

турно-музыкальную форму нашла свое эксплицитное выражение в авторской номинации первой книги стихов «Тихие песни», а также в авторских жанровых обозначениях («романс без музыки», «осенний романс», «кантата», «гармонные вздохи» и некоторых других).

У И. Анненского целую группу составляют тексты, архитектуральным источником которых является народная песня («Ванька-ключник в тюрьме», «Одуванчики», «Милая», «Песни с декорациями»). Стихотворение «Ванька-ключник в тюрьме» представляет собой стилизацию разбойничье-удалой песни. Текст первоначально назывался «Из песен Ваньки-Кайна». Первое заглавие указывает на известный исторический и легендарный персонаж XVIII в., сыщика и разбойника одновременно, сосланного на каторгу за свои преступления. В народе ему приписывалось сочинение нескольких песен, в том числе о любви княгини и ключника. При публикации стихотворения по воле автора было изменено название, таким образом И. Анненский не только освободился от явной аллюзии и чересчур прямолинейного указания на фольклорный источник, но и существенно изменил субъектную организацию произведения. Нерасчлененность автора и героя, свойственная народной лирике, здесь выражается в соединении имени условного сочинителя песни и прозвища персонажа, отсюда недостаточное различие «я» хорового и «я» индивидуального (субъект речи представлен личным местоимением «мы», в котором индивидуальное «я» не выделяется). Повествование ведется от лица фольклорного персонажа, Ваньки-ключника, передающего рассказ о своем заключении в тюрьму. Единство «я-другой» реализуется в концептуальной близости текста архаической субъектной структуре хоровой песни, которая «поется и пляшется тем, кто <...> рассказывает, – автором» [4: 56]. В четвертой строфе автор прибегает к прямой речи. Характеризуя прямую речь как способ передачи «чужого слова», О. Фрейдберг замечает, что «она двусоставна и содержит в себе еще не отделенных друг от друга рассказчика (автора) и предмет рассказа» [6: 212]. В действительности прямая речь в стихотворении И. Анненского воспроизводит голос «тюремщиков», однако рассказчик строит высказывание та-

ким образом, что реплика «А ну-тка, убеги!» дается от лица «цепочечки»: «Цепочечку позванивать // Прodelи у ноги, // Позванивать, подманивать: // «А ну-тка, убеги!» [1: 38]. Такая «инверсия», переменна голоса восходит к одной из сакральных форм речеведения – пению. Голос, заключенный в прямую речь, лишен самостоятельности, а содержание высказывания не имеет обособленного объекта рассказа, высказывание не опосредовано третьим лицом (важным является его референциальная направленность на основной субъект речи). С другой стороны, в последнем четверостишии появляется рефлексивное «я» (выражено притяжательным местоимением «моя»), происходит переход к высказыванию от первого лица: «А мимо птицей мычется // Злодей – моя тоска» (Там же).

Более сложную субъектную организацию мы видим в цикле «Песни с декорацией». Название цикла отражает авторскую установку на взаимопроникновение драматического и лирического начал. Каждое из трех стихотворений, входящих в цикл, представляет собой акт «сценического действия» и сопровождается авторской ремаркой – описанием места действия, указанием действующего лица. Первое стихотворение «Гармонные вздохи» генетически восходит к лирической песне и «жестокому романсу», повествование ведется от первого лица героя – «оборванца на деревяшке». Признаки жанра акцентированы и «театрализованы». Так, в ироничном ключе воспроизведены топоры лирической песни – «под яблонькой кудрявою», «всю ночь горят огни», «реченька желты-пески». Вторично разыграна и сюжетная схема городского романа: разлука возлюбленных, отъезд героя на японскую войну, смерть возлюбленной. Пародийное начало формируется за счет включения в текст песни современных автору словесных реалий: «Как получу, мол, пенцию», «С японскою державою предполагал бой». Отчужденность автора от предмета имитации подчеркивается несоответствием предметно-тематического и речевого планов. С этой целью И. Анненский обращается к приему стихотворного сказа [5]. Освоение сознания ролевого героя происходит посредством имитации разговорного монолога, отличающегося не только характерной стилистической доминантой

(просторечье) и социальной приуроченностью (герой – солдат, ветеран войны), но и ориентацией на жанровую модель жалобы. Комический эффект создается сочетанием лирической формально-субъектной организацией и преобладанием фразеологической точки зрения. Герой ролевой лирики, являясь основным субъектом сознания, соотносит факты действительности, жизненные обстоятельства, людей со своими представлениями о норме, но наделяется при этом резко характерной речевой манерой, своеобразие которой выступает на фоне литературной нормы («пенция», «гусень», «гульба», «листвий», «куплись» и др.). Заглавие осложнено тропеической семантикой, в его основе – прием олицетворения («Гармонные вздохи»). Обычно в ролевой лирике в название текста выносятся социальная или культурно-бытовая номинативная идентификация героя (например, «Пьяница» у Н. Некрасова, «Косарь» у Кольцова), что способствует обозначению и выделению субъекта высказывания. В данном случае И. Анненский отказывается от этого традиционного хода, увеличивая дистанцию между автором и героем, с одной стороны, и иллюстрируя таким образом концептуальную для творческой системы в целом идею всеобщего пантеизма – с другой. Автор переосмысливает отношения между «я» героя и образом, созданным в поэтической ткани произведения: читатель «слышит» из «уст» гармоники жалобу о несчастной доле «оборванца». Таким образом авторская позиция может быть выявлена и в соположении субъекта, вынесенного в заглавие стихотворения, с содержанием текста, отсюда смысловая двойственность произведения: сила искусства преобразует незамысловатую историю, именно музыка, объединяющая в своем духе гармонию и дисгармонию, позволяет прочитывать рассказ в двойном ключе – иронично-пародийном и лиро-драматическом.

Вторая часть цикла – стихотворение «Без конца и без начала» представляет собой стилизованную колыбельную песню. В связи с этим структурообразующим обнаженным приемом текста становится нарочитая импровизация. Повествование ведется от лица «бабы над зыбкой», ее монолог строится по законам сказовой речи. С другой стороны, важным композиционным принципом является драматизиро-

ванный диалог, в котором выделяются два субъекта – «баба» и «серый кот». Используя традиционные для колыбельной образы и мотивы (образы «серого кота, таракана, «сна-дремы», мотив просьбы укачать ребенка: «Ходи, Васька, ночевать, // Колыбель со мной качать!» и мотив «угрозы-предостережения» ребенку: «Долго ж эта маята? // Кликну черного кота»), И. Анненский модернизирует образную структуру и создает своеобразный антимир по отношению к идеальному пространству колыбельной как жанру фольклора. Автор вводит в текст образ «черного кота», контрастирующий с образом идеального пространства колыбельной. В то же время диалог осложняется присутствием потенциального субъекта, который в данном коммуникативном акте выполняет функцию объекта, именно ему адресован монолог «бабы». Активность потенциального субъекта (в отличие от фольклорного текста, где он лишь эстетический объект) выражается в авторских ремарках,рывающих монолог «бабы» на отдельные наполненные диалогическими обертонами фрагменты. Сюжет стихотворения основан на мотиве борьбы со сном, аллюзивно связанным с рассказом А. Чехова «Спать хочется». Столкновение двух противоположно направленных интенций (желание усыпить и борьба со сном) рождает локальный драматический конфликт, служащий механизмом для развития действия. Сохраняя формальные признаки колыбельной: монотонность интонации, создаваемой повторами, аллитерацией, обилием уменьшительно-ласкательных суффиксов; ритмическая организация, имитирующая качание люльки (особое размещение пауз, рашный стих); антропоморфизм образов животных, И. Анненский тем не менее усложняет субъектную сферу текста, вводит драматизированный диалог, на фоне этих преобразований одни жанровые признаки начинают восприниматься как факультативные, другие (в частности, многосубъектность монолога в колыбельной), напротив, занимают ведущие позиции в иерархии.

Третья часть цикла – стихотворение «Колокольчики» – это сплав фольклорной основы (обрядовой поэзии и свадебной песни) и поэтического эксперимента. Данный текст служит примером словотворческого опыта И. Анненского, пред-

восхитившего экспериментальные искания В. Хлебникова (см. об этом подробнее [3]).

В лирике И. Анненского своеобразную форму приобретает жанр романса. Б. Эйхенбаум, исследуя специфику этого жанра, замечает, что романс – такая форма напевного стиха, которая основана на одном непрерывно развивающемся мелодическом движении (цит. по [9]). Между тем романс у И. Анненского подвергается существенной модернизации и получает дополнительную и драматургическую нагрузку. А. Хохулина [8] останавливается на двух аспектах расширения границ жанра: синэстетическом и мифопоэтическом. Однако, во-первых, процесс диалогизации и драматизации романса в лирике И. Анненского этими аспектами не ограничивается. Во-вторых, спорным в концепции А. Хохулиной, на наш взгляд, представляется положение о разрушении «сюжетности» ситуации в романсе «драматургичностью» связей и отношений, открывшихся рефлексированному сознанию лирического персонажа» (Там же: 87). И наконец, в-третьих, не все тексты, объединенные по некоторым признакам жанром романса, тяготеют к драматургическому способу оформления высказывания.

Существенным свойством лирики И. Анненского, способствующим преодолению концентрированности на единичном лирическом переживании романсной формы, является «музыкальная потенция слова» [2: 183], которая возбуждает, по словам самого поэта, творческое настроение читателя и включает его дискурсивную практику в семантическое поле текста. Отсюда тяготение И. Анненского к опосредованному выражению авторского сознания и, как замечает Л. Гинзбург, даже в стихотворениях романсного склада автор «не оперирует прямо мыслями и чувствами лирического субъекта, но зашифровывает их кратчайшим повествованием, сценой, изображением предмета и персонажа» (Там же: 305). Музыкальные интонации у И. Анненского проявляются не только в форме фонетических, лексических, синтаксических повторов, рефренов, особой ритмической мелодики стиха, экспериментов со строфикой и рифмой, но и в особой суггестивной образности. Образы «перетекают» друг в друга, движутся сплошным потоком, ассоциативно, внешне немотивированно сцепляются и разрываю-

ся, определяя интонационный рисунок и передавая динамику душевных процессов лирического «я». Так, в стихотворении «Весенний романс» происходит последовательная смена образов: весенняя река, растопившая лед; облака, «допитые солнцем»; возлюбленная, которая не полюбить уже не может. Ассоциативная связь в цепочке метафорических образов основана на общности интонационной схемы и на системе синтаксических повторов и анафор, задающих музыкальную логику композиции.

Ритмические девиации, вариативность интонационных схем становятся формантами речевых жанров или «жанров уличного фольклора» [7: 31]. У И. Анненского значительную группу образуют стихотворные тексты, аккумулирующие признаки первичных (речевых) жанров, которые в художественном высказывании разыгрываются, становясь предметом «мемесиса». В стихотворении «Шарики детские» сочетаются стихия ярмарочного театра-балагана, зазывания-припевы, присказки продавцов. «Нервы» с жанровым подзаголовком «Пластинка для граммофона» представляют собой обмен репликами между персонажами семейного разговора, перемежающийся монологом торговца-зазывалы. «Опять в дороге» основано на речевом жанре дорожных разговоров. Ориентация на речевую индивидуальность, имитирующую устную форму высказывания, проявляется не только в освоении чужого сознания в разговорном монологе посредством жанрового прототипа, но и за счет неклассической ритмической организации («Прерывистые строки», «Перебои ритма», «Кэк-уок на цимбалах»).

Эту группу текстов объединяют общая установка на сказовое повествование и структура поэтического многоголосия. Однако количество голосов не ограничено, т. к. каждая реплика, оформленная прямой речью, субъектно неопределенна и ряд потенциальных субъектов речи может быть дополнен. Так, в речи продавца-зазывалы, графически отделенной от основного повествования курсивом, выявляются два различных стилистических пласта, а следовательно, можно предположить и наличие двух различных субъектных планов. В одном случае высказывание героя представлено номинативными предложениями, в которых обозначен пред-

лагаемый товар: «... Ландышов, свежих ландышов!». В другом – реплика персонажа отмечена нарушением орфоэпических норм и явственно присутствующим акцентом: «Хороши гребэнки!» («Прерывистые строки»). Принцип монтажа составляет основу композиции стихотворения: в комбинацию ассоциативно сцепленных между собой реплик основных персонажей вплетаются голоса «дистанцированных» субъектов. Обрывочные реплики, которыми обмениваются супруги, встревоженные долгим отсутствием сына, перемежаются вопросами прислуги и криками с улицы. Голоса, перебивающие друг друга, отвлекающие внимание семейной четы от мыслей, не дающих покоя, являются иллюстрацией идеи автора о расколотости не только человеческого сознания, но и мира в целом. Голосов становится все больше, и возрастает нервность героев, которая наконец выплескивается в ссоре. И тут уличная какофония умолкает. Кольцевая композиция произведения, заданная повтором первого двустопия, замыкает субъектную сферу стихотворения в рамках структурированного монолога. Приемы кадрированного изображения, «операторской съемки» выступают организующим началом и первых пяти строк: семь кадров-картинок сменяют друг друга: улица, сосна, балкон, на нем – «жена мотает гарус», «муж так сидит», «за ними холст как парус», и – клумба под балконом. Затем видеоряд замещается звуковым рядом: стихотворение построено на чередующихся друг с другом звуковых образах, на имитации разговорной речи с просторечными элементами. Использование эллипсоидных, неполных предложений обусловлено имитацией обрывочной речи разговора, для которого свойственна приуроченность к контексту ситуации: у говорящих нет необходимости строить развернутые предложения с множеством синтаксических конструкций. Соотношение заглавия стихотворения («Нервы») и его подзаголовка, содержащего авторскую номинацию жанра («Пластинка для граммофона»), указывает на их диссонанс и тем самым на семантическую двойственность позиции автора: установку на достоверность психологического анализа сменяет пространство игровой реальности, пространство эстетическое, а следовательно, условное. Взаимосвязь у И. Анненского строфики и мет-

рики с субъектной организацией текста проявляется и на уровне рифмы: чередование в пределах одного поэтического текста различных видов рифм (мужских, женских, дактилических, точных и неточных); различных способов рифмовки (перекрестной, смежной, кольцевой, тернарной) не только свидетельствует о попытке автора передать таким образом противоречивость внутреннего состояния и смоделировать «поток сознания» героя, но и демонстрирует стремление И. Анненского индивидуализировать речевую партию героя за счет экспериментальной метрической формы, передать «перебой ритма», отражающего сознание человека, характерного для новой эпохи, для современной социокультурной парадигмы.

Литература

1. Анненский, И. Стихотворения. Трагедии / И. Анненский. М., 1998.
2. Анненский, И. Книги отражений / И. Анненский. М., 1979.
3. Боровская, А.А. К вопросу о творческих связях В. Хлебникова и И. Анненского (стихотворение И. Анненского «Колокольчики») / А.А. Боровская // Творчество В. Хлебникова в контексте мировой культуры XX века: VIII Хлебниковские чтения. 18 – 20 сент. 2003 г.: науч. докл. и сообщения. Астрахань: Изд-во Астрах. гос. пед. ун-та, 2003.
4. Бройтман, С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура / С.Н. Бройтман. М., 1997.
5. Каргашин, И.Г. Проблемы поэтики стихотворного сказа / И.Г. Каргашин // Проблема автора в художественной литературе: межвуз. сб. науч. работ. Ижевск, 1998. С. 56 – 63.
6. Фрейденберг, О.М. Образ и понятие / О.М. Фрейденберг // Миф в литературе древности. М., 1978.
7. Фролова, Г.А. Художественный мир И. Анненского и проблемы чужой культуры: дис. ... канд. филол. наук / Г.А. Фролова. Саратов, 1995.
8. Хохулина, А.Н. Лингвопоэтика И. Анненского (динамический аспект описания): дис. ... канд. филол. наук / А.Н. Хохулина. СПб., 1997.
9. Черняева, Н.В. Жанровое своеобразие «Кипарисового ларца» Иннокентия Анненского / Н.В. Черняева // Русская поэзия 18 – 19 вв.: Жанровые особенности. Мотивы. Образы. Язык: межвуз. сб. тр. Куйбышев, 1986.