность занимаемого танцем пространства, но и усилить семантику эпитета “мятежной”, указывающего на смятение в наблюдаемом героем мире.

В отличие от пространственного, временное поле зрения во второй строфе испытывает, с одной стороны, определенное сужение: “вековая печаль” сконцентрирована в “танце без музыки”. С другой стороны, в танце видится печаль, тянущаяся веками, – происходит расширение временного поля зрения.

Первая строка 3-й строфы указывает на “нижний мир” (“А внизу содроганье и стук”) (т.е. стук колес и содроганье машины) и подтверждает предположение, что место нахождения лирического героя – это вагон поезда, и он не только видит “пляску теней” в поле (зрительные образы), но и слышит “содроганье и стук” в машинной части (слуховые образы). Таким образом, автор помещает героя как бы между двумя мирами – “верхним” и “нижним”, не относя его ни к тому, ни к другому. Это дает возможность равнозначного восприятия обоих миров.

Образы 3-й строфы, построенные на слуховых ассоциациях (“стук и грохот”), дают возможность только чувствовать, но не видеть нечто

ужасное, адоподобное, происходящее “внизу” по отношению к месту нахождения лирического героя. Эта “слуховая” картина являет собой полную противоположность “тихому танцу без музыки”. Интересно, что в 3-й строфе нет существительного, которое создавало бы зрительный образ, пусть даже ассоциативный, подобно “теньям”. Вместо этого употреблены слова, обозначающие звук или шум (“стук, громыханье”) и абстрактные существительные (“ужас”, “Недуг”), которые тоже не дают никаких зрительных ассоциаций, зато в полной мере воздействуют на чувства читателя. Слово “Недуг” немотивировано. Мы можем воспринимать его как нечто противопоставленное “верхнему” миру (физический или душевный недуг человека, или недуг – дисгармонию целого мира), борющееся с ним (“громыхая цепями”, “сковал бы воздушных – не может”) и являющееся отражением душевного состояния героя.

В 3-й строфе пространство максимально свернуто. Указательное местоимение “там” расположено в середине предложения между подлежащим и сказуемым (опять же нетрадиционно, как в рассмотренной нами 2-й строфе). Оно не только указывает на место совершения действия (“Там сковал бы...”), но и переводит пространство во внутреннее поле зрения. Семантически “там” не имеет опоры. Можно только предполагать, что фактически это звуки движения поезда, но в стихотворении это “там” не имеет физических границ вообще, что говорит об абсолютности явления, т.е. распространении его на всю “вселенную” внешнего и внутреннего мира человека. Однако в этой строфе действие сосредоточено в точке “там”, т.е. произошло сворачивание или сужение внешнего, фактического пространства (с точки зрения героя) и одновременно расширение внутреннего пространства. Расположение существительного “Недуг”, написанного с прописной буквы, в конце стиха тоже призвано усилить воздействие на читателя, не раскрывая его семантики. Для этой же цели в последнем стихе строфы использовано определение “воздушных” (кого? чего?) без определяемого слова. Контраст эмоционально-чувственных образов: тяжелых “цепей” и невесомых “воздушных” передает дисгармоничность мира внешнего и внутреннего. Временные границы действия в 3-й строфе тоже отсутствуют. Это выражено грамматически и усилено эллипсисом “ужас (еще) не прожит” – нет ни начала, ни конца ужасу, он длится бесконечно. Борьба также вечна: “Сковал бы воздушных – не может”. Значение невозможности совершения страстно желаемого действия акцентируется условным предложением “Сковал бы” в сочетании с эллиптической формой предложения (“сковал бы – не может”). Дискретный, расчлененный синтаксис, нетрадиционный для русского напевного стиха,

служит для усиления эмоционального воздействия созданной картины, придает стихотворению особую выразительность, сжатость, энергию.

Итак, неопределенность границ внутреннего пространства, позволяющая говорить о дисгармонии или даже хаосе как в мире, так и в душе человека, отсутствие границ во времени и действии еще сильнее подчеркивает панхронность изображаемого мира. Вместе с тем можно говорить и о расширении внутреннего мира героя, перенесении его черт на внешний мир. Тогда возникает эффект расширения поля зрения – экстерииоризации, или экстраполяции.

Как видим, пространственная организация стихотворения определяется тремя основными принципами: точка зрения; поле зрения; движение зрения.

Поле зрения в рамках стихотворения разграничено на верхнее (“белое поле”, “даль”, “степь”) и нижнее (“внизу”, “там”, “цепями”). В ходе развертывания лирического сюжета оно претерпевает определенные изменения. Пространственное поле зрения расширяется в 1-й и 2-й строфах (“степь”, “даль”, “там”) и сужается в 3-й строфе к точке (“внизу”, “там”).

Точка зрения лирического героя определяется его положением между двумя пространствами (мирами): верхним и нижним. В вертикально организованном ряду пространственного мира герой не относится ни к одному из них, только наблюдает “верхний мир” и слышит или ощущает “нижний”. Но и тот и другой мир – это результат душевного восприятия героя; они являются отражением его внутреннего состояния и осмысления им видимого мира.

Движение зрения в стихотворении все время перемещается: сначала взгляд устремляется вдаль, затем поднимается вверх и, наконец, опускается вниз.

Семантическая противопоставленность 1-й и 2-й строф 3-й строфе по изображаемому в них пространству, которое не имеет конечных параметров и не поддается управлению человеком, предполагает, что 4-я строфа будет являть собой заключительный аккорд в общей антитезе “верхнего” и “нижнего” миров. Но происходит другое. Как нет “небесного без земного” (берем в кавычки в силу их условности и обобщения), свободы без цепей, так неразрывно связаны счастье и мука. Мир един и явления, его составляющие, взаимопроникаемы. При возможности оторваться от страшного мира, улететь вдаль, обрести свободу вдруг ощущается ненужность этой свободы (“И была ль так постыла им степь”), и “муки” становятся “желанны”. И “железную цепь” “Недуга” (т.е. несвободы, земного бремени, страданий) “Задевала оборка волана”.

Мир замкнулся. Ни “верхний”, ни “нижний” миры не имеют выхода, они взаимопроникаемы и не существуют один без другого.

Таким образом, через анализ структуры лирического пространства стихотворения мы выходим на важнейшие аспекты мировосприятия поэта, характеризующегося глубинной амбивалентностью.

Очень часто пространство в лирике Анненского организуется категориями “рубежа”, границы, исходной точки, откуда лирический герой созерцает мир в самом широком разнообразии его проявлений: мир других “я”, природы, вещный мир и т. п. Это может быть взгляд из окна поезда, из окна комнаты, с балкона, с порога и т.п. Соответствующим образом называются сами стихотворения: “Из окна”, “С балкона”, “С кровати”. А выражения “Через отворенные окна”, “Мимоходом только глянула в окно”, “Прильнув сквозь пестрое стекло” буквально “рассыпаны” в лирических текстах поэта. Нередко и сам мир, наделенный чувствами человека, “заглядывает” через окно (ср.: “Зеленый куст сирени / Прильнул к окну...”), главая с человеком его тоску по “сцепленности”, гармонии. Вследствие такого взаимного взглядывания, акцентированного выделения того, что попадает в поле зрения разноплановых субъектов лирического действия, пространственная структура стихотворений Анненского сплошь и рядом приобретает черты своеобразной кинематографичности, для которой важнейшим структурообразующим приемом становится “кадрирование” пространства, фрагментарность общей картины, которая, опять же, акцентирует важнейшую концептуальную особенность лирики Анненского – болезненное ощущение нецельности человеческого существования.

Острое осознание “главности” и “неслиянности” с миром и жажда слиться с ним были поэтически осмыслены и переработаны следующим поколением поэтов, отошедших от символизма, но искавших и видевших в символе, подобно Анненскому, способ раскрытия “соответствий” во времени и пространстве. Так, например, в творчестве Марины Цветаевой исключительное значение имеет символика *стекла/окна*, а также *занавеса/покрывала*, которые либо соединяют поэта с миром, либо становятся препятствием на пути такого союза: “И тогда сострадательным покрывалом / Долу, знаменем прошумя. / Нету тайны у занавеса от зала”. Здесь одушевлен не только мир – зал, но и занавес принимает на себя черты лирической героини.

“Рубеж” в лирике Анненского – это всегда граница, главаяющая пространство пребывания лирического субъекта и остальной мир, граница, которую невозможно пересечь, слиться с миром по “ту” сторону. Наглядным примером такой роли “рубежа” в пространственных

измерениях текста Анненского является стихотворение “Май” из сборника “Тихие песни” [6, с.59]. Первоначальное название этого стихотворения – “Стекло” [6, с.565]. Очевидно, по мысли Анненского первоначальное заглавие слишком ясно выражало бы основной смысл и направленность развития лирического сюжета (как в случае с заглавиями вроде “Из окна”, “С балкона”), говорило бы прямо о наличии “рубежа” – окна, через которое воспринимается мир, и одновременно о “преграде”, главаяющей внешний и внутренний мир лирического субъекта. Поэтому Анненский, очевидно, счел нужным заменить его на более завуалированное, имплицитно выражающее замысел и заключающее в себе другие, дополнительные значения.

Первая строфа является “зачином”, в ней имеет место модель “ситуации Анненского”, описанной в работе А. Барзаха “Тоска Анненского” [9, с.97–124]. Здесь дается не *описание* какой-то ситуации, а *разматывание* таковой самим стихотворением. Мир оживает, глаголами “зацвело” (небо), “тает” (день) передаются ежеминутные изменения в природе, и с каждой строкой выявляется иная грань меняющегося мира (“нежно”, “тихо”). Краски становятся контрастнее, таинственнее, и в конце строфы они сосредотачиваются на оконном стекле, обычно тусклом, но в эти мгновения волшебнo преобразившемся, собравшем в себе все цвета заката (“Пожаром запада блистает”). Единственная метафора строфы являет собой концентрацию красок, некий аккорд, за которым должен последовать перелом. Во второй строфе момент напряжения усиливается, подчеркивая предельную пространственно-временную конкретность действия. Время, как и краски, сгущается к единственному мигу перелома (“К нему прильнув из полутьмы, / В минутном млеет позлащеньи...”), но самого перелома, самого преобразования не происходит: все рассасывается, рассеивается. Главной особенностью всей этой ситуации является “отождествление в максимально возможной степени самого стиха с останавливаемым мгновением” (А.Барзах). Ситуационная точка перелома, точка “исчезающе иллюзорного совпадения стиха и мира” происходит в “анненском” слове “так” (“так нежно небо зацвело”). Спрессовывание времени в “недвижную точку” “так” достигается выдержанным чередованием глагольных форм “зацвело”, “тает”, “блистает”, временных наречий “уж”, “сейчас”, “едва”, т.е. насыщенным “поэтическим дейксисом” времени.

В 1-й строфе не только время спрессовано в единый миг: изменяется, сужаясь до точки, и перспектива видения. Сначала это изображение неба в исчезающих красках заката и, в итоге, пространство, сосредоточенное

на оконном стекле, блистающем “пожаром запада””. Стекло является той преградой, которую мир, подойдя вплотную, не может преодолеть, но дееспричастие “прильнув” говорит о жажде воссоединения, “сцепления”:

К нему прильнув из полутьмы,  
В минутном млеет позлащеньи  
Тот мир, которым были мы...

Иль будем, в вечном превращеньи? [6, с.59]

Вторая строфа – это предельное насыщение разных смысловых пластов в рамках одного предложения. Не только лирический субъект, имея исходной точкой окно, наблюдает за внешним миром; сам внешний мир “прильнул из полутьмы” к окну, оживший, “очеловеченный”, наделенный антропоморфными свойствами. Причем этот мир не абстрактно очеловечен, ему свойственны качества именно того лирического героя, с которым постоянно сталкиваемся в поэзии Анненского, – осознание своего одиночества и жажда воссоединения с другим миром, “растворения” в нем. Строка “в минутном млеет позлащеньи” как бы анафорична дейксису времени “так” и подчеркивает “мгновенность” этой встречи двух миров. Но это не только внешний, “вещный” или физический мир. “Тот мир, которым были мы.../ Иль будем, в вечном превращеньи?”, – в этих строках нет ужаса перед потусторонним “загробным” миром; здесь рушится также грань между прошлым и будущим, ибо “вечное превращение” лишено этих границ, и жизнь так же спрессовывается в единый миг, как и пространство в единую точку (растягиваясь вместе с тем в вечность). Можно предположить, что здесь отражается весьма популярное в России в начале XX в. антропософское учение Р. Штейнера, с которым не мог не быть знаком Анненский, а слова о вечном превращении перекликаются, в частности, со взглядами близкого автору “Тихих песен” в тот период М. Волошина, считавшего, что жизнь – “бытие, растворенное в космическом времени и лишь на мгновение воплощенное здесь и сейчас в земных формах” [30]:

В безднах скрывается новое дно,

Формы и мысли смешались.

Все мы уж умерли где-то давно...

Все мы еще не родились [30, с.176].

В строках о вечном превращении заключен еще один важный смысловой пласт. Основная нагрузка падает на местоимение в творительном падеже “которым” (“мир, *которым* были мы”): не мы существовали или будем существовать в бесконечном мире, мы были и будем этим самым миром, ибо целый мир заключен в человеке и

повторяется в каждом его воплощении. Здесь опять обращает на себя внимание “анненское” слово “тот”, оно выступает теперь дейксисом спрессованного пространства, а вместе с ним и времени (мир в человеке – пространство; прильнул “в *минутном* позлащеньи” – времени). Вторая строфа отличается предельной семантической насыщенностью, каждое слово в ней несет дополнительную смысловую нагрузку и вызывает множество ассоциаций.

Важно отметить, что исключительная смысловая глубина текста достигается минимальным использованием интонационно-синтаксических средств. Стиховой перенос, выполняя свойственные ему функции интонирования и структурообразования в форме *rejet'a* (“В минутном млеет позлащеньи / *Тот мир...*”), дополняется слабой инверсией.

С начала третьей строфы наблюдается усложнение субъектной структуры стихотворения. Если местоимение “мы” во второй строфе переключает план восприятия из единичного в обобщенный, т.е. происходит соединение лирического субъекта и реципиента, то местоимение 2-го лица “ты” в 3-й строфе (“И разлучить не можешь глаз / *Ты с пыльно-зыбкой позолотой...*”) переводит субъектную сферу стихотворения на уровень так называемой диалогической (или диалогически-синкретической) субъектной организации.

Последние три строфы стихотворения представляют собой сложно организованную целостную синтаксическую структуру. Это большое сложноподчиненное предложение, насыщенное обособленными определениями, причастными оборотами, а также стиховым переносом, соединяющим 3-ю и 4-ю строфы:

Но в гамму вечера *влилась*  
Она тоскующею нотой  
*Над миром*, что, златим огнем,  
Сейчас умрет, не понимая,  
Что счастье искрилось не в нем... [6, с. 59].

Причем синтаксическое членение столь нечетко, что трудно понять, к какому члену предложения относится то или иное определение (иногда обособленное). Как следствие, трудно установить, кто “не понимает”, “что счастье искрилось не в нем”, и что сейчас умрет – “мир” или “пыльно-зыбкая позолота”. Такие перемежающиеся, почти взаимозаменяемые синтаксические фигуры передают текучесть и призрачность как исчезающего дня, так и мира в целом с его “моментальной” и “утекающей” красотой. Человек страдает от невозможности овладения миром, разлитой в нем красотой, столь близкой и необходимой ему.

Художественное пространство в лирике Анненского, с одной стороны, наделяется конкретностью и множественностью проявлений, в нем смешиваются физические и психологические характеристики открытости и замкнутости, движения по вертикали и сужения/расширения по горизонтали. С другой стороны, оно приобретает, наряду с физической предметностью деталей, символическое значение, выражая основополагающие константы мировоззренческой позиции автора.

В природных пространственных образах Анненского реализуется идея поэта о “сцепленности” природы и человека, взгляд на пространство как на пейзаж человеческой души, которая нерасторжимо, но вместе с тем неслиянно связана с природным миром. В образах “замкнутого” пространства городского быта доминирует мотив тоски и скуки, преследующей человека, бессмысленности существования и всякого устремления вовне. Средствами психологического, ассоциативного символизма и своеобразной пространственной поэтики, доминантными знаками и мотивами которой стали вокзал, вагон, комната, порог, окно, грань, круг, точка, Анненский запечатлел личностную драму утраченного единства с миром и внутренней дисгармонии.

Вертикальная и горизонтальная проекции лирического действия предстают в сложном соотношении. Взгляду лирического субъекта нередко открываются небо, солнце, луна, звезды, облака, закат и другие объекты “верхнего” мира. Эти отдаленные объекты всегда оказываются участниками разворачивающейся в душе лирического героя драмы, поэтому внешнее пространство становится частью и аналогом внутреннего.

## Глава 5

# Структура отдельного стихотворения в рамках лирической системы

### 5.1. Принципы образного строя

Принципы образного строя лирики Анненского могут быть выявлены на основе сопоставления его художественной системы с символистской теорией и практикой. Если принять до сих пор бытующее в литературоведении, хотя и достаточно спорное, главление символистов на “старших” и “младших”, то Анненского по многим параметрам можно было бы отнести к символистам старшего поколения (подчеркнутое импрессионистическое начало, апология мига, музыкальность и т. п.), но отсутствие апологии “диаволизма” (А. Хансен-Лёве) и соответствующего ему мотивного комплекса резко разводит Анненского и Сологуба, раннего Брюсова, Мережковского, Гиппиус. Также нельзя его отнести и к “младшим” символистам, которые стремились к мистическому познанию высшей реальности. И тем не менее Анненский – символист. В “Книгах отражений” поэт говорил, что “в поэзии есть только относительности, только приближения – поэтому никакой другой, кроме символической, она не была, да и быть не может” [5, с.338]. Роль же поэта Анненский видел в том, “...чтобы связывать переливной сетью символов *я* и *не-я*, гордо и скорбно сознавая себя средним – и притом единственным средним между этими двумя мирами. Символистами справедливее всего называть... тех поэтов, которые не столько заботятся о выражении *я* или изображении *не-я*, как стараются усвоить и отразить эти вечно сменяющиеся взаимоположения” [5, с.338-339].

Один из метров символистской школы Вяч. Иванов в своей статье “О поэзии Иннокентия Анненского”, опубликованной уже после смерти поэта, назвал автора “Кипарисового ларца” “ассоциативным символистом”: “Поэт-символист этого типа берет исходною точкой в процессе своего творчества нечто физически или психологически конкретное и, не определяя его непосредственно, часто даже вовсе не называя, изображает ряд ассоциаций, имеющих с ним такую связь, обнаружение которой помогает многосторонне

и ярко осознать душевный смысл явления, ставшего для поэта переживанием, и иногда впервые назвать его – прежде обычным и пустым, ныне же столь многозначительным его именем” [56, с.170].

Ассоциативный тип символизма, присущий Анненскому, восходит к Бодлеровскому методу “соответствий”. Для Анненского творчество – психологический процесс, ориентирующийся на эмпирическую действительность. Символы для него – это особые образы, способные передать внутреннее состояние человека. Эти образы поэт находит в самой жизни, в реальной действительности, потому что, по словам Анненского, “...нас окружают и, вероятно, составляют два мира: мир идей и мир вещей. ...Та область жизни, где вещи наиболее покорены идеями и где идеальный мир захватывает нас всего полнее, благодаря тому, что он заключен лишь в обманчивую, *символическую* оболочку вещественности (она может быть хоть каменной – это всё равно), называется искусством. Всего целостней, ясней, совершенней и разумнее мир идей передается искусством слова или поэзией” [5, с.217].

Итак, вещи воспринимаются как символы только в соотнесенности с человеком, по принципу ассоциативности (соответствия) они являются знаками душевного опыта, переживаемого человеком. Состояние души – тоска, творческое прозрение, любовь – находят отражение в реалиях окружающей действительности. Соответственно, на пересечении двух взаимоотражающихся планов строится поэтический образ. Так, в стихотворении “Бабочка газа” ассоциации творческой мысли с горящим фитилем газового рожка, напоминающим трепетание крыльев бабочки, гибельно стремящейся к огню, рождают оригинальный поэтический образ:

Не вспыхнуть ей было невмочь,

Но мрак она только тревожит:

Так бабочка газа всю ночь

Дрожит, а сорваться не может... [6, с.154].

В стихотворении “Из окна” опадающие осенью листья деревьев, вызывающие достаточно традиционную ассоциацию с течением времени (по Анненскому – “истечением”, “сокращением”, “таянием”, “сочтенностью”), неожиданно связываются новой ассоциацией с карточной игрой, с битыми (вышедшими из игры, отброшенными в сторону за ненадобностью) картами, а значит, и с определенным восприятием и оценкой феномена жизни:

За картой карта пали биты,

И сочтены ее часы,

Но, шелком палевым прикрыты,

Еще зовут ее красы... [6, с.175].

Обратим внимание и на нестандартный эпитет “палевый”; указывающий на розовато-желтый цвет, вследствие чего “палевый шелк” становится не только изобразительным штрихом к описанию наряда, в который все еще прекрасная природа одевается ранней осенью, но и выражением идеи красоты, кратковременности и даже “ненужности” самой жизни.

А.Н. Елисеева справедливо указывает на такую особенность работы Анненского с символами, как их построение, рождение непосредственно в творческом процессе, а не использование типичных традиционных признаков: “Ведущим принципом в процессе его (стихотворения. – А.К., Т.К.) создания является “совмещение” одних признаков с другими в одновременности их восприятия, но как последовательность развертывания в дискурсе. Так, поэт использует прием перемаркировки реальных признаков в идеальные (образные) в условиях определенного контекста, а затем путем их “совмещения”, т. е. наложения образа на понятие ... высекает “понятийный образ” – символ” [50, с.61].

По такому принципу создается образ в стихотворении “Свечка гаснет”: “Как безумного желанья / Тихий берег умиранья / Захлестнувшая волна...” [6, с.71]. “Волна” и “берег” – вполне конкретные приметы реальности, но выражение “безумного желанья тихий берег умиранья” превращает их в художественный образ, насыщенный многоплановым смыслом, т.е. образ символического плана. Зачастую поэт выстраивает целый ряд “реально-вещественных” признаков, как бы разрозненных, непосредственно не связанных между собой, требующих восстановления пропущенных звеньев в логической цепи. Только вследствие мыслительного аналитического заполнения этих пропусков и может быть постигнут смысл символического образа. Рассмотрим структуру символического образа в стихотворении “Снег”: “Этот нищенски синий / И заплаканный лед!” [6, с.114]. Почему лед “нищенски синий” и “заплаканный”? Здесь встречаются несколько “реальных” эпитетов, накладывающихся один на другой и превращающихся вследствие поэтической обработки в образ-символ. В нашем сознании уже устоялся традиционный эпитет “синий” в предметно-физической характеристике льда. Действительно, замерзшая вода имеет синий оттенок. Другой эпитет, указывающий на предметное значение, – “нищенский” (одежда, например). В зимнюю холодную погоду, если человек одет не тепло, т. е. бедно, условно говоря – “по-нищенски”, тело просто синее на морозе. Эти же причины (нищета, холод) вызывают и слезы (“заплаканный” человек – тоже “реальный” эпитет). Кроме того, связь по линии предметной конкретности основывается на зрительно

воспринимаемых каплях воды на тающем льду. Так предметно-образительные, конкретные признаки (“нищенски” одетый, “заплаканный” оттого, что плохо одет, “синий” оттого, что холодно) совмещаются, и в силу возникающего между ними смыслового напряжения, рождают многозначную образность, построенную на принципе ассоциативного олицетворения – “нищенски синий / И заплаканный лед”. По сути, перед нами метонимический способ создания образа-символа, основывающийся на более общем принципе замещения одного объекта, явления или признака другим. Такой принцип художественного структурирования образа позволяет поэту достигать эффекта многоуровневого смысла и способствует вариативности прочтения произведения.

Для структуры художественного образа Анненского в высшей степени характерен и принцип синэстезии, т. е. “сведения воедино всех разнообразных ощущений, привносимых из разных областей разными органами чувств” [121, с.92-93]. В стихотворении “Тоска кануна” для описания отрезка времени, предшествующего свиданию (шире – томительного ожидания какой-то перемены, преобразования в природе и в жизни), употреблены образные определения, относящиеся к сфере цвета, звука, обоняния, осязания:

О, тусклость мертвого заката,  
Неслышной жизни маета,  
Роса цветов без аромата,  
Ночей бессонных духота...[6, с.179].

Цвет заката определяется словом “тусклость”, резко оттененным уже “невещественным” эпитетом “мертвого”; “неслышный” – звуковая экспликация (точнее, указывающая на отсутствие звука); “роса цветов” – опять изобразительное, а в известной степени и осязательное начало; “аромат” – запах (точнее, опять же, как в случае со звуком, акцентирование отсутствия запаха – “без аромата”); “духота” – еще одно проявление осязательно-тактильного восприятия; в дополнение к этому синтезу ощущений эпитетом “бессонных” эксплицируется смысл усталости, утомления. В комплексе этот образно-лексический ряд воссоздает экзистенциальное состояние изнуряющего однообразия, бессмысленной жизненной “маеты”.

Тот же принцип синестетического образного комплекса используется в стихотворениях “Май”, “Облака”, “Струя резеды в темном вагоне”. В последнем из названных стихотворений в цепочке эпитетов, относящихся к одному определяемому слову “мгла” (“Так беззвучна,

черна и тепла / Резедой напоенная мгла...” [6, с.140]), реализуются признаки звука, цвета, запаха, осязательного ощущения. В “Майской грозе” в стихе “Стал ярче спешный звон подков” [6, с.183] эпитет “ярче”, казалось бы, относящийся к зрительному ряду, в данном контексте воплощает значение “тоньше, сильнее слышать и ощущать”.

С принципом синестезии связан также и прием отсутствия прямой словесной номинации явления, представляющего в достаточно четко представляемых образах. Для этого приема характерна размытая связь образа и его денотата. Например, в тексте стихотворения “Дождик” слово “дождь” не называется:

Вот сизый чехол и распорот, –  
Не всё ж ему праздно висеть,  
И с лязгом асфальтовый город

Хлестнула холодная сеть...  
Хлестнула и стала мотаться...  
Сама серебристо-светла,  
Как масло в руке святотатца... [6, с.108].

В тексте происходит “переназывание” денотата и замена его образом “холодной сети”. Но если в этом стихотворении значение и без того прозрачного образа выявляется с помощью заглавия, то в стихотворении “Октябрьский миф” такая “помощь” отсутствует. Приведем текст этого стихотворения полностью.

Мне тоскливо. Мне невмочь.  
Я шаги слепого слышу:  
Надо мною он всю ночь  
Оступается о крышу.

И мои ль, не знаю, жгут  
Сердце слезы, или это  
Те, которые бегут  
У слепого без ответа,

Что бегут из мутных глаз  
По щекам его поблеклым,  
И в глухой полночный час  
Растекаются по стеклам [6, с.110].

Здесь создается весьма сложный в структурном отношении художественный образ. С одной стороны, в стихотворении реализуется (т. е. в прямом смысле реализуется, “буквализуется” или, иначе, демета-

форизуется) метафора “слепой дождь”, основанная на слуховых и зрительных ощущениях, нереализованных в словесном образе (слово “дождь” в тексте отсутствует). С другой стороны, используется прием олицетворения – природное явление отождествляется с состоянием человека (“слепого”). Этот прием дополняется еще одной метафорой – “плач души”, в еще большей степени развертывающей эмоциональную сферу стихотворения, вызывая и в читателе чувство сострадания к слепому, а через него к лирическому субъекту, поскольку в целом в стихотворении именно его душевное состояние является предметом художественного выражения.

На основе принципа развернутого перифрастического описания построены стихотворения “Ненужные строфы” (сжигание неудавшихся стихов как акт жертвоприношения), “Я думал, что сердце из камня...” (любовное переживание как пожар сердца), “Тоска маятника” (описание колебаний маятника как шагов сумасшедшего, “маниака”) и др.

Для понимания специфики построения художественного образа в поэзии Анненского представляется весьма существенным замечание, сделанное Л. Гинзбург: “Сцепление человека с природой, с окружающим миром – это исходная мысль всей поэтической системы Анненского, определяющая ее психологический символизм и ее предметную конкретность” [40, с.315]. К этому можно добавить, что нередко совмещение предметной конкретности и психологического содержания создает предпосылки для возникновения образов двойственных, оксюморонных по своей художественной природе. Оксюморон чаще всего определяют как сочетание слов с прямо противоположными значениями, преднамеренное объединение в единое смысловое целое двух или нескольких контрастных лексических единиц. В лингво-стилистическом отношении оксюморон представляет собой фигуру речи, состоящую в соединении двух антонимических понятий.

Частое присутствие оксюморонных образов в художественном пространстве Анненского призвано выразить сложность и противоречивость жизни, ее двойственную природу, пребывание человека на границе двух миров, неопределенность его существования. Так, в стихотворении “Nox Vitae” (“Ночь жизни”) чувства лирического героя передаются посредством остраненного восприятия деталей природного мира, соединяющих фактическое явление и внутреннее состояние человека, совмещающихся в неразрывном, по сути, синкретически-оксюморонном образе “мрачной белизны”:

... в блекло-призрачной луне  
Воздушно-черный стан растений,  
И вы, на мрачной белизне

Ветвей тоскующие тени!  
Как странно слиты сад и твердь  
Своим безмолвием суровым... [6, с.111].

Поэт показывает “слиянность” и одновременно “неслиянность”, сцепления и разрывы в природе, мире вещей и в отношении к ним человека. Это вызывает к жизни изобразительно насыщенные и вместе с тем ускользающие от определенности образы, призванные продемонстрировать многогранную сущность предметов и явлений, вскрыть их глубинный, невидимый смысл и тем самым создать неповторимое, глубоко индивидуальное переживание. В стихотворении “Второй мучительный сонет” из цикла “Лилии” в сборнике “Тихие песни” оксюмороны “отрава аромата”, “обетованье и утрата” передают неразрывное ощущение лирическим героем вечной и в то же время непостижимой сущности мира, призрачности и кратковременности красоты, неустранимой притягательности и обманчивости, неглаваемости любви. Показательно, что в другом стихотворении с таким же названием, но уже входящим в цикл “Разметанные листья” из книги “Кипарисовый ларец”, встречаем типологически сходные оксюморонные образы:

*Ужас краденого счастья –  
Губ холодных мед и яд  
Жадно пью я, весь объят  
Лихорадкой сладострастья... [6, с.154].*

Признание невозможности существования красоты в окружающей действительности, ее недостигаемости утверждается с помощью оксюморона и в стихотворении “О нет, не стан”:

*Оставь меня. Мне ложе стелет Скука.  
Зачем мне рай, которым грезят все?  
А если грязь и низость – только мука  
По где-то там сияющей красе [6, с.103].*

Чаще всего оксюморон возникает в стихотворениях так называемой природной тематики. Здесь пейзажные образы не только отражают душевное состояние человека, но говорят также о противоречивости и дисгармоничности самой природы. Наглядно это иллюстрируют оксюмороны из стихотворений “Август” (“О, как я понял вас: и вкрадчивость тепла, / И роскошь цветников, где проступает тлень” [6, с.92]), “Дремотность” (“Мягкий дождик не спеша / Так бесшумно барабанит” [6, с.150]), “Ненужные строфы” (“Как чахлая листва, *пестрима увяданьем...*” [6, с.63]).

Восприятие противоречий окружающего мира и человеческих

отношений выражается с помощью приема наложения контрастных или взаимоисключающих понятий: “Иль в миге *встречи* нет *разлуки* / Иль фальши нет в *эмфазе* слов?” [6, с.179], “Нездешней, мучительной страсти / *огнем* она *черным* горит” [6, с.57], “А ты, волшебница, налей / Мне капель *чуткого забвенья*” [6, с.75].

На основе принципа оксюморонности в поэзии Анненского возникает эффект амбивалентности образа, совмещающего в себе два противоположных значения. Так, сквозной для всей лирики поэта образ узора на обоях, при всей его конкретности и бытовой приземленности приобретает характер синкретической двуплановости, как, например, в стихотворении “Тоска”:

Но, лихорадкою томимый,  
Когда неделями лежишь,  
В однообразьи их таимый  
Поймешь ты сладостный гашиш... [6, с.82].

С одной стороны, в нем реализуется “тоска возврата”, гнетущее однообразие жизни, с другой стороны, сам процесс разглядывания обоев приводит к эффекту “гашиша” – одурманивающего наркотика, используемого как средство уйти в забытие. Такого рода уход одновременно и “сладостен” и смертелен.

## **5.2. Своеобразие строфической организации стиха в контексте жанровой системы**

Как было показано в предыдущих главах работы, новаторство Анненского в сфере лирики затронуло самые существенные ее основы. Не вписываясь ни в одно из множества существовавших тогда литературных направлений и течений, Анненский прокладывал новые пути развития лирики. Та революция, которую он осуществил, была неброской и не склонной к моментальному распространению и внедрению в текущий литературный процесс. В конце XX века один из поэтических наследников автора “Кипарисового ларца” – поэт Александр Кушнер – в статье с очень точным названием “Среди людей, которые не слышат...”, заимствованным у самого Анненского, назовет эту революцию “ползучей”, специально отмечая, что “обновление поэтической речи он (Анненский. – А.К., Т.К.) проводил исподволь, “втихомолку” – и на всех уровнях... с ним в нашу поэзию вошла новая интонация, вытщенная им не из условно-поэтической – из живой разговорной речи...

Обновление стиха в коротких размерах – самое трудное и захватывающее занятие! Насколько же такая скрытая, подспудная, “ползучая” революция интересней лежащей на поверхности, для всех очевидной ломки традиционных форм...” [80].

Чтобы проследить эту “ползучую революцию” в структуре самого стиха, попытаемся проанализировать основные строфические формы, используемые Анненским в своем творчестве, и проследить новаторские изменения в архитектонике (внешней композиции) лирического стихотворения, затрагивающей главным образом именно строфику, рифмовку, особенности ритмико-интонационной и синтаксической организации стиха.

Наиболее распространенными строфическими формами в лирике Анненского являются сонет, рондо (в частности простое рондо), романсное стихотворение, стансы, “рассказ в стихах”.

Прежде всего, обращает на себя внимание частое обращение Анненского к сонету. В его лирике насчитывается 27 оригинальных сонетов и 19 переводных (в том числе так называемые “упрощенные” сонеты, в которых имеет место увеличение количества рифм). Этому есть определенные культурно-исторические причины. Во-первых, как заметил исследователь жанрообразующих свойств сонета А.В. Останович в монографии “Гармония сонета”, “Анненский – филолог-классик, находившийся в парадигме европейской и национальной сонетной традиции...” [125, с.108]. Об этом же говорит и известный исследователь сонета О.И. Федотов во вступительной статье к антологии “Сонет серебряного века”: “Будучи филологом-классиком, автором фундаментальных исследований в области классической филологии, педагогом, профессиональным переводчиком, Анненский отлично ориентировался в культурных контекстах отдаленного прошлого, особенно в античности, и в новейших достижениях западной поэзии” [191, с.16]. Естественно, при таком глобально широком культурном кругозоре в центре внимания Анненского оказался и сонет, жанрово-строфическая форма, успевшая обрасти целой гирляндой художественно-эстетических вариаций.

Сонет, как известно, принадлежит к числу наиболее устойчивых, “твердых” форм классического стихосложения. Это ямбическое четырнадцатистишие из четырех законченных строф – два четверостишия (катрена) со сквозными рифмами и два трехстишия. Принято считать, что данная форма сонета берет начало в итальянской поэзии и родина сонета – Италия или даже конкретнее – Сицилия. В качестве наиболее вероятного первого автора сонета называют Джакомо да

Лентино (первая треть XIII века) – поэт, по профессии нотариуса, жившего при дворе Фридриха II.

Сонет – в переводе с итальянского – “колокольчик”, поэтическая форма, отличающаяся чрезвычайной музыкальностью. Как указывал Л.Г. Гроссман, один из исследователей жанра, “самый термин, определивший этот стихотворный вид, указывает на высшее поэтическое качество, связанное с ним, – на звучание стиха. Звуковое достоинство сонета, его ритмическая стройность, звон рифмы и живая музыка строфических переходов – все это уже приписывалось первоначальному обозначением этой малой стихотворной формы” [Цит. по: 145, с.28].

В творчестве поэтов Возрождения, когда сонет стал господствующим жанром лирики (к нему обращались такие поэты, как П. Ронсар, Ж. Дю Белле, Лопе де Вега, Л. Камюэнс, У. Шекспир), он, по характеристике В.А. Пронина, окончательно приобрел присущие ему содержательные признаки: автобиографизм, интеллектуальность, лиризм. В сонетах, особенно в сонетных циклах, ощутимо максимальное сближение автора и лирического героя. Сонет становится откликом на события, пережитые поэтом. Более того, сонеты нередко пишутся как стихи на случай. Однако автобиографизм не предполагал фактографичности. События в сонете подразумеваются и угадываются, при этом далеко не всегда расшифровываются. Сонету изначально было присуще универсальное осмысление реальности. Сонет – мир в миниатюре, поэта занимают кардинальные проблемы человеческого бытия (жизнь и смерть, любовь и творчество, самопознание и постижение законов окружающей действительности). Вместе с тем, размышление всегда предельно эмоционально, образ мира выстрадан поэтом [145, с. 29].

История сонета в европейской и русской поэзии получила в науке о литературе достаточно полное освещение. Отметим известные работы Б.В. Томашевского “Стилистика и стихосложение”, О.И. Федотова “Сонет серебряного века”, К.Д. Вишневского “Разнообразие формы русского сонета”, статью М.Л. Гаспарова “Сонет” в Краткой литературной энциклопедии. Детальное исследование теории и истории сонета проведено А.В. Останковичем в его монографии “Гармония сонета”. Опираясь на перечисленные и другие работы, изложим вкратце суть так называемого сонетного канона.

А.В. Останкович называет самым важным жанровым признаком сонета гармонию, которая представляет собой основу его жанровой определенности, долгой и продуктивной жизни в истории мировой поэзии.

В конце XII – начале XIV века сонет канонизировался как особая жанрово-строфическая форма в творчестве Данте Алигьери и Петрарки;

в XVI веке сонет перешел из итальянской поэзии во французскую. Вскоре сонет распространился по всей Европе. Ученые выделяют три основных типа европейского сонета:

1. Итальянский: два катрена перекрестной или охватной рифмовки на два созвучия **авав авав** или **авва авва** и два терцета на два или три созвучия **cdc dcd** или **cde cde**.

2. Французский: два катрена охватной рифмовки на два созвучия **авва авва** и два терцета на три созвучия **ccd eed** или **ccd ede**.

3. Английский (шекспировский): три катрена перекрестной рифмовки и заключительное двустишие.

Этот свод определяет архитектонику, строфику и динамизм содержательной идеи сонета. Кроме того, к сонету предъявляются требования по метрической структуре (в русской поэтической традиции канонизированной считается метрическая структура с 5- или 6-стопным ямбом как ближайший в силлаботонике аналог 11-сложному итальянскому стиху и французскому александрийскому стиху) и правило альтернирующих рифм на стыке катренов и терцетов. Второе положение связано с общей архитектурной идеей гармонии сонета, опирающейся на количественную противопоставленность частей.

Система правил заложила в замысле жанра единство содержания и формы как данность. Принадлежность индивидуального сонета сфере высокого искусства определяется гармоничностью соотношения замысла художника и совершенства его воплощения, не противоречащего гармонической природе жанра. Гармония сонета основывается на принципах пропорции (закона) золотого сечения, которая диалектически совмещает начала симметрии и асимметрии. (Золотое сечение связано с числовым рядом Фибоначчи:  $1+2=3$ ;  $2+3=5$ ;  $3+5=8$ ;  $5+8=13$  и т.д.). “Общее число строк в сонете близко к числу Фибоначчи 13 плюс одна строка в силу основного требования стихосложения – рифмованию строк, что определяет их четное число в сонете” [Цит. по: 125]. Рифменная конфигурация сонета также строго определена: катрены пишутся на две рифмы перекрестного или охватного типа, терцеты же – обязательно на три, чтобы известная монотонность рифм в восходящей части уравновешивалась разнообразием нисходящей рифмовки.

Русский сонет исторически развивался под влиянием неоднородной европейской традиции. В современном литературоведении продолжилась традиция отождествления архитектоники сонета с его композицией (отношения к архитектурным частям как к содержательно-устойчивым носителям закреплённого содержания). Другими словами, каждый катрен должен выражать законченную мысль, оформленную

охватной или перекрестной рифмой и синтаксической завершенностью, и катрены и терцеты должны быть синтаксически разграничены, что призвано соответствовать диалектической триаде: теза (1-й катрен), антитеза (2-й катрен), синтез (терцеты), которая уже существовала в европейских канонах. В.К. Третьяковский в “Новом и кратком способе к сложению российских стихов” (1735) записал: “Сонет всегда состоит из четырнадцати стихов, ...имея всегда в последнем стихе некоторую мысль либо острую, либо важную, либо благородную” [Цит. по: 125, с.90].

Оставим в стороне споры отечественных и зарубежных сонетологов о рифменных связях и строфико-синтаксической разграниченности. Это два уровня гармонической структуры текста сонета, существующие в сложных и многообразных связях с другими уровнями. А.В. Останкович полагает, что “возможные отступления в рифменном и строфико-синтаксическом оформлении могут компенсироваться на иных уровнях художественного целого” [125, с.93].

Рассмотрев историю вопроса, можно проследить, насколько сонеты Анненского отвечают требованиям канона.

Начнем с правила, согласно которому катрены должны быть синтаксически разграничены. У Анненского это требование соблюдается далеко не всегда. Синтаксически неразграниченные катрены встречаются в трех сонетах “Тихих песен” – “Июль”, “Первый фортепьянный сонет”, “Конец осенней сказки”, в “Черном силуете” и “Человеке” из “Кипарисового ларца”. Как же организует эту часть сонета Анненский и с какой целью здесь осуществляется отход от канонической структуры? В качестве примера рассмотрим сонет “Июль”.

В сонете “Июль” катрены являются частями сложного предложения с общей предикативной частью “Нас тешат.../ Раскатно-гулкие шары...” (4-й и 6-й стихи), противопоставленную предыдущей “Не свежий лес с своей капеллой...” (3-й стих), и однородную с последующей “И то оранжевый, то белый / Лишь миг живущие миры;” (7-й и 8-й стихи). Семантика синтаксических отношений согласуется с числовой пропорцией: однородные части второго катрена противительно относятся к предикативной части 3-го стиха и имеют общую обстоятельство-временную придаточную часть 1-го и 2-го стиха. Таким образом, внутренняя пропорция катренной части сохраняет композиционные отношения противопоставления в единстве и противоречии с архитектурной пропорцией сонета и его частей. Синтаксическая неразграниченность второго катрена и первого терцета согласуется с присутствием пераллелизма однородных частей сложного предложения:

7 И то оранжевый, то белый  
8 Лишь миг живущие миры;  
9 И цвета старого червонца  
10 Пары сгоняющее солнце [6, с.60].

Ритмические отличия на стыке катренов и терцетов ощутимы благодаря межстрофному альтернансу – смене мужской рифмы 8-го стиха на женские 9-го и 10-го.

Отступления от канона наблюдаются и в метрической схеме. Вместо канонического 5 или 6-стопного ямба Анненский использует 4-стопный ямб. Можно допустить, что поэт нарушил это правило, считая его избыточным и необоснованным. Действительно, увеличение или уменьшение количества стопных единиц влияют на горизонталь, но не нарушают принципов гармонической структуры, опирающейся на вертикальные оси симметрии. А.В. Останкович замечает, что математический способ умножения количества слоговых или стопных единиц на коэффициент золотого сечения 0,618 в сонетах с метрическими отступлениями дает тот же результат, что и при операциях с канонически выдержанными примерами, то есть падает на 9-й стих, точнее его середину, которая и является гармоническим центром сонета, делящим целое на неровные части [125, с.122].

Во втором глааве сонет “Июль” проанализирован нами в связи с особенностями циклообразования; в частности, речь шла и о том, что Анненский организует структуру стихотворения таким образом, что общая динамика лирического сюжета и развертывания лирической перспективы, в которой фокусируются картины изменений на земле и в небе, предшествующих грозе и следующих за нею, отличаются исключительной целостностью и достигают кульминации в последней строфе, завершающей стихотворение на необычной для Анненского мажорной ноте возрождения к жизни. Таким образом, нарушая каноническую строфико-синтаксическую структуру в сонетах, Анненский усиливает внутреннюю конфликтность, задействуя многообразные поэтические и стиховые ресурсы. Проявляя индивидуальность в выборе метра, рифменных комбинаций, синтаксического строя, Анненский в подавляющем большинстве своих сонетов сохраняет гармоническую вертикаль, определяющую принадлежность произведения к данному жанру.

Наряду с сонетом Анненский часто использует строфическую форму в тринадцать строк на две рифмы. В старинном французском стихосложении такая форма, состоящая из трех строф (первая и третья –

пятистишия, вторая – трехстишие) была известна как “рондо”. Слово или словосочетание, которым начиналось рондо, повторялось после второй строфы в виде короткой четвертой, а затем после третьей строфы в виде короткой шестой строки. В классическом рондо это повторяющееся звено ни с чем не рифмовалось и резко выделялось на фоне рифмованных строк. Этот своеобразный рефрен и заключал в себе квинтэссенцию образного и идейного смысла стихотворения.

Среди оригинальных стихотворений Анненского есть стихотворение “Тринадцать строк”, в котором автор отступает от предписанных канонов.

Я хотел бы любить облака  
На заре... Но мне горек их дым:  
Так неволя тогда мне тяжка,  
Так я помню, что был молодым.

Я любить бы их вечер хотел,  
Когда, рдея, там гаснут лучи,  
Но от жертвы их розовых тел  
Только пепел мне снится в ночи.

Я люблю только ночь и цветы  
В хрустале, где дробятся огни,  
Потому что утехой мечты  
В хрустале умирают они...  
Потому что – цветы это ты [6, с.149].

Во-первых, стихотворение состоит из двух катренов и одного пятистишия (а не два пятистишия и одно трехстишие), во-вторых, вместо двух рифм Анненский использует шесть рифм. Ни строфическая организация, ни способ рифмовки не позволяют отнести данное стихотворение к классическому рондо. А.В. Федоров в монографии “Иннокентий Анненский: личность и творчество” называет эту строфическую форму “простое рондо”. Вместе с тем, в дополнение к сказанному А.В. Федоровым, отметим, что определенная ориентация на традиционное рондо сказывается в вариативном повторе словосочетания “Я хотел бы любить” в первой строфе (“Я хотел бы любить облака...”) и во второй строфе (“Я любить бы их вечер хотел...”), которое в третьей строфе трансформируется в стих “Я люблю только ночь и цветы...”.

Стихотворения “На пороге” с подзаголовком (Тринадцать строк), “Молот и искры”, “В марте”, состоящие, как и традиционное рондо, из

тринадцати строк, также не соответствуют строгим правилам этого строфического жанра. Однако, несмотря на нарушение канонических норм, гармоническая структура рондо у Анненского не разрушена, потому что эстетическое сознание поэта, индивидуально воспринявшее жанрово-строфическую форму и привнесшее в нее структуру изменения, нашло опору не в строгом предписании правил, а в понимании внутрижанровых гармонических законов, которые предполагают использование максимального набора поэтических средств.

Как уже говорилось, лирике Анненского не чужды традиционные строфические формы. Так, И.В. Черняева [211] прослеживает судьбу традиционного романса в “Кипарисовом ларце”. В строгом жанровом обозначении он присутствует в названиях целого ряда стихотворений – “Осенний романс”, “Весенний романс” в “Разметанных листах”, “Романс без музыки” в “Трилистнике романтическом”. По основным содержательно-формальным особенностям близки к романсам и такие стихотворения, как “Облака”, “Сентябрь”, “Среди миров” и др. Традиционный романс – это небольшое лирическое стихотворение, отличающееся подчеркнутой напевностью, как правило, на тему любви. Более или менее однообразная система интонационно-мелодичных приемов романса дала основания Б.М. Эйхенбауму говорить об особой “романсной форме” напевной интонации в стихе, которая построена “на основе непрерывно развивающегося одного мелодического движения” [214]. Это “одно мелодическое движение” виртуозно развивается в стихотворении “Облака”:

Пережиты ли тяжкие проводы,  
Иль глаза мне глядят неизбежные,  
Как тогда вы мне кажетесь молоды,  
Облака, мои лебеди нежные! [6, с.132].

Написанное трехстопным анапестом на две рифмы в каждой строфе, стихотворение буквально переливается в музыкальные интонации. Обращение к облакам как “лебедям нежным” приближает поэтику стихотворения к образности народных песен с их устойчивыми выражениями вроде “лебеди белые”, “гуси-лебеди милые”.

Близко к романсу и удивительное по своей мелодичности стихотворение “Среди миров”, которое, как известно, обрело жизнь как романс в музыке, что более всего доказывает его жанровую принадлежность:

Среди миров, в мерцании светил  
Одной Звезды я повторяю имя...  
Не потому, чтоб я Ее любил,  
А потому, что я томлюсь с другими [6, с.153].

Пожалуй, наиболее значительное место в лирике Анненского занимают стихотворения, не связанные какими-либо строгими жанрово-строфическими нормами, но приближающиеся к весьма распространенной в русской поэзии традиции стансов. Чаще всего Анненский прибегает к строфам в четыре стиха с перекрестной, реже – с опоясывающей рифмовкой. Попробуем определить набор признаков, характеризующих подобные стихотворения. Так, стихотворения “””, “Аметисты”, состоящие из трех четверостиший, написанных четырехстопным ямбом с перекрестной рифмовкой, отличаются тем, что в синтаксическом плане каждая строфа являет собой отдельное предложение, завершающееся точкой. С содержательной точки зрения строфы замкнуты, каждая из них заключает отдельную мысль, которая подтверждает или развивает предыдущую и, наконец, приводит к итоговой идее.

В книге “Теория литературных жанров” В.А.Пронин утверждает, что “за стансами не были закреплены конкретные жанровые признаки. Отдельная станса равна какой-то одной идее, но в стихотворении важна их совокупность, полнота авторского мироощущения выражается во взаимодействии всех строф. По своим характеристикам стансы очень близки к сонету, но ученый указывает на существенные расхождения: “...в стансах мысль отличается большей протяженностью, в стансах поэт активнее постигает самого себя, а не адресата стансов” [145]. В поэзии серебряного века стансы встречаются очень часто, но в силу множества разновидностей они так и не обрели окончательной жанровой определенности. Среди множества стихотворений Анненского, близких к стансовой традиции, встречаются и такие, в которых поэт не придерживается установленных норм. Так, в стихотворении “Миражи” первая строфа, написанная анапестом, а не ямбом (что является, по сути, нормой для стансов), не является синтаксически завершенной, а представляет собой сложное предложение с противительной связью:

То полудня пламень синий,  
То рассвета пламень алый,  
Я ль устал от четких линий,  
Солнце ль самое устало –

Но чрез полог темнолистый  
Я дождусь другого солнца  
Цвета мальвы золотистой  
Или розы и червонца [6, с.153].

В стихотворении “Гармония” как будто выдержаны все правила канона, однако вопреки традиции, сложившейся в русской лирике со

времен Пушкина, по которой “грустные раздумья стихотворения в финальной строфе обычно получают оптимистическое завершение” [145], последняя строфа противопоставлена первым двум, весьма мажорным по настроению (“Я так люблю осенние утра / За нежную невозвратимость ласки!”). Она звучит всплеском отчаяния и тоски по невозможности слиться с другими “я”, такими же обреченными на одиночество:

А где-то там мятутся средь огня  
Такие ж я, без счета и названья,  
И чье-то молодое за меня  
Кончается в тоске существованье [6, с.154].

Несмотря на то, что в жанрово-строфических формах Анненский в основном придерживается установленных канонов, для его поэзии все-таки более характерно разрушение строгих границ лирического жанра, которые происходят, скорее, в плоскости содержания, что, как следствие, влечет за собой и внешне-жанровые изменения. Дело в том, что поэзия Анненского в первую очередь основывается на нравственном начале. Его лирический герой – средоточие “совести”, “сострадания”, “моральной ответственности человека за человека”. Нравственность такого лирического героя проявляется в исключительной искренности, которая может выразиться в живой и естественной речи. Для такой речи важны, как говорит А. Федоров, будничность и прозаичность слова [189]. В своем письме к М. Волошину Анненский писал: “Самое страшное и властное слово, – т.е. самое загадочное, может быть, именно слово будничное...” [5, с.486]. Вот по этой причине в лирическую ткань стихов Анненского, преимущественно состоящую из общеобиходных слов, проникают прозаизмы и подчеркнута разговорные слова. Речь лирического героя Анненского состоит из общеупотребительных слов, что не мешает стихам, к негодованию сторонников “высокого слога”, быть поэтичными. Например:

Я уйду, ни о чем не спросив,  
Потому что мой вынулся жребий,  
Я не думал, что месяц красив,  
Так красив и тревожен на небе... [6, с.94]  
 (“Зимнее небо”).

или:

Эту ночь я помню в давней грезе,  
Но не я томился и желал:  
Сквозь фонарь, забытый на березе,  
Талый воск и плакал и пылал... [6, с.148]  
 (“Стансы ночи”).

В силу того, что лирический субъект в поэзии Анненского часто объективируется, существует в общем пространстве с персонажами стихотворения и становится участником описываемого события, стихотворения часто образуют особую жаровую разновидность лирики XX века – “рассказ в стихах”, “драма в стихах”. По определению И.В. Черняевой, это – “лирическая пьеса, широко использующая повествовательные возможности лирики” [211]. “Кипарисовый ларец” дает целый ряд блестящих образцов стихотворений такого типа: “Нервы” (“Всё вяжет, боже мой... / посудим хоть немножко... / ...*Морошка, ягода морошка!*... / – “Вот только бы спустить лиловую тетрадь / – “Что, барыня, шпинату будем брать?” [6, с.151]); “В вагоне” (“До завтра, – говорю тебе, – / Сегодня мы с тобою квиты” [6, с.117]) и т.д. В стихотворении “Прерывистые строки” “рассказ в стихах” является тем новым типом лирического стихотворения, реализующего целую драму героя, который здесь ближе всего к автору, буквально “вращенному” (И. Черняева) в сюжет лирической пьесы:

Зал...

Я нежное что-то сказал,

Стали прощаться,

Возле часов у стенки...

Губы не смели разжаться,

Склеены... [6, с.155].

Многие исследователи творчества Анненского отмечали его связь с традицией русской психологической прозы (Л. Гинзбург), ее опытов скрещения прозы и стиха, и далее, в более содержательных аспектах, синтеза “лиризма” и “гражданственности” [44, с.213]. Именно в аспекте скрещения “лиризма” и “гражданственности” следует рассматривать самое “гражданское” (“политическое”) стихотворение Анненского “Старые эстонки. Из стихов кошмарной совести”, неоднократно анализировавшееся в литературе об Анненском (Колобаева, Громов, Гинзбург, Федоров). Предельный психологизм стихотворения, показывающий драму человека с “обнаженной душой”, проявляющейся через сюжет стихотворения (конкретная ситуация, перетекающая в кошмарный сон) и через напряженный, диалогизированный речевой дискурс, позволяет рассматривать его как “драму в стихах”, относительно новый стихотворный жанр, появившийся в русской литературе примерно в середине XIX века.

Таким образом, определяя специфику жанрово-строфической природы лирики Анненского, можно с уверенностью говорить о новаторстве поэта, которое на фоне освоения традиций русской и мировой поэзии выразилось в свободном владении разнообразными строфическими формами, их синтезе и трансформациях.

### **5.3. Интонационно-синтаксические особенности**

Как мы уже отмечали, в лирике Анненского, неустанно находившегося в поисках новых форм организации стихотворной речи и поэтических средств, способных выразить все тонкости переживаний и душевных движений, практически нет стихотворений, кардинально выламывающихся из сложившихся традиций и поражающих своими поэтологическими новациями. Новаторство Анненского не лежит на поверхности стиха, оно скрыто в ткани стихотворения на всех его уровнях, в его лексике, синтаксисе, интонации. Современный поэт А. Кушнер, указывая на своеобразие интонационной организации стиха Анненского, подчеркивал, что “меньше всего стихи Анненского похожи на “гладкую”, последовательную поэтическую речь... Нервность и неровность. Отсутствие спокойного интонационного течения... У стихов Анненского учащается пульс. И мучительное сцепление вещей с внутренней жизнью человека проявляется, прежде всего, в интонационной прерывистости стиха...” [81, с.187-205]. Конечно, нельзя говорить, что “нервность” и “неровность” стиха – это особенность всей лирики Анненского. Например, в таком характерном для Анненского стихотворении, как “Мучительный сонет”, не наблюдаем ни подчеркнутых стиховых пауз, ни разрывов в развертывании лирического сюжета, ни последовательной инверсивности стиха (соотношение прилагательного и существительного в описательных словосочетаниях не выходит за рамки обычного речевого членения):

Мне нужен талый снег под желтизной огня,  
Сквозь потное стекло светящего устало,  
И чтобы прядь волос так близко от меня,  
Так близко от меня, развившись, трепетала... [6, с.113].

Это стихотворение, как и многие другие, отличается чарующей напевностью, искусным и неакцентированным переходом от стиха к стиху с использованием стихотворных подхватов (“И чтобы прядь волос так близко от меня, / Так близко от меня, развившись, трепетала...”), которые только и выдают сдержанное, но сильное чувство.

Вместе с тем следует отметить, что мнение о “неровности” стиха Анненского не лишено оснований. Многие стихотворения действительно отличаются структурной дискретностью, которая, правда, не столько непосредственно выражается архитектуроникой стиха, сколько “прячется” в его ткани, сохраняя звучание стиха в целом сдержанным. Для создания скрытого драматизма стиховой интонации поэт использует самые разнообразные средства, среди которых важную роль играет стиховой

перенос – enjambement. Обычно перенос указывает на сильную ритмико-эмоциональную паузу, не связанную с синтаксической организацией речи. Вычленив в тексте неравномерные речевые отрезки, перенос останавливает внимание на наиболее значительных моментах развития лирического сюжета.

У Анненского перенос почти никогда не акцентирован, он не влечет за собой резких интонационных разрывов и всплесков речевого потока, редко сопровождается восклицательными конструкциями, неожиданными градационными подъемами и парцелляцией (как, например, у Пастернака в поэме “Лейтенант Шмидт”: “О слякоть! О темень! О зовы / Сирен, и замки, и засовы...”). Примером такого скрытого, неочевидного переноса может служить фрагмент из стихотворения “Октябрьский миф”:

И мои ль, не знаю, жгут  
Сердце слезы, или это  
Те, которые бегут  
У слепого без ответа... [6, с.110].

Показательно, что перенос здесь, как и во многих других стихотворениях Анненского, возникает не в начале стихотворения, а в кульминационной точке развития лирического сюжета (лирический герой принимает дождь, стучащий по крыше, за слезы слепого, т. е. того, кто обделен, чьи страдания вырастают до космических размеров, превращаясь в страдания мира и смешиваясь со слезами сострадания самого героя). Такое расположение переноса в структуре стиха призвано усилить глобальную, метафизическую сущность происходящего, подчеркнуть болезненность процесса, поражающего сердце лирического героя (“...жгут / Сердце...”), и невозможность отделить страдания героя от страдания всего мира. Крайнее психологическое напряжение, которое приходится на эту строфу, достигается почти исключительно за счет использования переноса на фоне спокойного и последовательного разворачивания картины.

Во второй главе мы говорили о трех основных видах переноса, выделяемых в теории стиха. Остановимся теперь детальнее на том, как они реализуются в лирике Анненского. Первый вид – *rejet* – чаще всего встречается при переходе из первой строки стихотворения во вторую, акцентируя завязку лирического сюжета:

Я хотел бы любить облака  
На заре... но мне горек их дым... [6, с. 149].

Иногда *rejet* встречается в середине текста, для выделения важных моментов в разворачивании лирического сюжета стихотворения, как это происходит, например, в стихотворении “Ореанда”:

Но в пятнах розовых по силуэтам скал  
Напрасно я души, своей души искал...  
Я с нею встретился в картинном запустеньи  
Сгоревшего дворца – где нежное цветенье  
Бежит по мрамору разбитых ступеней... [6, с. 150].

Второй вид переноса – *contre-rejet* – наиболее часто встречается в стихах Анненского. В основном он служит для передачи напряженных переживаний лирического героя и сопровождается использованием соответственно окрашенной лексики: *невмочь, мука...*

Уйдем...Мне более невмочь  
Застылость этих четких линий... [6, с.119].

Люди! Братья! Не за то ль  
И покой наш только в муке... [6, с.157].

Особый случай использования *double-rejet*'а демонстрирует стихотворение “Кошмары”, в котором трижды фраза, которая начинается в конце строки, заканчивается в начале следующей:

Да нет же! Вы спокойны... Лишь у губ  
Змеится что-то бледное... Я глуп...;  
Взвились и пали косы... Вот ко мне  
Идет... И мы в огне, в одном огне...;  
Постель... Свеча горит. На грустный тон  
Лепечет дождь... Я спал и видел сон... [6, с.99].

Из приведенных примеров видно, что стиховой перенос в лирике Анненского в основном служит для передачи напряжения чувств, состояния одиночества, разобщенности, кратковременности соединения. Но Анненский как виртуозный художник может использовать одно и то же ритмико-синтаксическое средство для передачи совершенно противоположных чувств и создания в стихотворении иного настроения. Так, в уникальном по своей мелодике и структурной организации стихотворении “Из поэмы “*Mater Dolorosa*”” поэт неоднократно использует все три вида переноса, точнее, все стихотворение построено на переносах.

Как я любил от городского шума  
Укрыться в сад(*rejet*), и шелесту берез  
Внимать, в запущенной аллее сидя... (*contre-rejet*)  
Да жалкую шарманки отдаленной  
Мелодию ловить(*rejet*). Ее дрожащий  
Сродни закату голос(*double-rejet*): о цветах  
Он говорит увядших и обманах (*contre-rejet*) [6, с.161].

Стихотворение полностью астрофично. Приведенная в качестве примера строфа – единственная, заканчивающаяся точкой, т. е. совпадающая с синтаксическим целым – предложением. Остальные предложения заканчиваются многоточием и, как правило, не в конце стиха, а посередине, являя собой тот же перенос.

Как видим, перенос в лирике Анненского – одно из важнейших средств создания интонационно-синтаксического своеобразия стиха. Ритмически организуя речь, перенос усиливает выразительность и смысловую глубину лирического текста.

Не менее важную роль в создании оригинальной художественной структуры играет последовательно и настоятельно используемая Анненским инверсия. Возвращаясь к стихотворению “*Mater Dolorosa*”, отметим, что стиховой перенос в своей функции интонирования и структурообразования дополняется здесь многократным применением инверсии, наиболее выразительной ритмико-синтаксической фигуры, придающей в данном случае ощущение плавного течения стиха. Здесь имеет место особого рода рассредоточенная инверсия, когда сказуемое отделено от дополнения подлежащим и обстоятельственным сочетанием с двумя определениями, относящимися к разным определяемым словам:

...Когда, как греза нежную, *опустишь*  
Ты на сады и волны золотые  
Прозрачную *завесу*...[6, с.161].

(курсивом нами выделены случаи инверсии. – А.К., Т.К.)

Написанные пятистопным ямбом стихи благодаря сплошным переносам и инверсивности речевого потока как бы перетекают один в другой, создавая элегическую интонацию грустного созерцания, ожидания чего-то неопределенного, отвечающего тихой прелести вечернего сада и настроению лирического героя. Создается картина полного умиротворения, единения и взаимопроникновения души и природы.

Инверсия способствует акцентированию отдельных словесных образов и чаще всего предстает в форме перестановки определения и определяемого слова (“Вихри мутного ненастья *тайну белую* хранят...”) или членов генитивных конструкций (“Пусть миражного *круженья* / Через миг погаснут *светы*”). В результате на передний план выдвигаются ключевые слова авторского стиля, напрямую выводящие на особенности мировосприятия поэта: *тоска, существование, скука, забвение, чуждость* и др. Но иногда в стихотворениях встречаются такие сложные, накладывающиеся друг на друга инверсивные конструкции, что это зачастую затрудняет понимание предложения в целом. Е.А. Некрасова

называет такие случаи “приемом затрудненного синтаксиса”, когда “из-за “запутанности” грамматических связей слов затрудняется вычленение соответствующего денотата” [121, с.65].

Такую сложную инверсию можно встретить в стихотворениях “Тоска синевы”:

Что ни день, теплей и краше  
Осенен простор эфирный  
Осушенной солнцем чашей:  
То лазурной, то сафирной [6, с.179];

“Дымы”:

Чередой, застилая мне даль,  
Проносились плясуньи *мятежной*... [6, с.157].

Во втором примере инверсивное сочетание определяемого слова и определения (“чередой мятежной”) оказывается разорванным, создавая эффект дистантной инверсии. Слово “чередой”, стоящее в начале одного стиха, отделено от определения “мятежной”, расположенного в конце второго стиха, обособленным обстоятельством, выраженным деепричастным оборотом (“застилая мне даль”), и инверсивной грамматической основой (“Проносились плясуньи”). То же самое наблюдаем в стихотворении “Свечка гаснет”, где размытость привычных синтаксических связей приводит к осложнению семантических отношений. Генитивные сочетания “желанья волна” и “берег умиранья”, осложняясь определениями “безумного”, “захлестнувшая” и “тихий”, являют собой сложную инверсию, подчеркивающую эмоциональное напряжение и соединение противоречивых чувств, владеющих лирическим героем.

Эх, заснуть бы спозаранья,  
Да страшат набеги сна,  
Как безумного желанья  
Тихий берег умиранья  
Захлестнувшая волна [6, с.71].

“Затрудненный синтаксис”, не связанный напрямую с инверсией, становится специфической приметой структурной организации целого ряда стихотворений. Например, в стихотворении “На закате” в стихах –

Покуда душный день томится, догорая,  
Не отрывая глаз от розового края...

Побудь со мной грустна, побудь со мной одна... [6, с.199] – размещение деепричастного оборота второй строки создает условия для двоякого прочтения. Во-первых, он может быть отнесен к “душному дню” (“душный день томится ... догорая... не отрывая глаз от розового края...”), а поскольку природа у Анненского сплошь и рядом антропологизируется,

то и день, как и все живое, не хочет кануть в небытие и, умирая, старается хоть взглядом задержаться на последних знаках жизни – полоске вечерней зари. Во-вторых, этот оборот может быть отнесен и к объекту обращения, некой спутнице лирического героя: “Не отрывая глаз от розового края... / Побудь со мной грустна...”.

Трудно определить субъект действия, к которому относится деепричастный оборот, и в стихотворении “Будильник”:

И скучно разминая,  
Пружину полчаса,  
Где прячется смешная  
И лишняя краса [6, с.96].

Кто и что делает, “разминая пружину”? Вариантов прочтения стихотворения может быть несколько. Таким образом, нестандартное расположение деепричастного оборота в структуре стихотворной речи, наряду с другими особенностями поэтического синтаксиса, становится важным средством ритмико-интонационной организации текста.

Наряду с переносом и инверсией Анненский использует и другие ритмико-синтаксические средства, призванные привносить различные смысловые оттенки в поэтическую речь. Так, ощущение недосказанности, отсутствия логических звеньев в речи, как будто перебивающей самое себя, когда человек разговаривает сам с собой, передают неисчислимые многоточия, рассыпанные буквально по всему корпусу лирики поэта. А. Кушнер высказался по этому поводу очень точно: “Психологизм Анненского состоит не только в воссоздании психологической ситуации, но в значительной мере и в том, что его стихи дают рисунок психологических импульсов, строка словно записывает психологическое движение, бежит по бумаге вслед за ним. Даже графически стихи Анненского подчеркивают эту свою особенность: они испещрены многоточиями. Многоточие у Анненского обозначает прежде всего интонационный перепад. Блок говорил о значении каждой точки, каждого знака у поэта. К Анненскому это относится, может быть, в большей степени, чем к другим” [81, с.201]. Проиллюстрировать это наблюдение могут строки из стихотворения “Молот и искры”:

Те цветы... Я не знаю: тебя  
Я люблю или нет... Не горит ореол  
И горит – это ты и не ты,  
Молот жизни мучительно, адски тяжел,  
И ни искры под ним... красоты...  
А ведь, кажется, месяц еще не прошел [6, с. 76].

Здесь в структуре стиха важен и стиховой перенос (“тебя / Я люблю или нет...”), и антитетичные конструкции (“не горит ореол / И горит...”; “это ты и не ты”), и усложненная пунктуация (многочисленные двоеточия, тире и многоточия). Особенную структурно-функциональную нагрузку несут многоточия как знаки невысказанности, разрыва логической цепи, исключительного внутреннего напряжения.

Показательно в этом плане и стихотворение “Прерывистые строки”. Насыщенное многоточиями, незаконченными предложениями, паузами, стихотворение передает драму расставания, потери. За паузами скрыта глубина страдания:

Этого быть не может,  
    Это – подлог,  
День так тянулся и дожит,  
    Иль, не дожив, изнемог?..  
    Этого быть не может...  
С самых тех пор  
В горле какой-то комок...  
    Вздор...  
Этого быть не может...  
    Это – подлог... [6, с.155].

Во многих стихотворениях паузы, обозначаемые многоточиями, замещают собою глубокие размышления по поводу отношения к миру “Не-я”, говорят о невозможности высказать все, что человек чувствует. Характерно, что Анненский и в несобственно стихотворной форме пытался выразить свое ощущение недостаточности слова для выражения психологических состояний: “...Зачем не дано мне дара доказать другим и себе, до какой степени слита моя душа с тем, что не она, но что вечно творится и ею, как одним из атомов мирового духа, непрестанно создающего очаровательно-пестрый сон бытия? Слово?.. Нет, слова мало для этого...” [5, с.466].

Наряду с многоточиями, разрывающими целостные синтаксические структуры в текстах Анненского, он часто обращается и к приему отточия, когда точками заполняются отдельные строки стихотворения. Так, в стихотворении “О нет, не стан” отточия – это пауза, когда герой, возможно, пытается найти опровержение своему знанию того, что утверждается во втором двустишии последней строфы:

Оставь меня. Мне ложе стелет Скука.  
Зачем мне рай, которым грезят все?  
А если грязь и низость – только мука  
По где-то там сияющей красе... [6, с.103].

Лирический конфликт стихотворения базируется на сюжете и образах оперы Р. Вагнера “Парсифаль”. Противопоставление красоты и страдания, заданные в первом катрене, во втором переводятся в общефилософскую плоскость конфликта между тленным и вечным (“банально-пестрая зала” и “Смерть”). Третий катрен – эпилог, в котором основные темы завершаются в терминах поэтики Анненского: “Мне ложе стелет Скука...”. Скука – “символ опустошенного существования человека в обнажено материальном мире” [16], в котором творческая душа может только мучиться, осознавая разлад между материальным и идеальным и его непреодолимость. Обратим внимание, что предложение, начинающееся со слов, задающих вопросительную интонацию “А если...”, не заканчивается знаком вопроса. Герой не сомневается в том, что “...грязь и низость – только мука / По ...сияющей красе...”. Он просто знает это, и знание для него – мучительно.

В синтаксисе стихов Анненского есть еще одна, очень характерная для него черта, – композиционные повторения.

Разнообразные лексические и синтаксические повторы во всем корпусе лирики Анненского выполняют экспрессивную функцию. Повторяться может имя существительное или именное сочетание, воспроизводящееся после стиховой паузы в следующей строке и присоединяющее к себе новые признаки:

*Есть любовь, похожая на дым:*  
Если тесно ей – она дурманит...  
*Есть любовь, похожая на тень:*  
Днем у ног лежит – тебе внимает... [6, с.143]  
 (“Две любви”);

повторяющийся признак глагола:

Чтобы ночь *позабылась* полнее,  
Чтобы ночь *позабылась* скорей... [6, с.139] (“Рабочая корзинка”) и т. д.

Как прием композиционного членения поэт употребляет различные виды повторений (или параллелизм). Рассмотрим наиболее характерные примеры.

Простейшей формой синтаксической связи между предложениями является нанизывание самостоятельных предложений, сочиненных при помощи союза *и*:

*И* солнца поздний пыл в его коротких дугах,  
Невластный вылиться в душистые плоды.  
*И* желтый шелк ковров, и грубые следы,  
*И* понятая ложь последнего свиданья,  
*И* парков черные, бездонные пруды... [6, с.62] (“Сентябрь”).

В этом стихотворении анафористическое *и* имеет особое стилистическое значение: оно создает впечатление нарастания лирического волнения, кумуляции все усиливающихся эмоциональных впечатлений. Другой пример синтаксического параллелизма, где сопоставляются полные предложения с анафористическим *как*, встречается в стихотворении “Ноябрь”:

*Как* тускло пурпурное пламя,  
*Как* мертвы желтые утра!  
*Как* сеть ветвей в оконной раме  
Всё та ж сегодня, что вчера... [6, с.62].

Анафорически сопоставленные предложения могут составлять лишь часть строфы, ее тематическое начало, как это наблюдается в стихотворении “В марте”:

Меж лохмотьев рубашки своей снеговой  
*Только раз* и желала она, –  
*Только раз* напоил ее март огневой,  
    Да пьянее вина!  
*Только раз* оторвать от разбухшей земли  
Не могли мы завистливых глаз,  
*Только раз* мы холодные руки сплели  
И, дрожа, поскорее из сада ушли...  
    *Только раз...* в этот раз... [6, с.88].

Очень богато на разнообразные композиционные повторы стихотворение “Traumerei”, поэтому представляется уместным дать более детальный его анализ.

Сливались ли это тени,  
Только тени в лунной ночи мая?  
Это блики или цветы сирени  
Там белели, на колени  
    Ниспадая?  
Наяву ль и тебя ль безумно  
    И бездумно  
Я любил в томных тенях мая?  
    Припадая к цветам сирени  
Лунной ночью, лунной ночью мая,  
    Я твои ль целовал колени,  
Разжимая их и сжимая,  
В томных тенях, в томных тенях мая?  
Или сад был одно мечтанье  
Лунной ночи, лунной ночи мая?

Или сам я лишь тень немая?  
Иль и ты лишь мое страданье,  
Дорогая,  
Оттого, что нам нет свиданья  
Лунной ночью, лунной ночью мая... [6, с.95].

Первые два стиха соединены “стыком” или “эпанастрофой”: “Сливались ли это *тени*, / *Только тени* в лунной ночи мая?”, что акцентирует внимание на повторяющемся слове, придавая ему особый смысл и сообщая плавность перехода одного стиха в другой. Для стихотворения характерна ритмичность, смешение длинных и коротких стихов. Это достигается, кроме прочих средств, и за счет использования приема переноса:

Это блики или цветы сирени (rejet)  
Там белели, на колени (contre-rejet)  
Ниспадая?  
Наяву ль и тебя ль безумно (rejet)  
И бездумно  
Я любил в томных тенях мая? [6, с.95].

Перенос, употребленный неоднократно, обособляет слова, придавая им большую выразительность и акцентируя смысловую нагрузку, которую они на себя принимают.

Два полустихия соединяет анафора:  
*Лунной ночью, лунной ночью мая,*  
Я твои ль целовал колени,  
Разжимая их и сжимая,  
*В томных тенях, в томных тенях мая?* [6, с.95].

В несколько ином варианте анафорическая конструкция “лунной ночью...” еще раз повторяется в стихотворении: “Или сад был одно мечтанье / *Лунной ночи, лунной ночи мая?*...”. Слова “мая” и “немая”, стоящие в конце 15-го и 16-го стиха, создают звуковую эпифору (концовку), акцентируя внимание на сочетании “тень немая”. Повторение союза “или” в начале 14-го, 16-го и 17-го стихов представляют собой анафору в ее самой сильной позиции – в начале стиха. Таким образом, именно многообразные синтаксические связи и фигуры поэтического синтаксиса придают стихотворению исключительную выразительность.

Нередко Анненский прибегает к так называемой скрытой анафоре. Ее функционально-смысловое назначение наглядно демонстрирует стихотворение “На воде”. В нем повторяются не отдельные слова или выражения, а синтаксические конструкции, создавая особый вариант синтаксического параллелизма:

То дуга ли, скажи, облака ли, вода ль  
Околдована желтой луною:  
Серебристая гладь, серебристая даль  
Надо мной, предо мною, за мною...  
Ни о чем не жалеть... Ничего не желать.  
Только б маска колдуньи светилась  
Да клубком ее сказка катилась  
*В серебристую даль, на серебристую гладь* [6, с.69].

Здесь смысловой параллелизм создает анафорическое движение в композиции стихотворения, которое обходится, однако, без поддержки повторяющихся слов (кроме анафоры, соединяющей полустипхию (“*Серебристая гладь, серебристая даль*”). В первом стихе повторяются разные лексемы, выраженные, однако, одной частью речи – существительным с частицей “ли”. То же самое явление повторяется и в стихах “*Надо мной, предо мною, за мною.../ Ни о чем не жалеть... Ничего не желать...*”. Смысловая анафора, как видим, дана в синтаксически параллельных рядах.

Таковую же смысловую анафору в форме нанизывания синтаксически параллельных вопросов встречаем в стихотворении “*Когда б не смерть, а забытье...*”:

Иль я не с вами таю, дни?  
Не вяну с листьями на кленах?  
Иль не мои умрут огни  
В слезах кристаллов растопленных?  
Иль я не весь в безлюдье скал  
И черном нищенстве березы?  
Не весь в том белом пухе розы,  
Что холод утра оковал? [6, с.189].

Использование внутренней анафоры – тоже весьма частое явление в поэзии Анненского. Стихотворение “*Романс без музыки*” является иллюстрацией такого рода анафорического развертывания лирического сюжета:

В непроглядную осень туманны огни,  
И холодные брызги летят,  
В непроглядную осень туманны огни,  
Только след от колес золотят,  
В непроглядную осень туманны огни,  
Но туманней отравленный чад,  
В непроглядную осень мы вместе, одни,  
Но сердца наши, сжавшись, молчат...

Ты от губ моих кубок возьмешь непочат,  
Потому что туманны огни... [6, с.111].

Анафорическое членение внутри строфы, в начале каждого периода, определяет собой композиционное строение стихотворения. Метрическое деление на периоды совпадает с синтаксическим делением на сопоставленные (в первой строфе) и противопоставленные (во второй строфе) предложения и тематической двучленностью: первая строфа – зачин, описание осени; вторая – противопоставление, опирающееся на союз *но* с типичной для Анненского риторической эмфазой сравнительной степени: “Но туманней отравленный чад”.

Интересно рассмотреть в творчестве Анненского особый вид анафорического построения по принципу смыслового и синтаксического параллелизма – так называемой амебейной композиции. В. Жирмунский полагает, что истоком амебейного построения являются принципы народного песенного творчества: синонимические вариации в параллельных стихах, психологический параллелизм, столь обычные в произведениях фольклора. Ярким примером амебейной композиции является стихотворение “Гармонные вздохи” – песня калеки-ветерана японской войны, оплакивающего свою жизнь:

Под яблонькой, под вишнею  
Всю ночь горят огни, –  
Бывало, выпьешь лишнее,  
А только ни-ни-ни.

.....  
На яблоне, на вишенке  
Нет гусени числа...  
Ты стала хуже нищенки  
И вскоре померла.

.....  
Под яблонькой, под вишнею  
Сиди да волком вой...  
И рад бы выпить лишнее,  
Да лих карман с дырой [6, с.190].

Параллелизм между объектами природы (“яблонька” да “вишенка”) и душевным переживанием проходит через целый ряд параллельных строф с двойственным членением.

Другим стихотворением, организованным по принципу амебейной композиции, является кантата “Рождение и смерть поэта”. Первая часть ее построена как имитация древнерусского жанра сказания, исполняемого “баяном” (певцом). Налицо двойственное тематическое

членение: события в природе со- или противопоставляются значимым событиям в мире людей:

Над Москвою старой златоглавою  
Не звезда в полуночи затеплилась,  
Над ее садочками зелеными,  
Ой зелеными садочками кудрявыми  
Молодая зорька разгоралась.  
Не Вольга-богатырь нарождается,  
Нарождается надёжа – молодой певец,  
Удалая головушка кудрявая [6, с.77].

Композиционная эпифора (концовка), повторяясь в известной метрической и тематической группе, служит приемом композиционного членения, т. е. обособления композиционных групп и вместе с тем объединения их в высшем единстве. Особого эффекта достигает Анненский, последовательно используя эпифору в стихотворении “Лунная ночь в исходе зимы”:

Мы на полустанке,  
Мы *забыты ночью*,  
Тихой лунной ночью,  
На лесной полянке...  
Бред – или воочью  
Мы на полустанке  
И *забыты ночью*?

....

Далеко зашел ты,  
Паровик усталый!  
Доски бледно-желты,  
Серебристо-желты,  
И налип на шпалы  
Иней мертво-талый.  
Уж туда ль зашел ты,  
*Паровик усталый?* [6, с.94].

Довольно часто встречается в лирике Анненского композиционный стык (эпанастрофа). Например, в стихотворениях “Traumerei”: “Сливались ли *это тени*, / Только *тени* в лунной ночи мая?” [6, с.95]; “Пробуждение”: “Кончилась? *Жалкое слово*, / *Жалкого слова* не трусь...” [6, с.104]; “Мучительный сонет”: “И чтобы прядь волос *так близко от меня*, / *Так близко от меня*, развившись, трепетала” [6, с.113]. При помощи композиционного стыка поэт добивается удивительной мелодичности звучания стиха.

Способствует этому и кольцевой стык (эпаналепсис). Случай, когда последний стих строфы повторяет первый и строфа замыкается в композиционном кольце, наблюдаем в стихотворении “Свечка гаснет”:

Эх, заснуть бы спозаранья,  
Да страшат набегии сна,  
Как безумного желанья  
Тихий берег умиранья  
Захлестнувшая волна.  
Свечка гаснет. Ночь душна.  
*Эх, заснуть бы спозаранья...* [6, с. 71].

Встречаются у Анненского и случаи, когда расширенное кольцо строфы образуется из повторения в начале и в конце строфы не одного, а двух стихов, обыкновенно видоизмененных, нередко переставленных, как в стихотворении “Под зеленым абажуром”:

В вашей смене, дразнящей сердца,  
В вашем быстро мелькающем крапе  
Счастье дочери, имя отца,  
Слово чести, поставленной на-пе,  
В вашем быстро мелькающем крапе,  
*В вашей смене, дразнящей сердца...* [6, с. 80].

Если повторяющиеся словесные группы замыкают собой не отдельную строфу, а целое стихотворение, возникает новая композиционная форма – большое кольцо. Такая форма структурной организации стиха в русской лирике XIX века была наиболее распространенной, и Анненский, прекрасно владея этой формой, обогащает ее импрессионистическим содержанием. Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение “Минута”.

Узорные тени так зыбки,  
Горячая пыль так бела, –  
Не надо ни слов, ни улыбки:  
Останься такой, как была;  
Останься неясной, тоскливой,  
Осеннего утра бледней  
Под этой поникшею ивой,  
На сетчатом фоне теней...  
Минута – и ветер, метнувшись,  
В узорах развеет листы,  
Минута – и сердце, проснувшись,  
Увидит, что это – не ты...  
Побудь же без слов, без улыбки,  
Побудь точно призрак, пока

Узорные тени так зыбки

*И белая пыль так чутка...* [6, с.199].

Связь между зыбкостью, призрачностью окружающего мира и неопределенностью облика лирической героини в начале стихотворения дается вне логического объяснения. Во второй строфе, являющейся в синтаксическом отношении продолжением первой, эта связь углубляется и конкретизируется, но все же остается неясной. Третья строфа, организованная акцентированной анафорой *Минута ... Минута*, подготавливает заключение, высказываемое в четвертой: через мгновение, когда изменится мир, и героиня уже будет другой. И когда, по сути, возвращается начальное *Останься*, но уже в варианте *Побудь*, что говорит о скоротечности явления и понимании героем неизбежности изменений, оно уже мотивировано общей картиной неопределенности и изменчивости жизни. Но мотивировка в данном случае не логическая, а основанная на ассоциативно-опосредованных связях.

\* \* \*

Принципы образного строя лирики Анненского выявляются через ее сопоставление с символистской теорией и практикой. Предметно-ассоциативный тип символизма Анненского основывается на принципе “соответствия” психологического состояния человека окружающему его миру вещей. Вещи являются знаками душевного опыта человека, так же как состояния души – тоска, творческое прозрение, любовь – находят отражение в реалиях действительности. Соответственно на пересечении двух взаимоотражающихся планов и строится поэтический образ.

Продуктивными структурообразующими факторами являются прием трансформации предметных признаков в символические, принцип синестетического объединения звуковых, цветовых, обонятельных, осязательных признаков предмета или явления, замена прямой словесной номинации перифрастическим описанием, оксюморонные характеристики.

В сфере жанрово-строфических форм Анненский, несмотря на внешнее следование канонам, нередко разрушает границы лирических жанров. Это наблюдается, в первую очередь, в плоскости содержания, что, как следствие, влечет за собой и жанрово-структурные изменения.

В структурной организации отдельного стихотворения важную роль играют разнообразные интонационно-синтаксические средства. Повышенной структурно-функциональной значимостью отличаются стиховой перенос, инверсия, прием затрудненного синтаксиса, фигуры композиционного параллелизма (эпанастрофа, эпифора, скрытая анафора, многоточия и отточия). С их помощью Анненский добивается скрытого драматизма стиховой интонации, усиливает выразительность и многоплановость поэтической речи.

## Заключение

Таким образом, проведя исследование принципов, средств и приемов создания художественной целостности на разных структурных уровнях лирической системы Анненского, мы пришли к следующим выводам.

Принципы циклообразования в лирике Анненского существенно отличаются от общей тенденции развития данного процесса. Если циклы произведений Брюсова, Бальмонта, Волошина, Блока были построены как «дневник исканий» философского, религиозного и социального плана или отражали “историю души”, то в основе циклических построений Анненского лежит идея связи и соответствий вещей и явлений.

В свете современных теоретических исследований циклообразования в работе выработано определение лирического цикла как определенного упорядоченного единства ряда самостоятельных поэтических произведений, объединенных общим заглавием и разноуровневыми содержательно-структурными межтекстовыми связями, на основании которых возникает новый идейно-смысловой комплекс, не выводимый из содержания каждого отдельного произведения.

Между стихотворениями одного цикла и поэтической книги устанавливаются отношения дополнительности и референтности. Они проявляются в том, что семантика циклического единства не является равной сумме значений, составляющих его произведений, а формируется на основе их синтеза. Возникающий в результате этого пересечения мирообраз существенно обогащается и в свою очередь накладывает отпечаток на образный мир каждого стихотворения цикла.

Стихотворения и циклы поэта объединяются в структуру более высокого порядка – поэтическую книгу основе разнообразных многоуровневых и многоплановых связей. Эти связи организуют следующую парадигму: 1) мотивно-тематические переклички (в том числе и через заглавия стихотворений); 2) типологически сходные лирические сюжеты; 3) перифрастическое описание предметных ситуаций; 4) архитектурные подобию стиховых, строфических, синтаксических конструкций; 5) характерные стиховые приемы и решения; 6) итоговые акценты-выводы, замыкающие последнюю строфу; 7) повторяющиеся пространственные модели; 8) однотипные риторико-синтаксические конструкции и др.

В контексте художественного единства (цикл – книга – поэтическое творчество в целом) отдельный текст выявляет скрытые возможности, углубляется его смысловая структура. Стихотворение становится более многозначным, приобретает неожиданные ракурсы восприятия. В то же время под воздействием общего контекста его смысл конкретизируется и уточняется. Сохраняя свою структурную целостность, стихотворение вместе с тем формирует целостность более высокого уровня и воспринимается как ее неотъемлемая часть.

В субъектной структуре Анненский творчески преобразовал традиционные формы выражения субъектности, расширил субъектные границы лирического текста. Это позволило ему утвердить новаторский феномен интерсубъектного “Я”, в котором синкретически присутствуют разнообразные интенции, голоса и точки зрения.

Формы субъектно-лирических высказываний классифицируются по трем основным типам: 1) прямые формы высказываний с широким спектром реализации: а) от *я*; б) от *мы*; в) от *я-мы*); 2) косвенные формы высказываний, при которых субъект речи воспринимает себя со стороны: а) как “другого”; б) как обобщенно-неопределенный субъект (чаще всего выражен инфинитивом); в) как олицетворенный предмет или даже явление; 3) диалогически-синкретические формы: а) несобственно-прямая речь; б) ролевые стихотворения; в) переплетение авторской интенции, заданной заглавием, и ряда вводимых в текст субъектов высказывания.

В лирике Анненского наблюдаются разнообразные типы диалогических связей (однокомпонентные/двухкомпонентные; персонажные/неперсонажные) и формы диалога (диалоги с природой, с предметами, наделенными чувствами, диалог лирического “Я” с собственной совестью или воспоминаниями, передача чувств и мыслей посредством “очеловечивания” природы, вещей).

Особенно значительную роль в структурировании поэтического текста играет так называемый неопределенно-адресный диалог, в основе которого лежит насыщение текста вопросами и обращениями (реплик-стимулы), которые не требуют ответа, но потенциально актуализируют обратную связь.

В рамках диалогически-синкретических форм высказывания субъекта существенны и собственно диалогические формы, т. е. двухкомпонентный диалог. Чаще всего у Анненского он организуется как раздвоение сознания первичного субъекта и возникновение на текстовом уровне двух субъектов речи, в то время как читатель четко осознает наличие одного, второй же субъект диалога – это нереальное,

воображаемое “я” самого персонажа. Диалогическая структура, отражающая динамику сознания одного персонажа, вскрывает внутренние психологические процессы, представляет течение мысли в самосознании персонажа как столкновение разных позиций. В результате внутренняя речь, формирующая специфический двухкомпонентный диалог, выполняет роль структурообразующего элемента.

Типология структурной организации пространства в лирике Анненского основывается на выделении, во-первых, пространства городского и природного; во-вторых, в их контексте прослеживается пространство открытое / закрытое, вертикальное / горизонтальное, близкое / далекое; в-третьих, характер восприятия пространства и создающейся перспективы задается определенной точкой зрения – из окна, с порога, с балкона (фокализация пространства) и т. п.

Поэтическое пространство Анненского, с одной стороны, наделяется конкретностью и множественностью проявлений, в нем смешиваются физические и психологические характеристики открытости и замкнутости, движения по вертикали и сужения/расширения по горизонтали. С другой стороны, оно приобретает, наряду с физической предметностью деталей, символическое значение, выражая основополагающие константы мировоззренческой позиции автора. В лирике Анненского последовательно проведена мысль о пространстве как об отражении человеческой души, о “неглавности” и “неслиянности” лирического “Я” и мира “Не-Я”.

Если в природных пространственных образах Анненского реализуется идея поэта о “сцепленности” природы и человека, взгляд на пространство как на пейзаж человеческой души, которая нерасторжимо, но вместе с тем неслиянно связана с природным миром, то в образах “замкнутого” пространства городского быта доминирует мотив тоски и скуки, преследующей человека, бессмысленности существования и всякого устремления вовне. Средствами психологического, ассоциативного символизма и своеобразной пространственной поэтики, доминантными знаками и мотивами которой стали вокзал, вагон, комната, порог, окно, грань, круг, точка, Анненский запечатлел личностную драму утраченного единства с миром и внутренней дисгармонии.

Вертикальная и горизонтальная проекции развертывания лирического действия, представляя собой наиболее традиционные и распространенные модели организации художественного пространства, в лирике Анненского оказываются в сложном соотношении. Взгляду лирического субъекта нередко открываются небо, солнце, луна, звезды,

облака, закат и другие объекты “верхнего” мира. Эти отдаленные объекты всегда оказываются участниками разворачивающейся в душе лирического героя драмы, поэтому внешнее пространство становится частью и аналогом внутреннего. Существенно также и то, что в процессе восприятия отдаленного объекта создается двучленное строение пространства за счет того, что между этим объектом и воспринимающим субъектом сплошь и рядом существует особая преграда или завеса – как правило, проницаемая: окно, ветви деревьев, дождевая “сетка”, снег, туман и т. п.

Важную роль в создании оригинальных пространственных решений в лирике Анненского играет такой компонент поэтического видения, как точка зрения, непосредственная фокусировка взгляда лирического героя, обращенного в мир. За счет этого пространственная структура стихотворений Анненского сплошь и рядом приобретает черты своеобразной кинематографичности, при которой важнейшим структурообразующим приемом становится “кадрирование” пространства, фрагментарность общей картины, которая акцентирует важнейшую концептуальную особенность лирики Анненского – болезненное ощущение нецельности человеческого существования.

Принципы образного строя лирики Анненского выявляются через ее сопоставление с символистской теорией и практикой. Предметно-ассоциативный тип символизма Анненского основывается на принципе “соответствия” психологического состояния человека окружающему его миру вещей. Вещи являются знаками душевного опыта человека, так же как состояния души – тоска, творческое прозрение, любовь – находят отражение в реалиях действительности. Соответственно на пересечении двух взаимоотражающихся планов и строится поэтический образ.

Продуктивными структурообразующими факторами являются прием трансформации предметных признаков в символические, принцип синестетического объединения звуковых, цветовых, обонятельных, осязательных признаков предмета или явления, замена прямой словесной номинации перифрастическим описанием, оксюморонные характеристики.

В сфере жанрово-строфических форм Анненский, несмотря на внешнее следование канонам, нередко разрушает границы лирических жанров. Это наблюдается, в первую очередь, в плоскости содержания, что, как следствие, влечет за собой и жанрово-структурные изменения.

В структурной организации отдельного стихотворения важную роль играют разнообразные интонационно-синтаксические средства. Повышенной структурно-функциональной значимостью отличаются

стиховой перенос, инверсия, прием затрудненного синтаксиса, фигуры композиционного параллелизма (эпанастрофа, эпифора, скрытая анафора, многоточия и отточия). С их помощью Анненский добивается скрытого драматизма стиховой интонации, усиливает выразительность и многоплановость поэтической речи.

В целом анализ принципов структурной организации лирики Анненского свидетельствует о глубинном новаторстве его поэтики, открытии исключительно плодотворных и перспективных путей развития лирики XX века. Это выразилось в тяготении к усложненной ассоциативности, драматизации стихотворного языка, субъектной многоплановости, предметной конкретности и психологической насыщенности поэтического образа, интонационно-синтаксическому разнообразию, передаче через дискретную картину мира и материализацию проявлений внутренней жизни дисгармонического мироощущения человека.

## Литература

1. Аникин А.Е. Ахматова и Анненский. Заметки к теме. – Новосибирск, 1988-1990. – Вып. I-VII.
2. Аникин А.Е. «Незнакомка» А. Блока и «Баллада» И. Анненского // Русская речь. – 1991. – №5. – С. 15–20.
3. Аникин А.Е. Философия Анаксогора в “зеркале” творчества Иннокентия Анненского // Известия Сиб. отд. АН СССР. История, филология и философия. – 1992. – Вып. 1. – С.14-19.
4. Анненский И.Ф. История античной драмы: Курс лекций. – СПб.: Гиперион, 2003. – 416 с.
5. Анненский И.Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – 680 с.
6. Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. – Л.: Сов. писатель, 1990. – 640 с.
7. Асоян А.А. К семиотике орфического мифа в русской поэзии (И. Анненский, О. Мандельштам, А. Ахматова) // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 4: Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века. – Томск: Томский гос. ун-т, 2002. – С. 16-24.
8. Баевский В.С. История русской литературы XX века. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 448 с.
9. Барзах А. Тоска Анненского // Митин журнал. – СПб., 1996. – № 53. – С.97-124.
10. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с. – Библиогр. в постраничных примеч.
11. Бахтин М.М. К философии поступка // Анализ художественного текста (лирическое произведение): Хрестоматия. – М. РГГУ, 2001. – С.196-212.
12. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского – М.: Худож. лит-ра, 1972. – 470 с. – Библиогр. в постраничных примеч.
13. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с. – Библиогр. в постраничных примеч.
14. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – Библиогр.: с. 494-515.
15. Белый А. Стихотворения и поэмы. – М.-Л.: Сов. писатель, 1966. – 656 с.

16. Беренштейн Е.П. Иннокентий Анненский и романтизм: (Вопр. метода и стиля). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Урал. гос. ун-т им. А.М. Горького. – Свердловск, 1988. – 18 с.
17. Беренштейн Е.П. Символизм Иннокентия Анненского: проблемы художественного метода: Конспект лекций / Твер. гос. ун-т. – Тверь, 1992. – 38 с.
18. Беренштейн Е.П. «Просветленная страданьем красота»: Поэтический мир Иннокентия Анненского // Литература в школе. – 1992. – №3-4. – С. 14-22.
19. Блок А.А. Собр. соч. в 8-ми тт. – М.: Гослитиздат, 1960-1963.
20. Блок А.А. Собр. соч. в 6-ти тт. – М.: Правда, 1971-1973.
21. Богомолов Н.А. «Кипарисовый ларец» и его автор // Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. – Томск: Издательство «Водолей», 1999. – С.33-51.
22. Борисова Л.М. Трагедии И. Анненского и символистская концепция драмы // Неординарные формы русской драмы XX столетия. – Вологда, 1998. – С. 35-48.
23. Бройтман С.Н. Субъектная структура русской лирики XIX – начала XX века в историческом освещении // Изв. АН СССР. Серия лит-ры и языка. – Т.47. – 1988. – №6. – С.527-538.
24. Бройтман С.Н. Историческая поэтика: Уч. пособ. – М.: РГГУ, 2001. – 320 с. – Библиогр.: с. 410-418.
25. Брюсов В.В. Собр. соч. в 2-х тт. – М.: Худож. лит., 1987.
26. Булдеев Александр. И.Ф. Анненский как поэт // Жатва. – 1912. – № 3. – С.195-219.
27. Булычева Т.А. Эстетика И.Ф. Анненского и проблема синтеза искусств в современном литературоведении // Литературоведение на пороге XXI века. – М., 1998. – С.124-129.
28. Верхейл К. Трагизм в лирике Анненского // Звезда. – СПб., 1995. – № 9. – С.208-216.
29. Волошин М. И. Ф. Анненский–лирик // Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – С.520-528.
30. Волошин М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. – М.: Правда, 1991. – 480 с.
31. Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Сб. науч. ст. – Иваново: Ивановский государственный университет, 1998. – 300 с. – Библиогр. в примеч. в конце ст.
32. Гарин И.И. Подземный классик // Гарин И. И. Серебряный век: В 3 т. – М.: ТЕРРА, 1999. – Т.1.: Анненский, Сологуб, Вячеслав Иванов, Бальмонт, Гиппиус. – С.139-173.

33. Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Глагольная рифма и синтаксис стихотворной строки // Русский язык в научном освещении. – М.: Языки славянской культуры. – 2001. – №1. – С. 148-160.
34. Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Связь времен. – М., 1994. – С.344-264.
35. Гаспаров М.Л. Сонет // Краткая литературная энциклопедия. – Т.7. – М.: Сов. энциклопедия, 1972. – Стлб.67-68. – Библиогр. в конце ст.
36. Гаспаров М.Л. Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова // Анализ художественного текста (лирическое произведение): Хрестоматия / Сост. Д.М. Магомедова, С.Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2004 (II). С.240-257.
37. Гачев Г. Образ в русской художественной культуре. – М.: Искусство, 1981. – 247 с. – Библиогр. в постраничных сносках.
38. Гегель. Лекции по эстетике // Гегель. Сочинения. Т. 14. – М.: Искусство, 1958.
39. Гизетти А. Поэт мировой дисгармонии (Инн. Фед. Анненский) // Петроград. I. – Пг.; М., 1923. – С.47-71.
40. Гинзбург Л.Я. Вещный мир // Гинзбург Л.Я. О лирике. – М.: Сов. писатель, 1974. – С.311–358.
41. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / Донецкий нац. ун-т. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 528 с. – Библиогр. в конце главаов.
42. Гитин В.Е. “Интенсивный метод” в поэзии Анненского: (Поэтика вариантов: два “пушкинских” стихотворения в “Тихих песнях”) // Русская литература. – СПб., 1997. – №1. – С. 34–53.
43. Горюнова О.А. Новая работа о поэзии И. Анненского // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2001. – № 2. – С. 168-171.
44. Громов П. А. Блок, его предшественники и современники. – Л.: Сов. писатель, 1986. – 600 с. – Библиогр. в постраничных сносках.
45. Гумилев Н.С. Золотое сердце России: Соч. – Кишинев: Лит. артистикэ, 1990. – 734 с.
46. Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики: Уч. пособ. – Кемерово: КемГУ, 1983. – 104 с.
47. Дзуцева Н.В. Время заветов: проблемы поэтики и эстетики постсимволизма // <http://www.ivanovo.ac.ru>
48. Долгополов Л.К. На рубеже веков. – Л.: Сов. писатель, 1977. – 368 с. – Библиогр. в постраничных сносках.
49. Дудорова М.В. Категоризация пространства в поэтическом тексте (на материале поэзии И. Анненского): Автореф. дисс. ... канд.

- филол. наук / ГОУ ВПО “Уральский государственный университет им. А.М. Горького”. – Екатеринбург, 2006. – 19 с.
50. Елисеева А.Н. Предметный символ в поэтике И. Анненского (на материале лексико-сематической группы “цветы”. Лилия) // Филологические науки. – 2000. – № 6. – С.56-66.
51. Елисеева А.Н. Лингвистика И. Анненского. (Динамический аспект описания): Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – СПб., 1997. – 20 с.
52. Ермилова Е.В. Поэзия Иннокентия Анненского // Анненский И. Стихотворения. – М.: Сов. Россия, 1987. – С. 5-22.
53. Журинский А.Н. Семантические наблюдения над «трилистниками» Ин. Анненского // Историко-типологические и синхронно-типологические исследования (На материале языков разных систем): [сб. ст.]. – М.: [б. и.], 1972. – 368 с. – Библиогр. в конце ст.
54. Иванов Вяч.Вс. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М., 2000. – Том I. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 143-378.
55. Иванов Вяч.Вс. Об Анненском // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М., 2000. – Том II. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 149-154.
56. Иванов Вяч.Ив. О поэзии Иннокентия Анненского // Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – С.170–179.
57. Иванова И.Н. Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма (1890 – 1910 годы): Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. – Ставрополь, 2006. – 40 с.
58. Иванова О.Ю. Вяч. Иванов и И. Анненский: две точки зрения на картину Л. Бакста “Terror antiquus” (версия). – Режим доступа: <http://losevaf.narod.ru/ivanova.htm>
59. Изотова Н.В. Диалогические структуры в языке художественной прозы А.П. Чехова. Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. – М.: Моск. гос. открытый пед. ун-т им. М.А.Шолохова, 2006. – 40 с.
60. Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сб. науч. тр. / Музей А. Ахматовой в Фонтанном Доме; Сост. и науч. ред. Савельевой Г.Т. – СПб.: АО «Арсис», 1996. – 153 с. – Библиогр. в конце ст.
61. Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования / Под ред. А.И. Червякова. Вып. I. Анненский И.Ф. Учено-комитетские рецензии 1899-1900-х годов. Сост. А.И. Червяков. – Иваново: Издательский центр “Юнона”, 2000. – 330 с.

62. Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – 512 с. – Библиогр. в конце глав.
63. Карасев Л.В. Онтология и поэтика // Литературные архетипы и универсалии. – М.: Рос. гос. гуманитарн. ун-т, 2001. – С.293–347.
64. Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе // Филологические науки. – 1986. – №4. – С.34-40.
65. Кихней Л.Г., Ткачева Н.Н. Иннокентий Анненский. Вещество существования и образ переживания. – М.: Диалог-МГУ, 1999. – 123 с. Библиогр.: с. 119-121.
66. Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика: М.: МАКС Пресс, 2001. – 184 с. – Библиогр.: с. 177-183.
67. Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX в. – М.: Наука, 1986. – 253 с. – Библиогр. в постраничных сносках.
68. Коган А.С. Поэтика лирического цикла Тютчева // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа. Сб. науч. ст. – Донецк: ДонГУ, 1991. – С.115-125.
69. Козубовская Г.П. Лирический мир И.Анненского: Поэтика отражений и сцеплений // Русская литература. – 1995. – №2. – С.72-86.
70. Колобаева Л.А. Ирония в лирике И. Анненского // Филологические науки. – 1977. – №6. – С.21-29.
71. Колобаева Л. Феномен Анненского // Русская словесность. – М., 1996. – №2. – С. 35-40.
72. Корецкая И.В. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский // Контекст. 1989. – М.: Наука, 1989. – С. 58-68.
73. Корецкая И.В. Импрессионизм в поэтике и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. – М.: Наука, 1975. – С.207-252.
74. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. – 110 с.
75. Коченкова (Бердникова) Т.В. Обращение в поэтическом тексте (на примере произведений А.А. Ахматовой и И.Ф. Анненского) // Филологические этюды. Вып. 8, Ч. 3. – Саратов, 2005. – С.188-192.
76. Краткая литературная энциклопедия. Т.1-9. – М.: Сов. энциклопедия, 1964-1978.
77. Кулик А.Г. Лирическая циклизация как особый тип текстопостроения (на материале третьего тома «Лирической трилогии»

- А. Блока). – Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Тверь: ТвГУ, 2007. – 20 с.
78. Кустов О. Закон тождества, или феномен «поэта для поэтов» (Отрешённость и обоготворение невозможного в творчестве М. Хайдеггера и И. Ф. Анненского). – Режим доступа: <http://www.spintongues.vladivostok.com>
79. Кустов О. Паладины. Экзистенциальные эссе серебряного века русской поэзии. – Режим доступа: <http://www.spintongues.vladivostok.com>
80. Кушнер А. “Среди людей, которые не слышат...” // Новый мир. – 1997. №12. – С.192-215.
81. Кушнер А. Заметки на полях // Вопросы литературы. – 1981. – №10. – С.187-205.
82. Кушнер А. О некоторых истоках поэзии И. Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб.: АО «Арсис». – С. 130-136.
83. Кьеркегор С. Наслаждение и долг / Пер. с дат. – Ростов н/Д: Изд-во “Феникс”, 1998. – 416 с.
84. Лавров А.В. Русские символисты: этюды и разыскания. – М.: Прогрес Плеяда, 2007. – 632 с. – Библиогр. в постраничных примеч.
85. Лавров А.В. Вячеслав Иванов – “Другой” в стихотворении И.Ф. Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб.: АО «Арсис» 1996. – С. 110-117.
86. Лавров А.В. И.Ф. Анненский в переписке с Александром Веселовским // Русская литература. – 1978. – №1. – С.176-180.
87. Лавров А.В., Тименчик Р.Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1981. – Л.: Наука, 1983. – С.61-146. – Библиогр.: с.116-146.
88. Лагунов А.И. Афанасий Фет и поэзия русского символизма. – Х.: Основа, 1999. – 242 с. – Библиогр. в конце глав.
89. Ларин Б. О “Кипарисовом ларце” // Литературная мысль. II. – Пг., 1923. – Кн. 2. – С.149-158.
90. Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю.И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С.464-482.
91. Лекманов О. Анненский и Андерсен о Снежной королеве, о холоде и тепле // Русская речь. – М., 2001. – № 2. – С. 18-20.
92. Лекманов О.А. “Стихов шкатулок”: К теме: “Маяковский и Анненский” // Русская речь. – М., 1999. – №4. – С.32-34.
- 
-

93. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
94. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
95. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К: ВЦ «Академія», 2007. – Т.1 – 608 с.; Т.2. – 624 с.
96. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
97. Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е. М. Мелетинского. – М.: Рос. гос. гуманитарн ун-т, 2001. – 433 с.
98. Логический анализ языка. Космос и хаос: Концептуальные поля порядка и беспорядка / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М.: Индрик, 2003. – 640 с.
99. Логический анализ языка. Языки пространств / Отв. ред.: Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 448 с.
100. Лотман М. Метрический репертуар И.Анненского // Труды по русской и славянской филологии, XXIV [УЗ ТГУ, 358]. – Тарту, 1975. – С.122-147.
101. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л.: Просвещение, 1972. – 272 с. – Библиогр. в постраничных сносках.
102. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14-285.
103. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251-293.
104. Ляпина Л. Циклизация в русской литературе XIX века. – С-Пб: НИИ химии С-ПбГУ, 1999. – 279 с. – Библиогр. в конце глав.
105. Магомедова Д.Н. Анненский и Ахматова (к проблеме “романизации” лирики) // “Царственное слово”: Ахматовские чтения. Выпуск 1. – М.: “Наследие”, 1992. – С. 135-140.
106. Маковский С.К. Портреты современников. – М.: XXI век – Согласие, 2000. – 446 с.
107. Максимов Д. Русские поэты начала века. – Л.: Сов. писатель, 1986. – 368 с. – Библиогр. в постраничных примечаниях.
108. Мандельштам О.Э. Слово и культура. – М.: Сов. писатель, 1987. – 320 с. – Библиогр.: с.313-318.
109. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 480 с. – Библиогр.: с.373-390.

110. Минц З.Г. Об эволюции русского символизма (К постановке вопроса: тезисы) // Труды по русской и славянской филологии, XXIV [УЗ ТГУ, 358]. – Тарту, 1975. – С.7–24.
111. Митрофанов П.П. Иннокентий Анненский // Русская литература XX века. 1890 – 1910. В 2-х тт. / Под ред. проф. С.А. Венгерова. Т.2. – М., 1915. – С.281–297.
112. Михайлов А.В. Поэтика барокко // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С.326–391.
113. Моклиця М.В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Част. 2. Зарубіжна література. – Луцьк: Ред.-вид. відд. «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. – 181 с.
114. Мусатов В.В. “Тихие песни” Иннокентия Анненского // Известия РАН. Серия лит. и яз. – М., 1992. – Т. 51. – № 6. – С.14–24.
115. Мусатов В.В. К истории одного спора. (Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский) // Творчество писателя и литературный процесс. – Иваново, 1991. – С.26–38.
116. Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины ХХ в.: От Анненского до Пастернака. – М.: Прометей, 1992. – 220 с. – Библиогр.: с.203–219.
117. Налегач Н.В. «Читатель книг» Н. Гумилева и «Идеал» И. Анненского: к проблеме поэтического диалога. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/main.phtml?cid=45010265>
118. Налегач Н.В. Миф об Иннокентии Анненском в поэзии акмеистов // Русская литература в ХХ веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 4: Судьба культуры и образы культуры в поэзии ХХ века. – Томск, 2002. – С.25–37.
119. Налегач Н.В. Мотив двойничества в творчестве И. Анненского // Современные проблемы гуманитарных дисциплин. – Кемерово, 1996. – Вып. 2. – С.124–128.
120. Налегач Н.В. Пушкинская традиция в поэзии И. Анненского: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / Томский гос. ун-т. – Томск, 2006. – 20 с.
121. Некрасова Е.А. А. Фет. И. Анненский: Типологический аспект описания / АН СССР. Ин-т рус. яз. – М.: Наука, 1991. – 127 с. – Библиогр.: с.124–125.
122. Николина Н.А. «Поэзия грамматики» («Трилистник минутный» И. Анненского) // Русский язык в школе. – 1999. – №6. – С.59–65, 70.
123. Новикова У.В. Эстетика И.Ф. Анненского в свете интерпретации доминантных мотивов лирики поэта // Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2007. – 19 с.

124. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. – М.: РГГУ, 2002. – 685 с. – Библиогр.: с.651-673.
125. Останкович А.В. Гармония сонета: Монография / А.В. Останкович. – М.: Издательство МГОУ, 2005. – 237 с. – Библиогр.: с.225-237.
126. Останкович А.В. Сонеты И.Ф. Анненского: аспект гармонической организации: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Ставроп. гос. пед. ун-т. – Ставрополь, 1996. – 19 с.
127. Островская Е. Поэтический перевод и перевод поэзии. И.Ф. Анненский. Концепция отражения // Рус. филология. – Тарту, 1996. – № 7. – С. 166-172.
128. Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста. – М.: Наука, 1990. – 304 с. – Библиогр.: с. 300-301.
129. Петрова Г.В. “Я – слабый сын больного поколения...” (К проблеме “Анненский и Ницше”) // Вестник Новгородского государственного университета. – Сер. “Гуманитарные науки”. – 2000. – №15. – С.66-72.
130. Петрова Г.В. К некоторым проблемам поэтики И. Ф. Анненского // Вестник Новгородского государственного университета. – Сер. “Гуманитарные науки”. – 1998. – №9. – С.56-63.
131. Петрова Г.В. Творчество Иннокентия Анненского: Учеб. пособие / Новгород. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2002. – 128 с. – Библиогр.: с.118-128.
132. Петрова Г.В. Лирика И.Ф. Анненского в контексте философских и эстетических идей конца XIX – начала XX века: (Пробл. творч. личности): Автореф. дисс. ... канд. наук; Философские науки: 10.01.01 / Новгород. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого. – Новгород, 1997. – 25 с.
133. Петрова Г.В. И.Ф. Анненский в полемике с русскими символами (по материалам неопубликованных докладов “Поэтические формы современной чувствительности” и “Об эстетическом критерии”). – Режим доступа: <http://annensky.ru/index.htm>
134. Пильд Л.Л. Чехов в восприятии И. Анненского / Pild L. // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. – Helsinki, 1996. – С. 301-310.
135. Пирошенко С.Ю. Поэтика И. Анненского как выражение экзистенциального мировосприятия: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Таврический нац. ун-т им. В.И. Вернадского. – Симферополь, 2006. – 18 с.

136. Подольская И. Поэзия и проза Иннокентия Анненского // Анненский И. Избранное. – М.: Худож. литерат., 1987. – С. 3-20.
137. Подшивалова Е.А. Концепция мира и человека в “Кипарисовом ларце” И. Ф. Анненского // Кормановские чтения. – Ижевск, 1994. – Вып. 1. – С. 76-86.
138. Пономарева Г.М. Анненский и А. Потебня (К вопросу об источнике концепции внутренней формы в “Книгах отражений” Иннокентия Анненского) // Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Уч. зап. Тарт. ун-та. – Вып. 620. – Тарту, 1983. – С.64-72.
139. Пономарева Г.М. Анненский и Платон (Трансформация платонических идей в «Книгах отражений» И. Ф. Анненского // Уч. зап. Тарт. ун-та. – Вып. 781. – Тр. по рус. и слав. филологии. – Тарту, 1987. – С.73–82.
140. Пономарева Г.М. Критическая проза И.Ф. Анненского: (Проблемы генезиса): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Тарт. гос. ун-т. – Тарту, 1986. – 16 с.
141. Пономарева Г.М. Понятие предмета и метода литературной критики в критической прозе Иннокентия Анненского // Учен. зап. Тарт. ун-та. – Вып. 735. – Блоковский сборник. 7. – Тарту, 1986. – С.124-136.
142. Пономарева Г.М. Функция контакта в эстетических взглядах И.Ф. Анненского // Учен. зап. Тарт. ун-та. – Вып. 822. – Тр. по рус. и слав. филологии. – Тарту, 1988. – С. 74-87.
143. Поэтика и лингвистика: Материалы Международной научной конференции, посвящённой 100-летию со дня рождения Романа Робертовича Гельгардта. 16-19 октября 2006 года, г. Тверь. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2006. – 87 с.
144. Поэтическая грамматика. Том I / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова / И.И. Ковтунова, Н.А. Николина, Е.В. Красильникова (отв. ред.) и др. – М.: ООО Издательский центр «Азбуковник», 2005. – 429 с. – Библиогр.: с.425-427.
145. Пронин В.А. Теория литературных жанров. – М.: Изд-во МГУП, 1999. – 76 с. – Библиогр.: с.72-73.
146. Пунин Н. Проблема жизни в поэзии И. Анненского // Аполлон. – 1914. – №10. – С.47-50.
147. Пурин А. Недоумение и тоска // Постскриптум. – 1998. – №3. – С.230-248.

148. Пурин А. Такая Цветаева // Звезда. – СПб., 1992. – № 10. – С. 169-173.
149. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – 300 с. – Библиогр. в постраничных сносках.
150. Ронен О. Идеал: (О стихотворении Анненского “Квадратные окошки”) // Звезда. – СПб., 2001. – № 5. – С. 226-232.
151. Руднев Ю.Б. Русский лирический цикл: матрица дискурса // Русская литература. Исследования: Сб. научных трудов. – Вып. VI. – К.: Логос, 2004. – С. 96-107.
152. Русская литература XX века. Школы. Направления. Методы творческой работы. – СПб: Logos; М.: Высшая школа, 2002. – 586 с. – Библиогр. в конце глав.
153. Савельева Г.Т. “Петербургский миф” Иннокентия Анненского // Седьмые Ахматовские чтения. Петербургский диагноз. – СПб., 2002. – С. 22-30.
154. Салма Н. Анна Ахматова и Иннокентий Анненский (к вопросу о смене моделей мира на рубеже двух веков): “Царственное слово”. Ахматовские чтения. – Выпуск 1. – М.: “Наследие”, 1992. – С. 126-134.
155. Сапогов В.А. Цикл // Краткая литературная энциклопедия. – Т.5. – М.: Сов. энциклопедия, 1968. – Стлб. 933. – Библиогр. в конце ст.
156. Сапогов В.А. Поэтика лирического цикла А. Блока: Автореферат дисс... канд. филол. наук. – Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1962. – 16 с.
157. Свенцицкая Э.М. Поэзия И. Ф. Анненского как единая лирическая система // Язык и литература в школе: Украинский вестник. – 1996. – №1–2. – С. 46-50.
158. Синельникова Л.Н. Жизнь текста, или Текст жизни. – Луганск: Знание, 2005. – Т.1. Лингвистическая поэтика. – 432 с. – Библиогр. в конце каждой статьи.
159. Силантьев И.В. Поэтика мотива. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с. – Библиогр.: с.266-282.
160. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись). – Одесса: АстроПринт, 2000. – 352 с. – Библиогр.: с.328-339.
161. Семенова С. Два полюса русского экзистенциального сознания: проза Г. Иванова и В. Набокова-Сирина // Новый мир. – 1999. – № 9. – С.183–205.
162. Сквозников В.Д. Лирический род литературы // Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 394-420.

163. Словарь языка русской поэзии XX века. Т.1: А-В / Сост. В.П. Григорьев (отв. ред.), Л.Л. Шестакова, В.В. Бакеркина, А.В. Гик, Л.И. Колодяжная, Т.Е. Реутт, Н.А. Фатеева. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 896 с.
164. Смирнов И.П. Смысл как таковой. – СПб.: Академический проект, 2001. – 352 с. – Библиогр. с.211-222; 312-328.
165. Созина Е.К. Трансформация зеркального мифа символистов в творчестве И. Анненского // Традиции в контексте русской культуры. – Череповец, 1995. – С. 108-112.
166. Соколова Н.К. Слово в русской лирике начала XX века. – Воронеж: Изд-во Ворон. ун-та, 1980. – 160 с. – Библиогр.: с.154-159.
167. Спроге Л.В. Лирический цикл в дооктябрьской поэзии А.Блока и проблемы циклообразования у русских символистов: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Тарту, 1988. – 20 с.
168. Сугай Л.А. Неизданные работы Иннокентия Анненского о Гоголе // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. – 1986. – № 4. – С.48–55.
169. Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. – М.: РГГУ, 1999. – 320 с. – Библиогр. с.291-316.
170. Тарасова И.А. К вопросу о вычленении семантических полей в поэтической картине мира: (Семантическое поле со значением “лето” в поэзии И. Анненского) // Актуальные проблемы лексикологии и стилистики. – Саратов, 1993. – С. 142–147.
171. Тарасова И.А. Образы языкового сознания: к проблеме индивидуально-специфического. (На материале поэзии И. Анненского и Г. Иванова) // Язык, сознание, коммуникация. – М., 2001. – Вып. 18. – С.101–105.
172. Тарасова И.А. Структура семантического поля в поэтическом идиостиле: (На материале поэзии И. Анненского): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Сарат. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского. – Саратов, 1994. – 17 с.
173. Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 592 с. – Библиогр. с.558-589.
174. Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, “Наследие”, 2001. – 624 с. – Библиогр. в конце глав.
175. Теоретико-литературные итоги XX века. Т. I. Литературное произведение и художественный процесс. – М.: Наука, 2003. – 373 с. – Библиогр. в конце глав.

176. Теоретико-литературные итоги XX века. Т. 2. Художественный текст и контекст культуры. – М.: Наука, 2003. – 447 с. – Библиогр. в конце глав.
177. Тименчик Р.Д. О составе сборника И.Анненского «Кипарисовый ларец // Вопросы литературы. – 1978. – № 8. – С.307–316.
178. Тименчик Р.Д. Поэзия И.Анненского в читательской среде 1910-х годов // Уч. зап. Тартуского ун-та. – Вып. 680. – Тарту, 1985. – С.101-116.
179. Тименчик Р. Ин.Анненский и Ник.Гумилев // Вопросы литературы. – 1987. – №2. – С.271-278.
180. Тименчик Р. Культ Иннокентия Анненского на рубеже 1920-х годов // Культура русского модернизма. – М.: Наука, 1993. – С.338–349.
181. Ткачева Н.Н. И. Анненский и Л. Шестов: трагическое мироощущение и философия экзистенциализма // 100 лет Серебряному веку: Материалы междунар. науч. конф. – М., 2001. – С.109–113.
182. Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. Курс лекций. – Л.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1959. – 536 с.
183. Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. – М.: Прогресс, 1995. – С. 193-258.
184. Тростников М.В. «Я люблю на бледнеющей шири в переливах растаявший цвет...» Символика желтого цвета в лирике И. Анненского // Русская речь. – 1991. №4. – С.15-17.
185. Тростников М.В. Идиостиль И. Анненского: (Лексико-семант. аспект). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. – М., 1990. – 16 с.
186. Тростников М.В. Сквозные мотивы лирики И. Анненского // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. – 1991. – Т.50. – №4. – С.328–337.
187. Тырышкина Е.В. К вопросу о литературных переключках: В. Маяковский и И. Анненский (“Несколько слов о себе самом” и “Тоска припоминания”) // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики. Сборник научных статей. В 2-х частях. Ч. 2. – Минск, “РИВШ”, 2007. – С. 269-272.
188. Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие. – М.: Издательский центр «Академия», 2006. – 336 с. – Библиогр. в постраничных сносках.

189. Федоров А.В. Иннокентий Анненский. Личность и творчество. – Л.: Художественная литература, 1984. – 224 с.
190. Федоров А.В. Иннокентий Анненский – лирик и драматург // Анненский И. Стихотворения и трагедии. – Л.: Сов. писатель, 1990. – С.5–50.
191. Федотов О.И. Сонет серебряного века // Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века. – М.: Правда, 1990. – С. 5-34.
192. Фоменко И.В. О принципах композиции лирических циклов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1986. – Т. 45. – №2. – С.130-137.
193. Фомичев С.А. «Подражания Корану»: Генезис, архитектоника и композиция цикла // Временник Пушкинской комиссии. 1978 / Под ред. М.П. Алексеева. – Л.: Наука, 1981. [Вып. 16]. – С. 22-45.
194. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: ИФ «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с. – Библиогр. в примеч.: с.656-665.
195. Фридман И.В. Иннокентий Анненский и наследие Пушкина // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – М., 1991. – Т. 50. – №4. – С. 338-349.
196. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. – М.: Высш. школа, 1991. – 192 с. – Библиогр. в комментариях, с.178-191.
197. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзаха. – СПб.: «Академический проект», 1999. – 512 с. – Библиогр. с.419-449.
198. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М.Ю. Некрасова. – СПб., «Академический проект», 2003. – 816 с. – Библиогр. с.700-740.
199. Хайлова Е.Г. Пунктуационное оформление композиции в стихах И. Анненского // Язык, сознание, коммуникация. – М.: МАКС Пресс, 2001. – Вып. 19. – С. 138–143.
200. Хализев В.Е. Остратегиях анализа литературного произведения // Известия РАН. Сер. литературы и языка. – 2007. – № 6. – С. 16-32.
201. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с. – Библиогр. в постраничных сносках.
202. Харджиев Н.И. Тема и метод Анненского // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде. В 2 т. – М., 1997. – Т. 2. – С. 116-118.
203. Ходасевич В. Об Анненском // Ходасевич В. Колблемый треножник. – М.: Советский писатель, 1991. – С.451-458.

204. Хохулина А.Н. Лики мира И. Анненского: (Общеэстетическая концепция И. Ф. Анненского. Человек и общество в поэзии И. Анненского) / Магнитог. гос. пед. ин-т. – Магнитогорск, 1990. – 65 с. – Рукопись деп. в ИНИОН АН СССР № 43832 от 1.02. 91.
205. Хохулина А.Н. Лингвопоэтика Иннокентия Анненского: (Динамический аспект описания): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – СПб., 1997. – 18 с.
206. Хохулина А.Н. Пространство и время как категория философской лирики (на материале поэзии И. Анненского) // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. – СПб., 1995. – Вып. 3. – С. 112-116.
207. Художественный мир Иннокентия Анненского: Международные научно-литературные чтения, посвященные 150-летию со дня рождения И.Ф. Анненского. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/index.htm>
208. Червяков А. «Музыка» в поэтической системе И.Ф. Анненского // Творчество писателя и литературный процесс. – Иваново, 1986. – С.99–110.
209. Черный К.М. И. Анненский и Ф. Тютчев // Вестник Моск. ун-та. Серия IX. Филология. – 1973. – № 2. – С.10-22.
210. Черный К.М. Поэзия Иннокентия Анненского: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова. Филол. фак., 1973. – 23 с.
211. Черняева И.В. Жанровое своеобразие “Кипарисового ларца” Иннокентия Анненского // Русская поэзия XVIII–XIX вв. (Жанровые особенности. Мотивы. Образы. Язык). – Куйбышев, 1986. – С.128–136.
212. Шелогурова Г.Н. Идеино–эстетические функции мифа в драматургии Иннокентия Анненского: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / МГУ им. М.В. Ломоносова. Филол. фак. – М., 1988. – 24 с.
213. Шелогурова Г.Н. Эллинская трагедия русского поэта // Анненский И. Ф. Драматические произведения; Античная трагедия (публичная лекция). – М.: Лабиринт, 2000. – С. 292-318.
214. Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. – Пб.: ОПОЯЗ, 1922. – 200 с. – Библиогр. в постраничных сносках и в примеч., с. 196-199.
215. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высш. школа, 1990. – 303 с. – Библиогр.: с.299-300.
216. Эткинд Е. Ранний русский Бодлер // Филологические записки. – Воронеж, 1995. – Вып. 4. – С. 93-102.

## **Для заметок**

## **Для заметок**

Наукове видання

**Кеба Олександр Володимирович**  
**Кеба Тетяна Василівна**

**Лирика Иннокентия Анненского:**  
**художественная структура и семантика**  
(російською мовою)

Редактор *Н.Г.Пянковська*  
Комп'ютерна верстка *В.О.Фаріон*

Підписано до друку 26.05.2009 р. Формат 60x84/16.  
Папір офсетний. Гарнітура SchoolBookC. Друк офсетний.  
Ум.друк.арк.10,23. Обл. вид. арк. 9,86.  
Тираж 300 пр. Зам. № 259.

Видавництво “Аксиома”  
(свідоцтво ДК №1808 від 26.05.2004 р.)  
м. Кам'янець-Подільський, а/с 8, 32300  
Тел./факс: (03849) 3-90-06

Надруковано в друкарні ПП “Аксиома”  
пров. Північний, 5, м. Кам'янець-Подільський, 32300