УДК 821.161.1.09 (Анненский И.)

## Налегач Наталья Валерьевна

доктор филологических наук, доцент Кемеровский государственный университет nalegach@list.ru

## ПОЭТИКА ЭКФРАСИСА В СТИХОТВОРЕНИЯХ И. АННЕНСКОГО «К ПОРТРЕТУ...»

В статье рассматриваются портретные стихотворения Анненского: «К портрету», «К портрету Достоевского», «К портрету А.А. Блока», «К моему портрету» и «<К портрету Анненского работы Курбатова>». Они объединены общим типом названия, указывающим на их жанровое задание – быть лирическим комментарием к портрету, что, как следствие, актуализирует в их поэтике обращение автора к экфрасису. При этом три стихотворения являются лирическим переживанием образа другого, а два дают возможность увидеть разные варианты развития формы лирического автопортрета. Особое внимание уделено развитию темы поэта и поэзии, так как два из них посвящены образам художников слова – Достоевскому и Блоку, контрастно противопоставленным между собой. Оба автопортрета учитывают поэтическую составляющую лирического героя. Ключом к пониманию стихотворения «К портрету» тоже оказывается тема творчества, развивающаяся посредством мотива комплиментарного восприятия, благодаря которому в этом стихотворении сквозь переживание портрета другого лица проступают черты автопортрета. В процессе анализа поэтики этих стихотворений выявлено взаимодействие визуальных и аудиальных восприятий портретного образа, как обуславливающее тип пафоса, так и являющееся часто одной из форм авторской оценки. Обнаруженные ритмические, образные, мотивные и тематические переклички позволяют утверждать наличие между этими стихотворениями смысловых и структурных взаимосвязей, характерных для несобранного лирического цикла.

Ключевые слова: И. Анненский, лирика, экфрасис, поэтический портрет, портретные стихотворения, поэтика, тема творчества.

творчестве Анненского есть несколько стихотворений, в которых прочитывается определенное жанровое задание быть лирическим комментарием к портрету. Среди них назовем «К портрету», «К портрету Достоевского», «К портрету А.А. Блока», «К моему портрету» и «<К портрету Анненского работы Курбатова>». В самом заглавии этих стихотворений подчеркнута установка на экфрасис, что делает необходимым изучение его роли в поэтической структуре этих произведений. За последнее десятилетие, прошедшее после Лозаннского симпозиума «Экфрасис в русской литературе» (2002), появился целый ряд работ, в которых содержится как теоретическое осмысление этого явления в искусстве, так и рассматриваются частные аспекты поэтики, им обусловленные, поэтому мы, опираясь на наработки в этой области М. Рубинс, Д.С. Берестовской, А.Б. Бушева, М.И. Николы и др., непосредственно перейдем к изучению указанных стихотворений Анненского. Следует также оговорить методологическую важность работ, посвященных изучению феномена литературного портрета, особенно лирического, среди которых труды Ю.М. Лотмана, В.С. Барахова, С.Н. Колосовой, М.Г. Уртминцевой.

Условно пять стихотворений Анненского можно разделить на две группы: собственно портреты и автопортреты, при этом первая группа тоже может быть подразделена на два вида - портрет знакомого лица и портреты поэтов (в «Книгах отражений» Анненский неоднократно называет Достоевского именно поэтом). Начнем с единичного стихотворения с универсальным заглавием, векторно обозначившим лишь обращенность лирического переживания на портрет. Интересно, что

в черновике, как указывает А.В. Федоров, это стихотворение было озаглавлено с указанием адресата «К портрету (Е. Левицкой)». Интерес к ней со стороны поэта мог быть обусловлен двумя причинами. Во-первых, она разделяла его взгляды на возможность совместного обучения в образовательном учреждении мальчиков и девочек и была основательницей первого в России учебного заведения, где была осуществлена попытка такового. Во-вторых, как вспоминает О.С. Бегичева, она входила в круг почитательниц творчества Анненского: «Чтение [«Фамиры». – H.H.] проходило в тесном кругу "жен-мироносиц", как прозвал поклонниц Ин<нокентия>Фед<оровича> его единств<енный> сын Валентин Иннок<ентьевич>. Надо отметить, что Ин<нокентий> Анн<енский> любил, чтобы ему "кадили", и в особенности любил восторги из женских уст. Это были: Хмара-Барщевская Ольга Петровна, его невестка (жена пасынка) и впоследствии душеприказчик. Левицкая Елена Серг<еевна> – она первая в России – в Царском Селе открыла школу для мальчиков и девочек <...> и ряд других» [5, с. 152]. Однако, как отмечает с опорой на это стихотворение А.И. Червяков, Анненский относился к Е.С. Левицкой неоднозначно [1, т.1, с. 325–326].

Тем не менее внимательное прочтение этого стихотворения высвечивает не столько неоднозначность оценки другого, сколько определенную степень самоиронии. Если предположить, опираясь на воспоминания О.С. Бегичевой, что Е.С. Левицкая была одной из постоянных комплиментарно настроенных слушательниц произведений поэта, то лирический субъект этого стихотворения горько иронизирует над собственной потребностью в одобрении, пусть даже не всегда искреннем:

Тоска глядеть, как сходит глянец с благ, И знать, что всё ж вконец не опротивят, Но горе тем, кто слышит, как в словах Заигранные клавиши фальшивят [2, с. 183].

Образ заигранных клавиш добавляет еще один смысловой обертон: ставшие привычными похвалы, уверенность в том, что они прозвучат, лишаются ценности и не кажутся искренними. И всё же лирический герой честен с собой: тоска привычки не в силах окончательно отвратить его от потребности в лести, невзирая на ее сомнительную ценность. Таким образом, обращение к портрету другого оборачивается ситуацией самопознания и безжалостной самооценки, высвечивая слабости не только другого (его возможную неискренность), но в большей мере собственные (потребность в лести).

Если говорить о возможном визуальном претексте, то он здесь не обязателен, так как поэтически обыгрывается не столько переживание облика, черт внешности (их здесь нет), сколько степень яркости, выцветание изображения, которое равно может быть как фотографией, так и живописным портретом. Более того, несмотря на начальный визуальный акцент в восприятии, основной смысл собирается вокруг аудиального образа заигранных клавиш, который гармонирует с тем, что зрение лирического субъекта фиксирует убывание цвета как сбрасывание некоей маски на основе обыгрывания фразеологизма «сходит глянец» в значении обнажения неблаговидной правды. И как визуальный образ строится на двоении смысла: сходит глянец, то есть убывает яркость портрета, и сходит глянец, как обнажается неблаговидность чего-либо, - так и слуховое восприятие выстроено на игре двух его свойств. Во-первых, это обычная способность слышать, во-вторых, музыкальный слух, который и позволяет лирическому «я» распознать фальшь в заигранных фразах, уподобленных тем самым многократно исполняемому и опостылевшему произведению, но все еще пользующемуся популярностью у других. Можно видеть, что в стихотворении Анненского словесный портрет строится на пересечении двух разных вариантов эстетического восприятия – визуального (живописного) и слухового (музыкального), которые объединяются в фиксации одного и того же явления – убывания ценности того смысла, носителем которого оказывается запечатленный на портрете человек.

Другой вид обращения к портрету представлен стихотворениями «К портрету Достоевского» и «К портрету А.А. Блока», которые, на первый взгляд, объединены тем, что это портреты художников слова. Но изучение поэтики этих произведений позволяет утверждать, что они друг другу противопоставлены.

Как отмечает С.Н. Колосова, «...четверостишие И. Анненского "К портрету Достоевского", в котором поэт апеллирует к известному живописному полотну В.Г. Перова "Портрет Ф.М. Достоевского")» [8, с. 18], однозначно представляет собой экфрасис, подчеркивая, что «в данном случае нельзя не усмотреть аналогии с живописными полотнами, в которых по фрагменту, сохраняющему целостность портретного изображения, происходит более глубокое исследование душевных движений героя (как по изображению руки, жесту, например, портрет, порой "читаем" более глубоко, чем по лицу)» [8, с. 18].

Добавим, что этот портрет раскрывается как авторская концепция творчества, неоднократно находившая воплощение в разных образах, символах и мотивах поэзии и критической прозы Анненского, акцентировавших творческий акт как претворение муки и страдания в красоту. Можно вспомнить мотив преодоления муки в «Сентиментальном воспоминании», мотив переливания слез в чистый жемчуг, а также перегорания угля в алмаз в кантате «Рождение и смерть поэта», перекликающийся с образом алмазных слов, дающихся недаром, из статьи «Мечтатели и избранник», примечательно отсылающей к «Белым ночам» Достоевского, и другие. В упомянутой статье, анализируя повесть Достоевского, Анненский противопоставляет автора и героя как поэта и мечтателя. И противопоставление проводится посредством мотива любви к жизни: «Мечтатель любит только себя, он чувствует только царя вселенной. Поэт, напротив, беззаветно влюблен в самую жизнь. Поэту тесно в подполье и тошно, тошно от зеленой жвачки мечтателей. Он хочет не только видеть сон, но запечатлеть его; он хочет непременно своими и притом новыми словами рассказать, пусть даже налгать людям о том, как он, поэт, и точно обладал жизнью. Высокое и святое в мечте становится в словах мечтателя пошлым и жалостно-мелким. Наоборот, алмазные слова поэта прикрывают иногда самые грязные желания, самые крохотные страстишки, самую страшную память о падении, об оскорблениях. Но алмазные слова и даются не даром» [3, с. 126–127].

Столкновение в этом размышлении муки и грязи, с одной стороны, и красоты, с другой, перекликается с известным поэтическим афоризмом Анненского, ставшим культовым для поэтов «парижской ноты» с подачи Г. Адамовича: «А если грязь и низость – только мука / По где-то там сияющей красе...» [2, с. 103] из стихотворения «О нет, не стан», замыкающего собой «Трилистник проклятия». Нам уже приходилось писать о музыкальном экфрасисе в этом стихотворении Анненского, отсылающем к опере Р. Вагнера «Парсифаль» [11, с. 187–189] и актуализирующем мотив совести. Таким образом, можно видеть, что для Анненского восприятие портрета писателя, значимого для его собственного духовного и творческого опыта, что подчеркнуто многократным обращением к нему и в «Книгах отражений», и в переписке, и в поэзии, оборачивается символичным изложением концепции творчества, в которой роль Музы играет Совесть, претворяющая мучительный огонь, терзающий душу поэта, в прекрасный свет гармонии, изливающийся на читателя.

Иначе представлен портрет Блока в стихотворении «К портрету А.А. Блока». Как указывает в своих комментариях А.В. Федоров, предположительно оно «...относится к портрету Блока кисти К. Сомова, репродукция которого была помещена в журн. «Золотое руно» (1908, № 1)» [2, с. 583]. Сопоставление этих двух четверостиший, посвященных портретам Достоевского и Блока, напрашивается из-за мотива горения, непосредственно связанного в текстах с образами поэтов и темой творчества. Приведем их:

> К портрету Достоевского В нем Совесть сделалась пророком и поэтом, И Карамазовы и бесы жили в нем, -Но что для нас теперь сияет мягким светом, То было для него мучительным огнем [2, с. 183].

> К портрету А.А. Блока Под беломраморным обличьем андрогина Он стал бы радостью, но чьих-то давних грез. Стихи его горят - на солнце георгина, Горят, но холодом невыстраданных слез [2, с. 205].

Впечатление ориентированности этих текстов друг на друга усиливается и с помощью метрической композиции. Она у них общая – 6-стопный ямб с перекрестной рифмовкой с наращением в первом и третьем стихах. На наш взгляд, эта взаимосвязь подчеркивает созданный Анненским контраст двух поэтов, чьи творческие портреты стали основой лирических сюжетов этих произведений.

Возвращаясь к мотиву горения, отметим, что в первом стихотворении он разрешается в претворение: огонь переходит в свет благодаря очистительной и преображающей роли Музы-Совести. Во втором, напротив, горение изображено бесплодным. Холод невыстраданных слез символично отлучает изображенного в стихотворении Блока от встречи с Музой-Совестью и, защищая его от душевных мук, не дает его стихам подлинного сияния, подменив его холодным блеском, сочетающимся в образной системе с беломраморным обличьем андрогина, рифмующимся в пределах текста с цветком георгина. Как отмечает М.Р. Ненарокова, к концу XIX в. красота георгина закрепила за ним в языке цветов такие значения, как великолепие, элегантность и достоинство [12, с. 109–110]. С другой стороны, в «Трилистнике траурном» И. Анненского георгин выполняет ту же функцию, что и хризантема – выступает цветком похоронного обряда. Непосредственно это контекстуальное употребление есть в <«Балладе»> - «...но спешно, / Оборвав, сломали георгины» [2, с. 105]. Возможно, что в стихотворении о Блоке Анненский синтезировал семантические наслоения этого цветка, подчеркнув мертвенность великолепия нового искусства

Из всех рассмотренных стихотворений четверостишие, посвященное Блоку, ближе всего к поэтике экфрасиса, так как с самого начала внимание читателя приковано к безупречному облику поэта, словесно воссозданному в поэтическом тексте и вызывающему в восприятии читателя отчетливый визуальный образ. Примечательно, что в случае с портретом Достоевского зрительное восприятие направлено на созерцание мягкого света, излучение которого как бы растворяет в себе черты внешности писателя. Напротив, отсутствие света и замена его холодным сверканием в портрете Блока способствует строгому оформлению портретных характеристик, что подчеркнуто статуарным сравнением.

Заслуживает внимания и образ андрогина, соотнесенный с портретом Блока. С одной стороны, этот эффект подчеркнут в изображении К. Сомова, творчески откликнувшегося на искания символистов в области сверхчеловеческого. С другой, здесь опять обнаруживается скрытое противопоставление Достоевскому, чья Муза-Совесть, в первую очередь, была направлена на глубинное художественное постижение и выражение феномена человечности.

Сопоставление этих двух поэтических портретов с убыванием в случае Достоевского и увеличением в случае с Блоком элементов экфрастической поэтики позволяет выйти к осмыслению авторской аксиологии в области художественного творчества. Анненский с помощью контрастного изображения двух портретов ценностно отмечает как более высокий и значимый художественный опыт Достоевского, тонко обыгрывая семантическое соотношение сияния и блеска как горнего и мирского (с элементами инфернального) излучений. При этом Анненский, по сути, учитывает спор о важности этического начала в искусстве, которым отмечено появление русского символизма, с его декларацией отказа от единства истины, добра и красоты в пользу панэстетизма, в отличие от ориентации классического искусства на соблюдение гармонии между этими ценностями в произведении. Таким образом, портреты Достоевского и Блока подчинены эстетически разным требованиям, подчеркивающим не только разницу между классическим и модернистским искусством, но и авторский выбор, ставящий первое выше второго, что оказывается несколько неожиданным, учитывая его самоопределение как художника именно среди поэтов-модернистов.

Обнаружившаяся выше ирония окрашивает и два поэтических автопортрета Анненского: «К моему портрету» и «<К портрету Анненского работы Курбатова>». В принципе оба они могут являться откликом на официальный портрет, хотя первое стихотворение может быть просто переживанием собственного духовного облика вне соотнесенности с живописным полотном, что подтверждается практическим отсутствием элементов визуализации, характерных для этого типа экфрасиса. Так, еще С.К. Маковский в своих воспоминаниях приводит это стихотворение Анненского и утверждает: «В этом четверостишии каждое слово - свидетельство о самой сущности его мироощущения. Для Анненского человек и, следовательно, он сам был только "игрой природы", эпизодом в цепи безбожного миротворения. Отсюда и противоположение "желаний" (приятия жизни и ее смысла) фантазии ("воображению") – и "сна", т.е. веры в иную, трансцендентную реальность, "сновидениям", мечтам художника, бесследно тающим, как облака на небе. Анненский усвоил до конца урок французских poètesmaudits» [9, с. 323]. Тем не менее, учитывая общность жанровой формы – лирический автопортрет, – рассмотрим их как несобранный диптих, тем более что, как и в предыдущей стихотворной портретной паре, обращает на себя внимание совпадение метрической композиции, создающее эффект взаимосвязи этих текстов. Но если в первом случае она была полной, то здесь есть тонкое отличие. При совпадении размера -4-стопный ямб и типа рифмовки - охватной есть различие в чередовании рифм. В первом стихотворении охватными выступают мужские рифмы, а во втором - женские.

> К моему портрету Игра природы в нем видна, Язык трибуна с сердцем лани, Воображенье без желаний И сновидения без сна [2, с. 205].

<К портрету Анненского работы Курбатова> Мундирный фрак и лавр артиста Внести хотел он в свой девиз, И в наказанье он повис Немою жертвой трубочиста [2, с. 212].

Сопоставление этих стихотворений позволяет увидеть их сходство и в преобладающем эмоциональном тоне автора – самоиронии. Но если в экфрастическом автопортрете самоирония направлена, скорее, на внешность, то в автопортрете души она акцентирует духовные противоречия лирического субъекта. И снова привлекает внимание композиционный прием, с помощью которого был организован контраст в изображении Достоевского и Блока: там, где на первый план выведено духовное содержание, черты внешности практически умалчиваются. Но если в портрете Достоевского это достигалось усилением светоносности образа, то в случае с автопортретом этот эффект создается с помощью смещения акцента с визуального восприятия к аудиальному, которое выступает как диссонанс громких уверенных речей трибуна и трепетного робкого сердца лани. В отклике же на свой портрет кисти Курбатова, превращающийся в автопортрет из-за всматривания в собственный образ, увиденный и созданный другим, преобладает собственно зрительное восприятие, что переносит акценты на зримые черты внешности, как это было в случае с Блоком. Но если портрет Блока отличается безупречной красотой внешности, что подчеркнуто образными характеристиками: беломраморное обличье, холодный блеск, радость чьих-то грез, то созерцание собственного портрета оборачивается переживанием нелепости внешнего облика, что стало следствием дисгармоничного в контексте жанрового задания желания, чтобы в официальном портрете сквозь черты чиновника (мундирный фрак) проступила внутренняя суть поэта (лавр артиста). Можно видеть, что эти портретные стихотворения тоже пересекаются между собой на уровне поэтики экфрасиса, образуя высокий и иронично сниженный компоненты пар: «К портрету Достоевского» - «К моему портрету», «К портрету А.А. Блока» – «<К портрету Анненского работы Курбатова>». Таким образом, пять портретных стихотворений Анненского соотнесены между собой посредством общего жанрового задания и поэтики экфрасиса, благодаря чему обнажается одно из ключевых свойств его поэтического мироощущения - самоирония. Ни одно из этих стихотворений не было опубликовано при жизни автора, и в его материалах они существовали порознь. Однако обнаруженные ритмические, образные, мотивные и тематические переклички, поэтическое обыгрывание разных эмоциональных регистров позволяют утверждать наличие между этими стихотворениями смысловых и структурных взаимосвязей, характерных для несобранного лирического цикла.

## Библиографический список

- 1. Анненский И.Ф. Письма: в 2 т. / сост., предисл., коммент. и указатели А.И. Червякова. - Т. 1. 1879-1905. - СПб.: Издательский дом «Галина скрипсит»; Издательство им. Н.И. Новикова, 2007. – 480 c.
- 2. Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова. – Л.: Советский писатель, 1990. – 640 с.
- 3. Анненский И.Ф. Книги отражений / изд. подгот. Н.Т. Ашимбаева, И.И. Подольская, А.В. Федоров. – М.: Наука, 1979. – 680 с.
- 4. Барахов В.С. Литературный портрет. Истоки, поэтика, жанр. – Л.: Наука, 1985. – 312 с.
- 5. Бегичева О.С. Биографическая заметка о Ин. Фед. Анненском и Н.П. Бегичевой // Иннокентий Анненский глазами современников / К 300-летию Царского Села: сб. / сост., подгот. текста Л.Г. Кихней, Г.Н. Шелогуровой, М.А. Выграненко; вступит. ст. Л.Г. Кихней, Г.Н. Шелогуровой; коммент. Л.Г. Кихней, Г.Н. Шелогуровой, М.А. Вы-

- граненко. СПб.: ООО «Издательство "Росток"», 2011. – C. 151–153.
- 6. Берестовская Д.С. Экфрасис и (или?) синтез искусств // Уникальные исследования XXI века. -2015. – № 7 (7). – C. 30–39.
- 7. Бушев А.Б. Проблема экфрасиса // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Сер. Филология, история, востоковедение. -2012. – № 2. – C. 194–198.
- 8. Колосова С.Н. Типология и поэтика портрета в русской лирической поэзии: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2012. – 32 с.
- 9. Маковский С.К. Портреты современников <фрагменты> // Иннокентий Анненский глазами современников / К 300-летию Царского Села: сб. / сост., подгот. текста Л.Г. Кихней, Г.Н. Шелогуровой, М.А. Выграненко; вступит. ст. Л.Г. Кихней, Г.Н. Шелогуровой; коммент. Л.Г. Кихней, Г.Н. Шелогуровой, М.А. Выграненко. - СПб.: ООО «Издательство "Росток"», 2011. - С. 319-353.
- 10. Лотман Ю.М. Портрет // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. - СПб.: Академический проект, 2002. - С. 349-375.
- 11. Налегач Н.В. «Поэтика отражений» И. Анненского и феномен поэтического диалога в русской лирике XX века: научная монография. – Кеме-

- рово: Кемеровский государственный университет, 2012. - 260 c.
- 12. Ненарокова М.Р. Язык цветов: между литературой и ботаникой // Проблемы национальной литературы. Художественные поиски второй половины XX в. и современность. Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения писателя, учителя, фольклориста Р.А. Кулаковского (г. Якутск, 18-19 июня 2014 г.) / отв. ред. Л.Р. Кулаковская. – Новосибирск, 2015. - С. 106-114.
- 13. Никола М.И. Экфрасис: актуализация понятия // Вестник Вятского государственного университета. – 2010. – Т. 1. – № 2. – С. 8–12.
- 14. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. - СПб.: Академический проект, 2003. -354 с. – (Современная западная русистика, т. 46).
- 15. Уртминиева М.Г. Говорящая живопись (Очерки истории литературного портрета). – Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 2000. – 121 с.
- 16. Уртминцева М.Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2010. – № 4. – С. 975–977.