

Н.В. НАЛЕГАЧ (*Кемерово, Россия*)

УДК 821.161.1-14(Анненский И.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

НЕБЕСНЫЕ ОБРАЗЫ В КНИГЕ СТИХОВ И. АННЕНСКОГО «ТИХИЕ ПЕСНИ»

Аннотация. Статья посвящена системному рассмотрению небесных образов в оригинальной части единственной прижизненной книги стихов И. Анненского «Тихие песни» с целью выявления особенностей поэтического мира автора. Предпринятый анализ стихотворений, в образной системе которых небесные светила и явления играют важную смыслообразующую роль, позволяет обнаружить один из ключевых мотивов – стремление к идеалу. Устремленность лирического «Я» к идеалу, в свою очередь, определяет развитие метасюжета всей поэтической книги. В его основе оказывается жажда освобождения сознания из пут иллюзорно-миражного восприятия мира ради прикосновения к подлинной реальности, которая, благодаря специфике развития системы небесных образов, мыслится проблематичной не столько даже в своей достижимости, сколько в своей феноменологии. Тем не менее, особенно в развитии образности звезд-звезды в поэтическом мире Анненского сомнение не оборачивается отрицанием, а лишь усиливает напряженность поиска возможности человеческой мысли прорваться сквозь «покровы кукольной Изиды» к Истине.

Ключевые слова: И. Анненский, звезда, луна, солнце, облака, небесные образы.

Символичное изображение неба и небесных образов с самого начала развития поэзии оказалось неразрывно связано с мотивом постижения божественного, идеального мира. В этом смысле интерес представляют те поэтические системы, в которых намечаются вариации и смысловые сдвиги, свидетельствующие о сложном взаимодействии традиционного и индивидуального семантического комплекса в развитии этой поэтической образности. Небо в его феноменологии и суточной динамике и небесные светила и явления (солнце, луна, звезды, облака, тучи и т.п.) неоднократно встречаются в творчестве каждого поэта. Тем интереснее проследить индивидуально-авторский вариант преломления и выявить мотивно-тематический комплекс, обусловленный развитием этой образной системы в отдельном поэтическом мире.

Так, например, по пути выявления и анализа основных образно-семантических категорий поэтического мира Е.А. Боратынского пошла в своей монографии С.В. Рудакова.

Сразу отметим, что лингвопоэтический аспект символики небесных светил в творчестве И. Анненского привлекал внимание А.А. Комиссаровой, а частотность словоупотреблений зафиксирована в словаре У.В. Новиковой. По данным «Частотного словаря лексики лирики И.Ф. Анненского» употребление слов выглядит следующим образом: солнце – 45 раз, солнечный – 2, небо – 29, небеса – 12, звезда – 20, луч – 34, луна – 16, лунный – 19, облако – 20, туча – 23, заря – 9, закат – 14. В свете изучения особенностей поэтического мира возникает вопрос, насколько взаимосвязаны между собой в развитии поэтических смыслов обозначенные небесные образы в творчестве Анненского. Чтобы ответить на него, рассмотрим раскрытие и взаимодействие этих образов в структуре книги стихов «Тихие песни» (1904), единственном прижизненном издании лирики поэта, бесспорно запечатлевшем его авторскую волю в организации композиции поэтической целостности.

Первое стихотворение «Поэзия» буквально начинается с небесно-го образа: «Над высью пламенной Синая / Любить туман Ее лучей» [Анненский 1990: 55], основанного на сложном ассоциативном сцеплении различных небесных явлений, начиная от раскаленного солнечного неба над пустыней, заканчивая скрытой за этим лазурным дневным покровом Звезды, соотносимой в контексте стихотворения и всего творчества Анненского с символами Поэзии-Музы и единственной Звезды (ср. с образом Евтерпы в драме «Фамира-кифаред» или символом Звезды из стихотворения «Среди миров»). Вследствие такого образного решения происходит наложение явного и неявного планов бытия через изображение дневного, освещенного солнцем неба, визуально закрывающего от лирического субъекта созерцание лучей звезды, но не отменяющего ее присутствия в мире, зримо обнажающегося ночью. Показательно, что ночное сияние звезд появляется в следующем за стихотворением «Поэзия» тексте «∞». Можно видеть, как Анненский обыгрывает тютчевскую традицию дня как блистательного покрова, но не «над бездной безымянной», как у предшественника, а как покрова, скрывающего Истину/Идеал, отсылая к мифопоэтике Великой Богини и ее бесконечных одежд (ср. с «Ужель достойны вы певца / Покровы кукольной Изиды?» из стихотворения «Поэту»). Попутно отметим, что в стихотворении «Поэту» этот взгляд сквозь покровы на самую суть мироздания сохранится как свойство видения лирического героя, самоопределяющегося как поэт: именно Изиды – богиня – природа – мироздание – Истина властно притягивает внимание поэта, а не

ее покровы – физическая реальность во всем ее бесконечном многообразии. Возможно, именно эту творческую установку Анненского уловил в стихотворении, посвященном ему, Вяч. Иванов, сопроводив портретный образ своего оппонента в области поэзии эпитетом «обнажитель беспощадный». Показательно в контексте внутрисимволистской эстетической полемики об отношении поэзии к реальности то, что установка на взгляд сквозь покровы в лицо Истине наиболее полно будет подхвачена в русской поэзии поколением постсимволистов, особенно Б. Пастернаком с его итоговыми поэтическим кредо «Во всем мне хочется дойти до самой сути...». Закономерно, что в стихотворении Анненского «Поэзия» место Изиды занимает Муза – божественная персонификация Поэзии, если учесть строй образного ряда стихотворения в целом и содержащиеся в нем отсылки на ритмическом и образном уровнях к стихотворению Пушкина «Пророк».

Следующее стихотворение по контрасту с предыдущим ставит лирического героя, устремленного на поиски Музы, перед лицом первого покрова реальности – времени, прикрывающего собой в физическом мире идеал вечности. Показательно, что наряду с образом эмалевого циферблата часов символичным выражением всевластности течения времени выступают блеснувшие в сумрак ночи звезды. Обращает на себя внимание тот факт, что употребление Анненским множественного числа лишает это явление сакральности, противопоставляя благодаря обыгрыванию грамматической категории числа, совокупность звезд, свидетельствующих о суточном временном цикле, единственной Звезде, вбирающей в себя, в том числе и намек на поэтическую сущность, красоту и божественность, если учитывать наблюдения Н. Гамаловой над развитием поэтической символики звезды в переводах из Еврипида и оригинальных трагедиях Анненского [Gamalova 2005: 162-164]. Не противоречит этому и наблюдение Е.А. Пановой, осуществленное в процессе анализа стихотворения «Среди миров», вошедшего в следующую книгу поэта «Кипарисовый ларец», о том, что символ звезды «...может быть понят как целый комплекс смыслов, включающий в себя не только «земную любовь» к женщине, но и другие, высшие жизненные ценности: и творчество (поэзию), и надежду на счастливое «слияние душ», на соединение Я с Не-Я, на обретение своего места в мире, и (в том числе) веру (хотя, по собственному признанию поэта, он ее потерял). Иначе говоря, *Звезда* становится знаком каких-то основополагающих жизненных начал и духовных ориентиров» [Панова 2010: 54]. Тем самым в пределах книги начинает противопоставляться уникальность – нерасчлененной множественности, идеал – его дроблению и десакрализации в плане физически зримого бытия.

Образ звезд оказывается не только знаком дробимой временем (как множественностью часов, минут, секунд и т.п.) бесконечности, но и символически выражает тему избыточно переполненной мечтами души, как можно видеть в стихотворении «Который?»: «Там всё, что на сердце годами / Пугливо таил я от всех, / Рассыплется ярко звездами...» [Анненский 1990: 57]. Этот мотив дробления как низведения идеала к миражному состоянию посредством образности звезд представляется оригинальным и достаточно устойчивым в поэтическом мире И. Анненского. Закономерно, что в стихотворении «Который?» образ звезд коррелирует с образами бреда цветов, мечты, волшебной сказки, в своей совокупности складывающихся не столько в мир идеала, сколько в царство миражей и призраков, не властных противостоять динамике небесного покрова, окрашивающегося в розовый цвет зари, воспринимаемый как наносимая душевная рана, открывающая равно иллюзорный характер дневного и ночного небесных покровов, означающая равную удаленность лирического субъекта от чаемой встречи с Музой как в физической реальности, так и в мечтах.

Примечательно, что в следующем за этим стихотворении «На пороге» на роль Музы в призрачно-изменчивом мире начинает претендовать Незримая (Персефона-Смерть, дочь Деметры-Жизни). Обнаружение сюжета о Персефоне, скрыто присутствующего в имени, образованном от эпитета богини мира мертвых у древних греков содержится в работах А.А. Асояна и А.В. Подворной, делающих вывод о том, что Смерть становится вдохновительницей поэзии Анненского. Но лирический герой отказывает ей в праве заместить собою Поэзию: «С тех пор Незримая, года / Мои сжигая без следа, / Желанье жить все жарче будит, / Но нас никто и никогда / Не примирит и не рассудит» [Анненский 1990: 58]. Позже этот мотив ревности посюсторонней реальности по отношению к трансцендентному идеалу разовьется в системе персонажей и станет основой трагического конфликта вакхической драмы «Фамира-кифарэд».

В стихотворении «Листы», тоже тематически связанном с коллизией творчества как воли к бытию и власти реальности как страха умирания, метафорический образ солнца как горней лампы метонимически актуализирует представление о мире как храме, предопределяя появление в последней строфе образа Творца, к которому со своими мучительными вопросами о возможности бессмертия души обращается лирический герой. Мучительность вопроса, сомнения в традиционном христианском ответе заданы уже в динамическом аспекте описания небесных явлений в первой строфе: это выцветшее «белое» небо и угасающая «горняя лампада» (=солнце), которая «златится»

«всё тусклей»). Тем не менее, сами небесные символы не лишены непосредственной взаимосвязи с миром Идеала, но в их бледности как бы растворяются визуально четкие формы, что подчеркивает неочевидность и нарастающую дистанцию между субъектом лирического переживания и велением Творца, вследствие чего кружение листопада, пронизанное страхом умирания, заслоняет собой небесную тему бессмертия души, хотя и не вытесняет ее полностью, благодаря чему Анненский и достигает эффекта семантического мерцания, передающего динамику ритма сомнений и надежд в душе лирического героя. Показательно, что в другом стихотворении этой книги «Ненужные строфы» мотив безнадежности еще более усилен посредством сочетания образа осеннего неба, которым продиктовано и на котором отпечталось состояние увядающей листвы, чреватое листопадом, сочетающимся с мотивом обреченности черновиков с «больными» стихами каминному огню: «Как чахлая листва, пестрима увяданьем / И безнадежностью небес позлащена, / Они полны еще неясным ожиданьем, / Но погребальная свеча уж зажжена» [Анненский 1990: 63].

Небесная образность нетипично раскрывается в стихотворении «В открытые окна». Как указывали мифологи, круглоглазы-киклопы с одним глазом во лбу почитались в архаический период как один из вариантов персонификации солнца. Однако в стихотворении Анненского Циклоп выступает персонификацией скуки, ослепленной, судя по контексту стихотворения, солнечным светом. Свивающиеся рыжие волокна, проникающие через открытые окна в комнату, и розовеющий уголек, нацеленный в глаз Циклопа, позволяют увидеть в этих метафорах дневное и закатное солнце, различаемые в духе архаичной мифологической традиции в своем семантическом наполнении. Показательно, что болезненное пробуждение души от состояния Скуки связывается именно с образом закатного солнца, ассоциативно намекающим не только на преддверие ночи как времени вдохновения, если вспомнить тютчевскую традицию, но скорее, в контексте всей книги «Тихие песни» оборачивающимся отрезвляющим воздействием мысли о надвигающейся старости-смерти, чем и объясняется мотив болезненной угрозы беспробудно спящей в летнем зное душе (ср. развитие этого мотивно-тематического комплекса в стихотворениях «Трактир жизни», «Опять в дороге», «С четырех сторон чаши» и т.п.). Интересно, что в стихотворении «Конец осенней сказки» солнце вновь метафорически сравнивается с багровым глазом этого мифологического чудовища: «Бесконечно ночи длинной / Сказка черная лилась, / И багровый над долиной / Загорелся поздно глаз» [Анненский 1990: 70]. И хотя ночь сравнивается со сказкой, намекающей на творческое состояние

души, сочетание символики бесконечности и черноты рождает тягостную атмосферу, разрешающуюся в следующих строфах обнажением мотива распятия, который запечатлен самим осенним пейзажем: «Там и сям сочатся грозди / И краснеют... точно гвозди / После снятого Христа» [Анненский 1990: 70]. Дневное светило обнажает чудовищность произошедшей с миром трагедии. Нетрадиционность помещения распятия в осенний хронотоп усиливает звучание смерти и ослабляет потенциальный мотив воскресения. При этом сближение цветовой гаммы солнца и гроздьев рябины – багрово-красной усиливает зловещий колорит, отсылая к образу Полифема, в чьем оке багрянцем отражались языки пляшущего в пещере костра. Таким образом, в поэзии Анненского дневное светило предстает в достаточно зловещем семантическом ореоле, подчеркивающим не столько жизнедающую, сколько смертоносную его силу. В этом смысле показательным и стихотворение «С балкона», в котором солнце апреля, в чьей ласке распустилась бледная ива, изображено ревнивцем, готовым испепелить доверившуюся ему жизнь: «Не на радость, о бледная ива, / Полюбила ты солнце апреля: / Безнадежно больное ревниво / И сожжет тебя солнце апреля, / Чтоб другим не досталась ты, ива» [Анненский 1990: 76]. День, а через него и дневное светило в поэзии Анненского соотносится с планом житейской обыденной реальности, природы, в отличие от ночи, в которой, как правило, заключена потенциальность вдохновенного состояния. Показательно, что мотив ревности обыденной реальности к творческому состоянию человека позже будет облечен в драматическую форму в его вакхической драме «Фамира-кифарэд», где ревность нимфы, воплощающей в античной мифологической традиции силы природы, к Музе – персонификации творчества – приведет к тому, что Фамира выжжет себе глаза раскаленным угольком. Этот сюжетный ход как бы вберет в себя ранние лирические версии развития губительной силы повседневности для мира мечты и грезы.

В стихотворениях и микроциклах, которые композиционно-тематически складываются в развитие хода времен года: «Май», «Июль», «Август», «Сентябрь», «Ноябрь», – небесные образы так или иначе обусловлены мотивом течения времени и его отражения в метаморфозах природы, выступая, в первую очередь, в функции художественной детали, уточняющей образ того или иного времени года или месяца.

Обращает на себя внимание любование лирического субъекта облаками: «Скорей бы сани, сумрак, поле, / Следить круженье облаков» («Ноябрь»), «И облаков люблю лоскутья» («Ветер») и др. Причудливая и бесконечная игра формами, притягивающая к себе взгляд лирическо-

го Я, заключает в себе возможность желанного умиротворения, достигнутого вследствие созерцания метаморфоз неизменного по сути явления, для которого изменения очертаний не означает старения или смерти под влиянием времени. Интересно, что любовь лирического субъекта к облакам не распространяется на тучи, как правило, выступающие в роли вспомогательного элемента бурного грозового пейзажа, как, например, в стихотворении «Сонет», открывающем микроцикл «Июль»: «Нас тешат демонской игры / За тучей разом потемнелой / Раскатно-гулкие шары» [Анненский 1990: 60]. Эта отстраненность отражается даже в метафорах, в которых образно воплощается в его стихотворениях это явление: «Перестал холодный дождь / Сизый пар по небу вьется» («В дороге»). Таким образом, в поэзии Анненского тучи и облака не только наполняются разной семантикой, но и обладают типологически различными функциями в развитии лирического переживания.

Не менее значим в поэтическом мире Анненского и образ луны. При этом можно говорить о нескольких векторах развития его поэтической символики. Во-первых, это мифопоэтический ряд, восходящий к древнегреческой мифологии. Во-вторых, собственно деталь ночного пейзажа, самодостаточная в своей предметной конкретности.

Чаще всего луна возникает как вспомогательный образ в системе ночного пейзажа, что подчеркивается и использованием частей речи. При сохранении именной сути грамматическая форма сдвигается в сторону от обозначения предмета к его признаку, как, например, в стихотворении «Под новой крышей...»: «Схоронили пепелище / Лунной ночью в забыты...». Когда же луна обозначена номинативно в сопровождении эпитетов или сразу предстает как мифопоэтическая метафора багрового глаза или колдуньиной маски, она наделяется усложненной семантикой, играющей важную роль в организации поэтического смысла всего стихотворения. Так, в «Первом фортепьянном сонете» образ зеленолицей луны коррелирует с мифопоэтическим символом мятущихся менад, охваченных ее чарами. Учитывая, что в этом нетипичном сравнении предстают пальцы играющей на фортепиано женщины, луна прочно оказывается связанной с ее изображением. И если в первой строфе луна сочетается с мотивом небылицы, наполняет своим светом старый сад, способствует возникновению характерной таинственной атмосферы, то во второй строфе ее сияние, преломленное сквозь листву деревьев в саду, бросает таинственный отсвет на танец пальцев-менад, претворяя темы любви, красоты, очарованности в звучащую музыку. Таким образом, оформляется мотив визуализации не только момента исполнения мелодии на фортепиано через созерцание

кистей рук, но и посредством сложно организованной ассоциативности нам дано видеть лицо музыкантши. Если вспомнить, что в том же сборнике «Тихие песни» эпитет «зеленолицы» уже появлялся в стихотворении «Идеал» как признак погруженных в пространство культуры читателей, его проявление в мерцающих чертах исполняющей музыке женщины и луны углубляет мотив взаимосвязи мотивов культуры, смерти, идеала и тайны бытия.

Примечательно, что и в других стихотворениях Анненского луна соотносится с лицом. Если в этом сонете соответствие подчеркивалось посредством сложносоставного эпитета «зеленолицая», то в стихотворении «На воде» она предстает в символе колдуньиной маски, рифмующейся с образом сказки. Интересно, что заявленный в стихотворении мотив театральности вкуче с лунной символикой (колдуньяна маска может быть прочитана как атрибут античного актера) подхвачен в стихотворении «Декорация». При этом бросается в глаза совпадение образных рядов в трех стихотворениях: луна, бумажные листы, клены, мечта, дева, маска. Однако если в «Первом фортепианном сонете» и «На воде» луна лишь придавала элемент театральности происходящему посредством сравнения, то в третьем она изображена буквально как элемент декораций, сочетаясь с метаморфозами образа кленов, которые тоже теперь представлены как бумажные.

Тем не менее, и в этом стихотворении мотив театральности символичен, подчеркивая драматизм любви и становясь воплощением не выходящего в реальность чувства, скрытого в душе лирического я, вынужденного прикрывать маской обыденности игру страстей в собственном сердце, отсюда и второй элемент семантического наложения в раскрытии маски – мертвенность. С одной стороны, он обусловлен известной Анненскому связью культа мертвых, чьи лица покрывали посмертной маской, и театральной маски в античности. Закономерно, что А.С. Дубинская, анализируя это стихотворение, отмечает мистический характер лунной маски и подчеркивает, что «...символизируя тайну, защиту, трансформацию, иллюзию и обман, маска представлена в качестве конкретизации, формализации некой потусторонней реалии, дающей возможность человеку познать непознанное» [Дубинская 2010: 130]. С другой, он обусловлен психологическим развитием темы потаенных (=похороненных) чувств в его творчестве. И если в предыдущих стихотворениях звучащие музыкальные произведения акцентировали мотив развития чувства, мечты о том, чтобы оно не исчерпывалось, то в последней строфе «Декорации» сценическое пространство резко сжимается в образ читаемой книги, которую приходится оставить недочитанной вследствие отсутствия вырванных страниц. Объе-

диненные образом луны и мотивами восприятия произведений искусства (музыкального, театрального, словесного), эти три стихотворения складываются в лирическую «новеллу» о потаенной любви, осознаваемой лирическим субъектом как очарованность красотой мира (луна) и искусства (звучащее/читаемое/созерцаемое произведение), гармонически воплощенных в женском образе.

Примечательно, что в сонете «Парки – бабье лепетанье» мотив вдохновения развивается как устремленность мысли к «надлунным очертаниям», предстывая не только как выход за пределы физически зримого мира к идеалу, но и как высвобождение сознания из-под власти эмоций. Однако это освобождение, переживавшееся лирическим субъектом как подлинное, оказывается иллюзорным в кругозоре автора: «Но мая белого ночей / Давно страницы пожелтели...» [Анненский 1990: 73]. Осознание миражной сущности порыва, как ни странно, дает лирическому герою возможность пережить подлинное слияние с бытием. Но не как желанное упоение, а как восприятие рокового ритма, явленного в образе веретена древних богинь.

Привлекает внимание, что образ луны в сочетании с образом солнца предстает и в контексте других мифологических аллюзий, коренящихся в том же древнегреческом источнике. Так, в стихотворении «Падение лилий» наступление ночи изображено в духе гесиодовского мотива передачи факела от Дня к Ночи, причем сам факел (светило) меняет свою сущность от солнечной к лунной в зависимости от того, в чьих руках оказывается. Актуализация этого древнего мотива в контексте стихотворения Анненского способствует развитию мотива безысходности и неизбежности утаенной любви, переживаемой лирическим героем как болезнь. Таким образом, лунная символика неразрывно связана в пределах поэтической книги «Тихие песни» с развитием мотива потаенной любви, лежащей в основе вдохновения, делающего его мучительным и в то же время, наделяя рожденное стихотворение силой просветления и преодоления муки.

Подводя итог системному рассмотрению небесных образов в поэтике оригинальной части книги стихов «Тихие песни», отметим их взаимодействие, которое способствует выражению одного из ключевых свойств поэтического мироощущения Анненского. Речь идет о стремлении прикоснуться к миру идеала, развивающемся в метасюжет жаждущей освобождения от иллюзорно-миражного состояния Мысли, наваянном созерцанием обманчивой гармонии природы («покровы кукольной Изиды») и сном культуры («тоска зеленолицых» в стихотворении «Идеал»).

ЛИТЕРАТУРА

Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова. Л., 1990. (Библиотека поэта. Большая серия).

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, 2002. С. 16-24.

Асоян А.А. Вячеслав Иванов и орфический сюжет в культуре Серебряного века // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 6: Интерпретация художественного произведения: Сюжет и мотив / отв. Ред. Е.К. Ромодановская. – Новосибирск, 2004. – С. 179-191.

Gamalova N. La litterature comme lieu de rencontre: I. Annenskij, poete et critique. Editions de l'Universite Lyon III, 2005.

Дубинская А.С. Взаимодействие структурных элементов в лирике И.Ф. Анненского (по книге «Тихие песни») // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2010. Т.82. № 4. С. 127-132.

Комиссарова А.А. Небесные светила в поэзии И.Ф. Анненского // Русская речь. 2010. № 4. С. 26-30.

Комиссарова А.А. Небесные светила в поэзии И.Ф. Анненского // Русская речь. 2010. № 5. С. 18-23.

Новикова У.В. Частотный словарь лексики лирики И.Ф. Анненского. Краснодар, 2006.

Панова Е.А. Загадка звезды («Среди миров» И. Анненского) // Русский язык в школе. 2010. № 8. С. 51-57.

Подворная А.В. Особенности поэтической онтологии И. Анненского. Автореферат дисс... канд. филол. наук / Омский государственный университет. Омск, 2003.

Подворная А.В. «Незримая» с факелом в стихотворении И.Ф. Анненского «На пороге» (Античные истоки образа) // Встреча культур в пространстве Сибири научные исследования, мемуаристика, художественная критика / под ред. Н.К. Козловой, Т.И. Подкорытовой. Омск, 2014. С. 81-87.

Рудакова С.В. Основные образно-семантические категории поэтического мира Е.А. Боратынского: монография. – Магнитогорск, 2013.