

УДК 82 (091)

## ЛИРИЗМ И. АННЕНСКОГО И РЕФЛЕКСИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА В ЦИКЛЕ «СКЛАДНИ»

© Ю. В. Шевчук

Башкирский государственный университет  
Россия, Республика Башкортостан, 450074 г. Уфа, ул. Заки Валиди, 32.  
Тел./факс: +7 (347) 273 67 78.  
E-mail: julyshevchuk@yandex.ru

Для историков литературы актуальной является проблема интерпретации стихотворений И. Анненского в составе лирического цикла. Произведения поэта осмысливаются параллельно с его критическими работами о русской литературе XIX века, о творчестве Достоевского. Автор статьи обращается к циклу «Складни» из книги И. Анненского «Кипарисовый ларец» и рассматривает произведение как попытку поэта воплотить глубоко личное переживание процесса восприятия искусства и собственного творчества.

**Ключевые слова:** лирический цикл, традиции русской художественной прозы XIX века, тема творчества, проблема взаимодействия искусства и жизни.

В литературоведении остается открытым вопрос о единстве структуры книги Анненского «Кипарисовый ларец» (1910). По словам Д. Е. Максимова, в ней «трудно уловить логическую закономерность, поступательное движение или организующую состав книги сквозную мысль» [1, с. 98]. Однако попытки исследования книги предпринимаются. Отмечается закономерность числовой символики от трех до единицы по разделам – «Трилистники», «Складни» и «Разметанные листы», также выдвигаются предположения о нарастании-убывании эмоциональности в книге. Так или иначе, но главным объектом анализа филологов становится первый раздел. «Складни» в целом обделены вниманием литературоведов, кроме, пожалуй, стихотворения «Другому», в связи с которым обсуждается вопрос об адресате (Бальмонт? Вяч. Иванов?). Мы попытались рассмотреть цикл как единство, анализируя образы и мотивы критических работ Анненского, посвященных в основном творчеству Ф. М. Достоевского.

«Складни» – цикл о творчестве, о погружении в сознание субъекта, воспринимающего и творящего произведение, где свободно существуют «чужие» герои и собственные фантазии художника. В «Предисловии» ко «Второй книге отражений» Анненский пишет: «<...> проблема творчества, одно волнение, с которым я, подобно вам, ищу оправдания жизни» [2, с. 123]. В цикле поэт погружает читателя в «изнанку поэзии», в ее предсуществование, когда автор еще не отстранился от иррациональной стихии переживания, не спасая за чертой «внезаходимости» собственного произведения, так что читатель становится свидетелем истории художника – любовного соития-вдохновения, обручения и его расставания с Музой. В стихии лирического своеобразия напряженность действия складывается из взаимодействия двух начал – коллективного и сугубо личного, выраженного и невыразимого, этического и эстетического.

В поэтике цикла воплотились взгляды Анненского-филолога на проблему психологии творчества и его восприятия читателем. Очевидно, что поэт находится в процессе художественного усвоения идей А. А. Потебни, развитых в работах Д. Н. Овсяннико-Куликовского, считавшего, что «*стимулом, возбудителем* нашего творчества, повторяющего творчество поэта, служит – в одном случае – *образ*, в другом – лирическое чувство. Их роли совпадают. И с этой стороны они могут быть соединены вместе под общим понятием *стимула* или *возбудителя творческого процесса*» [3, с. 37]. Немаловажное значение для Анненского имели идеи автора «Исторической поэтики», знатока зарубежной и отечественной литературы А. Н. Веселовского. В «Складнях» приоткрывается мастерская художника, выступающего в качестве активного читателя по отношению к предшественникам-творцам, «техника» его писательского ткачества, «настройки» мирового звука.

Я, как настройщик, все лады  
Перебираю осторожно.  
(«Он и я») [4, с. 145].

В стихотворении («Рабочая корзинка», 1907) из первого в цикле складня «Добродетель» изображается мир, каким видит его человек с обостренным внутренним зрением (в одном из автографов произведение имело заглавие «Мир»). Ночь обтекает городское пространство, в цикле именно она становится образом, символизирующим саму стихию «сокровенного человека», лирического переживания субъекта:

Надо только,  
                                                черна и мертва,  
Чтобы ночь позабылась полнее,  
Чтобы ночь позабылась скорей  
Между редких своих фонарей,  
                                                За углом,  
Как покинутый дом...  
Позабылась по тихим столовым,

Над тобою, в лиловом...  
 Чтоб со скатерти трепетный круг  
 Не спускал своих желтых разлитий...  
 [4, с. 139].

Полотно ночи и ткань поэзии являются сквозными метафорами в цикле, а мотивы творчества-прядения, шитья, плетения, в свою очередь, обнаруживаются во многих критических работах Анненского. О психологических символах Достоевского он пишет: «<...> часто их приходится разыскивать теперь где-нибудь в сравнениях, *среди складок рассказа*, – так мало значения придавал им сам писатель» [2, с. 28]. Итак, в первом стихотворении пред нами появляются две женщины, одна в лиловом (хозяйка в призрачном доме, швея, проводящая ночь в трудах), другая – ее тень, мифологическая богиня Судьбы (она отделяет и спутывает нити искусства, на которые нанизываются эпохи, имена, герои). Это двойничество развернется в цикле в мотив напряженного взаимодействия поэта и Музы:

И мерцанья замедленных рук  
 Разводили там серые нити,  
 И чтоб ты разнимала с тоской  
 Эти нити одну за другой,  
 Разнимала и после клубила,  
 И сиреновой редью игла  
 За мерцающей кистью ходила.  
 А потом, равнодушно светла,  
 С тихим скрипом соломенных петель,  
 Бережливо простыни сколов,  
 Там заснула и ты, Добродетель,  
 Между путано-нежных мотков...

[4, с. 139].

Мотив сна-творчества перетекает в другую картину – апофеоза человеческой сокровенности. У стихотворения «Струя резеды в темном вагоне» есть реальная, «бытовая» основа. Анненский, по долгу службы совершавший частые поездки по железной дороге, писал Е. Я. Архиппову: «<...> через вагон последнего царскосельского поезда проходит дама в распахнутом манто – за нею струя духов» [5, с. 68].

Женское начало практически отождествляется поэтом с творчеством. В статье «Символы красоты у русских писателей» Анненский отмечает: «Красота для поэта есть или красота *женщины*, или красота *как женщина*» [2, с. 130]. Вдохновение художника описано в стихотворении как непорочное любовное соитие – кратковременное, но навеки обручающее поэта и Музу. Эстетически обладание возбуждает лирический порыв, эротический трепет выражает вдохновение:

Пока дышит во сне резеда –  
 Здесь ни мук, ни греха, ни стыда...  
 Ты боишься в крови  
 Своих холеных ног  
 И за белый венок

В беспорядке косы?  
 О, молчи! Не зови!  
 Как минуты – часы  
 Не таимой и нежной красы [4, с. 140].

Анненский сознательно бросает вызов в отношении к красоте русским классикам. В статье «Символы красоты у русских писателей» он отмечает: «Красота для Пушкина была что-то *самодовлеющее и лучезарно-равнодушное* к людям»; у Лермонтова красота – «одно из *осложнений жизни*, одна из *помех для свободной души*»; «Красота была для Гоголя близка к несчастью»; у Тургенева она «обезволивает, обессиливает, *если не оподляет* мужчину тем наслаждением, которое она обещает»; «Красота женщины у Достоевского – это сила, это – угроза, это, если хотите, даже ужас, в ней таятся и муки и горе» [2, с. 131–135]. Близость с женщиной в символическом плане искусства для Анненского катарсична, в жизни же, напротив, невозможность обладания любимой – ужасна.

Любовный (он же – творческий акт) сопровождается в стихотворении описанием аромата цветов и цветением хризантем. Обручение художника с Красотой произошло, но просыпается Она для муки. Стрелка показывает семь (число страшное, если предположить ассоциацию с семью смертными грехами). Яркий контраст возможного в мечте, оживленной поэтом, и в жизни, порядок которой ему неподвластен. В статье «Виньетка на серой бумаге к «Двойнику» Достоевского» Анненский использует важную деталь – бой часов как предвестие наступающей расплаты (деталь эта берется из начала 5 главы «Двойника» Достоевского). Анненский пишет: «Да, брат Голядкин, плохи делишки-то твои... Бунтовал – вот теперь и расплачивайся... Слышишь – часы бьют...» [2, с. 21].

Кажется, будто в женский образ стихотворения Анненский вложил идею смелой и свободной энергии творчества, им самим обнаруженную, в частности, в произведениях Достоевского. В статье «Господин Прохарчин», вместе с вышеупомянутой работой составившей цикл «Достоевский до катастрофы», Анненский пишет: «Никто сильнее Достоевского не умел внести в *самую пошлую* и *отрезвляющую* обыденность фантазии *самой безумной* или, с другой стороны, свести смелый романтический полет к *безнадежно-осязательной* реальности» [2, с. 28]. Этот прием соединения крайностей и применяет Анненский в стихотворениях цикла «Складни».

Взаимопроникновение жизни и искусства – одна из трагических проблем для поэта. В «Контрафакциях» (пер. «подделки») кульминации достигает мотив трагического противостояния человека-творца и пугающей «унылости» внешнего мира. Стихотворение строится на контрасте мотива возможности человека преобразить мир и изображения самоубийства как исхода сверхчеловеческого порыва. Искусство – поддельный нарост в виде шля-

пы на древе жизни. Здесь Анненский обращается к 6 главе «Мертвых душ» Гоголя, к описанию сада Плюшкина, центральным образом которого является старая береза. У Гоголя читаем: «Белый колосальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурей или грозой, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная сверкающая колонна; косою остроконечный излом его, которым он оканчивался вверх вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица» [6, с. 104]. У Анненского:

#### ВЕСНА

В жидкой заросли парка береза жила,  
И черна, и суха, как унылость...  
В майский полдень там девушка шляпу сняла,  
И коса у нее распустилась.  
Ее милый дорезал узорную вязь,  
И на ветку березы, смеясь,  
Он цветистую шляпу надел.

.....  
Это май подглядел  
И дивился с своей голубой высоты,  
Как на мертвой березе и яркие цветы...

#### ОСЕНЬ

И всю ночь там по месяцу дымы вились,  
И всю ночь кто-то жалостно-чуткий  
На скамье там дремал, уходя в котелок.

.....  
А к рассвету в молочном тумане повис  
На березе искривлено-жуткий  
И мучительно-черный стручок,  
Чуть пониже растрепанных гнезд,  
А длиной – в человеческий рост...  
И глядела с сомнением просинь  
На родившую позднюю осень [4, с. 141].

Существенной для интерпретации образов второго в миницикле стихотворения кажется нам их связь с драмой героя Достоевского господина Прохарчина, с которым Анненский соотносит тему нереализованного творческого потенциала и страха жизни. В статье критик сравнивает Достоевского «до катастрофы» и его героя, неожиданно возникает древесный мотив, раскрывающий тему страшной, горелой жизни: «Да вообще можно ли было, казалось, лучше оттенить свою молодую славу, и надежды, и будущее, как не этой тусклой фигурой, этим несчастным, которого иллюзия посетила только в предсмертной горячке и все творчество которого меньше чем в час времени выворотил наизнанку полицейский чин вместе с начинкой тюфяка, пока от самого творца виднелись только худые синие ноги, торчавшие кверху, как два сучка обгоревшего дерева?» [2, с. 34]; «И на самого Достоевского, как на его Прохарчина, напирала жизнь, требуя ответа и грозя пыткой в случае, если он не сумеет ответить: только у Прохарчина это были горячие призраки: извозчика, когда-то им обсчитан-

ного, и где-то виденной им бедной, грешной бабы, и эти призраки прикрывали в нем лишь скорбь от безысходности несчастья, да, может быть, вспышку неизбежного бунта; а для Достоевского это были творческие сны, преображавшие действительность, и эти сны требовали от него, которому они открылись, чтобы он воплотил их в слова» [2, с. 34–35].

В статье «Господин Прохарчин», как и в «Складнях», звучит мотив творчества-сновиденья: «И никогда бы не понял Прохарчин, как близко поставил его этот горячий сон не только ко всему страдающему, но и к поэту, который воплощает и осмысляет эти муки» [2, с. 33]. В стихотворении «Весна» любовное томление обернулось цветением, искусством, где мука не является бесцельной и нравственно бесполезной, в другом («Осень») – самоубийством. «Стручок» на дереве – символ невыразимости ужаса жизни, Анненский заставляет нас задуматься над проблемой мнимости, «поддельности» действительности, созданной искусством.

«Складень романтический» раскрывает тему полноты женского начала, красоты искусства, в которой мужчина ищет спасения и вдохновения. Обыденность обретает небесные черты в воображении поэта: в первой части (стихотворение «Небо звездами в тумане...») возлюбленная плачет слезами звезд, мука возвышенна, даже пафосна, а во второй («Милая») – резкая перемена: кончается искусство и ударяет жизнь. Семя жизни приносится в жертву Лысому, Водяному, женщина оказывается детоубийцей. «Мука» из первого стихотворения становится «мукой» – естественно, в звуковой игре скрыта ирония, мотив сыпучести идеала, летучести и лживости мечты поэта.

Все-таки руслом, по которому протекает поток лирического переживания в цикле, является трагедия невозможности для поэта счастья с земной женщиной, чувство неискупаемой вины перед той, которая любит поэта-человека. Об этом же – «Два паруса лодки одной». Кажется, филологи давно обратили внимание на сложные отношения Анненского с женой старшего из его пасынков Платона Петровича, поклонницей творчества поэта Ольгой Петровной Хмара-Барщевской. Рядом поставлено стихотворение «Две любви», вместе с предыдущим произведением оно составляет пару по смыслу: поэт не может быть вместе с земной возлюбленной, но верен своей Музе, она его тень, они неразлучны, как День и Ночь.

«Другому» и следующее за ним стихотворение «Он и я» могли бы составить пару очередного «Складня» так же, как два предыдущих произведения: сказочному возрождению поэта в сознании его будущего читателя буквально противостоит образ автора, отпустившего от себя музыку и Музу.

В стихотворении «Другому» в облике женщины-тени предстает Муза, Поэзия – она многострадальная Андромаха, но есть в ней и комическое

кокетство, она хочет выставить себя напоказ, чтобы понравиться другому:

Мой лучший сон – за тканью Андромаха.  
На голове ее эшафодаж,  
И тот прикрыт кокетливо платочком,  
Зато нигде мой строгий карандаш  
Не уступал своих созвучий точкам [4, с. 144].

Идея творчества как стремления к внешней красоте и борьбы с нравственной пустотой, трагикомизм напряженной бесплодности творческих мук заостряются Анненским с помощью слова «эшафодаж» (от фр. «эшафот», помост, в тексте поэта еще значение: «высокая прическа»). В речи «Достоевский» он пишет: «Один из критиков назвал талант Достоевского жестоким – это не кардинальный признак его поэзии; но все же она, несомненно, жестока, потому что жестока и безжалостна прежде всего человеческая совесть. Одна Катерина Ивановна Мармеладова чего стоит? Сколько надо было накопить в сердце неумолимых упреков совести – своих ли или воспринятых извне, все равно, – для этого эшафодажа бессмысленных и до комизма нагроможденных мук» [2, с. 240].

«Другой» в стихотворении – фигура символическая и, как выяснится из последующего стихотворения, более удачливая в любви. Исследователи выдвигают предположения об адресате произведения, однако посвящение, даже если оно и подразумевалось, не было указано поэтом, важнее для Анненского оказался некий обобщенный смысл:

Ты весь – огонь. И за костром ты чист.  
Испелишь, но не оставишь пятен,  
И бог ты там, где я лишь моралист,  
Ненужный гость, неловок и невнятен  
[4, с. 144].

По его словам, в искусстве есть художники противоположных типов и есть два человека («сокровенный» и «телесный») в каждом из нас. В речи «Достоевский», вспоминая манеру чтения писателем «Пророков» Пушкина и Лермонтова, Анненский рассуждает о типах художников. «<...> древность дала нам два прототипа поэтов, если не две героизированных теории творчества.

Первая – эллинская, с преобладанием активного момента. Это был похититель огня, платоновский посредник между богами и людьми. Поэт, гений, по теории этой, был демоном, а поэзия – оказалась чем-то вроде божественной игры. Второй прототип сохранился Библией. Это была пассивная

форма гения, и здесь поэт являлся одержимым. Это был пророк, т.е. сосуд со скрытым в нем и вечно бодрым пламенем, и от этого сосуда волнами расходились среди людей их же, только просветленные страдания, их же, только обостренные сомнения» [2, с. 239]. К первым Анненский причисляет Гете, Пушкина, Гейне, ко вторым – Достоевского, Эдгара По, Гоголя, Толстого, Бодлера (судя по всему, этот ряд можно дополнить фигурой самого Анненского).

Герой последнего стихотворения из цикла «Складни» в одиночестве, покинутый Музой, перебирает струны в инструменте, настраивает его, потом припоминает что-то невнятное, что было музыкой. Нити нот напоминают натянутые нервы, вдохновение умирает в художнике, оставляя о себе мучительную память. Рождается параллель к образу Фамиры-кифарэда (из одноименной драмы поэта), забывшего музыку, но до конца дней своих обреченного мучиться памятью о прежнем наслаждении творчеством. Образ этот у Анненского вообще эмоционально самый сильный и значительный во всей поэзии:

Темнеет... Комната пуста,  
С трудом я вспоминаю что-то,  
И безответна, и чиста,  
За нотой умирает нота [4, с. 145].

Итак, в цикле «Складни» Анненским были поставлены важнейшие для него проблемы взаимодействия искусства и жизни, возвышенного и ужасного. И понятно решение поэта – сделать цикл, хоть и небольшой по количеству входящих в него стихотворений, центральным произведением «Кипарисового ларца».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Максимов Д. Е. Поэзия и проза А. Блока. Л.: Сов. писатель, 1975. 526 с.
2. Анненский И. Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. 680 с.
3. Овсянко-Куликовский Д. Н. Из лекций об «Основах художественного творчества» // Вопросы теории и психологии творчества / Изд. сост. Б. А. Лезин. Харьков: Ф.-Тип. Михайловского, 1907. Т. 1. С. 20–50.
4. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. 640 с.
5. Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1981. Л.: Наука, 1983. С. 61–146.
6. Гоголь Н. В. Мертвые души: Поэма. М.: Худ. лит., 1985. 368 с.
7. Салова С. А. М.В. Ломоносов об искусстве быть стариком. // Российский гуманитарный журнал. 2012. Т. 1. №1. С. 60–66.

*Поступила в редакцию 11.02.2013 г.*