

УДК 821.161.1 – 1 (092)

Эльвира Викторовна Кельметр
Тюменский государственный университет

ЗВУЧАЩИЙ МИР В ПОЭЗИИ И. Ф. АННЕНСКОГО: СУБЪЕКТНЫЙ АСПЕКТ

Аннотация: Статья посвящена субъектному аспекту акустической образности как части поэтики телесности в лирике И. Ф. Анненского.

Summary: The article is devoted to the subject aspect of acoustic vividness as a part of corporality poetics in Innokenty F. Annensky's poetry.

Ключевые слова и фразы: гармония; поэтический слух; межчувственная ассоциация; акустическая образность; поэтика телесности; «отелесненное» слово; герой-творец; новое поэтическое слово.

Key words and phrases: harmony; poetic hearing; synesthetic association; acoustic vividness; corporality poetics; "embodied" word; creator; new poetic word.

Основной отличительной чертой символистско-декадентской поэзии, как известно, является музыкальность, провозглашенная Полем Верленом в стихотворении «Искусство поэзии»: «За музыку только дело...» (перев. Б. Пастернака) [3, с. 95-96]. Очевидно, что музыкальность поэтической строки исходит из психо-перцептивной способности художника улавливать звуковой ритм окружающего мира и проецировать его на слово. Или же творческая мысль поэта попадает под влияние музыкального произведения искусства, придавая стиху особое звучание или особую форму. В этом отношении русские декаденты, во многом наследовавшие принципам поэтики французского символизма, особенно преуспели, оказавшись свидетелями уникальной русской музыкальной эпохи С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, И. Ф. Стравинского, Н. А. Римского-Корсакова (под влиянием музыки написаны «Эльф» К. Бальмонта, «Симфония (2-я драматическая)» А. Белого, «Во всем мне хочется дойти до самой сути...» Б. Пастернака и многие другие тексты серебряного века). Поэзия Иннокентия Анненского в наивысшей степени обладает качеством музыкальности, однако ее своеобразие дало повод критику А. А. Гизетти назвать художника «поэтом мировой дисгармонии» [5]. Более того, Н. В. Налегач отмечает гармонию/дисгармонию мироздания как доминирующую онтологическую оппозицию лирики Анненского [6, с. 170]. Действительно, такая характеристика его поэтического мира находит отражение не только в звуковых образах: с ней связываются и состояния лирического героя, и природные состояния, и состояния вещей. Такой художественный мир мог создать только поэт с очень чутким слухом и чутким сердцем. Способность слушать и слышать окружающий мир благодаря острым переживаниям болезни и постоянной боязни смерти словно гипертрофируется и приобретает в поэтическом тексте причудливые формы:

она находит отражение в структуре лирического героя, для которого звучащим оказывается не только внешний мир, но и собственное тело.

Звучащий мир. У. В. Новикова отмечает приглушенность звуков в поэзии Анненского [7]. С одной стороны, оттенки и полутона его сумеречного поэтического мира действительно гармонируют с *тупыми звуками вспышек газа* («Идеал»), *пробами первых свистов птичьих, тихим стоном журавлей на колодцах* («В дороге»), *сухим и странным звуком падения лилий* («Падение лилий»), *мягким звучанием труб* («Сизый закат») или *суровым безмолвием сада и тверди* («Nox vitae»), *замиранием эха бубенцов* промчавшейся тройки («Я люблю»). С другой стороны, ярко выраженная импрессионистичность его поэтики не допускает однообразия в звучании так же, как и в видении: воспринимаемый любым чувством объект всегда динамичен. Так, *пелечущий дождь* («Кошмары») сменяется ливнем, *с лязгом хлестнувшим город* («Дождик»), *косматыми волнами, рыдающими под грозные речи небес* («Параллели»), *смех медного солнца* («Сизый закат») – его же *победным звоном* («Дочь Иaira»).

Метафора *медного солнца, меди солнца*, основанная на межчувственной ассоциации [4], состоит из двух метафор (цвет меди – цвет солнца, звук медной трубы – иллюзия звука солнца). Эти ассоциации позволяют сопоставить солнце с музыкальным инструментом:

... В воздухе, полном дождя,
Трубы так мягко звучали*.

Вдруг – точно яркий призыв.
Даль чем-то резко разъялась:
Мягкие тучи пробив,
Медное солнце смеялось [2, с. 98].

Мягкое звучание труб гармонирует со смехом солнца. Звук не приглушен, но спокоен, невраждебен слышащему его: резкость появления звука, выраженная в тексте лексически (*вдруг, резко*), компенсируется относительной ровностью интонации, отсутствием восклицательности, что в сочетании с указательным местоимением-наречием *так* дает слышному позитивную оценку. Образ медной трубы, правда, уже через метонимию и с иными коннотациями, появляется также в стихотворении «Черная весна»:

Под гулы меди – гробовой
Творился перенос,
И, жутко задран, восковой
Глядел из гроба нос... [2, с. 131].

Медная труба – атрибут траурных процессов – также является у Анненского источником звука (*гула*), знаменующего близость сна-смерти, кладбищенского мира (ср. *гулко-каменные твердыни* в стихотворении «Сон и нет»), *камень гулок* в стихотворении «Старая шарманка»).

Таких музыкальных метафор в поэзии Анненского множество: *гамма вечера* («Май»), *струны дождя* («Осень»), *созвучия карандаша* («Другому»), *лира часов* («Зимний романс»), *струны тоски* («В зацветающих сиренях...»). В наследии поэта также есть целый массив текстов, носящих музыкальные названия или представляющих музыкальные жанры. Таковы «Decrescendo», «Andante», «Первый фортепьянный сонет», «Второй фортепьянный сонет», «Романс без музыки» (ср. «Романсы без слов» П. Верлена), «Весенний романс», «Осенний романс», «Зимний романс», «Canzone», «Гармония», «Кэк-уок на цимбалах», миницикл «Песни с декорацией».

*Здесь и далее важные для анализа детали в цитируемых текстах будем выделять подчеркиванием одной чертой. Авторский курсив в приводимых строфах сохраняем.

Музыкальное мироощущение автора передается лирическому герою Анненского: он улавливает не только ритмы реальных природных звуков или звучащих вещей, но и слышит *тихую музыку былого* («Перед закатом»), *музыку мечты* («Мучительный сонет»), *слушает далекое* («Свечку внесли»). Слуховой канал коммуникации выступает для героя Анненского связующим звеном между земным миром действительности и параллельным миром, «иной средой»:

Не мерещится ль вам иногда,
Когда сумерки ходят по дому,
Тут же возле иная среда,
Где живем мы совсем по-другому?
<...>
И движеньем спугнуть этот миг
Мы боимся иль словом нарушить,
Точно ухом кто возле приник,
Заставляя далекое слушать... [2, с. 86].

Слушая, герой «угадывает» некую другую жизнь, *чуткий мир*, который живет лишь в сумраке, и *уступает без боя*, едва зажигается свеча. В то же время сам герой оказывается слышимым для кого-то (из того мира?): в миг, свободный от звуков внешнего мира, возникает иллюзия взаимного слушания героя и Другого (двойника?). Это одно из проявлений гармонии в поэтическом мире Анненского – гармонии не слияния, но стремления к нему, сближения [8, с. 10]. Эта сумеречная греза героя – о мире чутких людей, таких, как он сам, о мире, в котором преодолевается одиночество:

... Там бывает такая минута,
Что лучами незримыми глаз
Мы уходим друг в друга как будто... [2, с. 86].

Такое слияние (желание слияния) оторванной души с миром и другими людьми – один из сквозных мотивов поэзии Анненского. Образ *луча* как признак иной среды также част в его лирике и связан с названным мотивом. Так, данный образно-мотивный комплекс появляется в стихотворении «Аметисты», где иная среда перемещается в *холодный сумрак* камня, *на грани* аметиста, что символизирует ее легкость и неуловимость:

... И, лиловея и дробясь,
Чтоб уверяло там сиянье,
Что где-то есть не наша связь,
А лучезарное слиянье... [2, с. 98].

Как отмечает У. Новикова, *луч* в лирике Анненского является источником не только света, но и звука [7], слышать который может только чуткий человек: «Луча отвесного неслышный людям зов...» («Палимая огнем недвижимого светила...»). Герой слышит не только звучащий реальный мир, он обладает еще и неким интуитивным слухом, открывающим звучание иной среды (внутреннего мира или параллельного идеального мира):

... Я люблю все, чему в этом мире
Ни созвучья, ни отзвука нет [2, с. 134].

Таким образом, лирическому герою Анненского недостаточно лишь знать о существовании другого мира и стремиться к нему, ему важно жить в этом мире, эмпирически, через слух, проверять его достоверность.

Говоря о чувстве слуха лирического героя, нельзя также не отметить его синестетичность. Так, одним из ярчайших примеров межчувственной ассоциации может послужить стихотворение «Невозможно»:

Есть слова – их дыханье, что цвет,
 Так же нежно и бело-тревожно,
 Но меж них ни печальнее нет,
 Ни нежнее тебя, невозможно.

Не познав, я в тебе уж любил
 Эти в бархат ушедшие звуки:
 Мне являлись мерцанья могил
 И сквозь сумрак белевшие руки.

Но лишь в белом венце хризантем,
 Перед первой угрозой забвенья,
 Этих вэ, этих зэ, этих эм
 Различить я сумел дуновенья... [2, с. 146].

Слова, по Анненскому, способны дышать, а звуки обладают тактильными характеристиками. Семантика такого «отелесненного» слова (*невозможно*), с одной стороны, указывает на невозможность вербального воплощения иного мира, а с другой – на попытку сделать это опосредованно, придавая слову новые характеристики: слово звучит, оно осязаемо, достоверно, оно есть знак другой действительности (или сама ничем не опосредованная действительность). Так, в стихотворении «Буддийская месса в Париже» единственным доступным каналом познания чужого (буддистской религии) является слуховой:

... Мне в таинстве была лишь музыка понятна,
 Но тем внимательней созвучья я ловил,
 Я ритмами дышал, как волнами кадил,
 И было стыдно мне пособий бледной прозы
 Для той мистической и музыкальной грезы [2, с. 127].

Новый живой звук и герой может воспринимать по-новому: дыхание музыкой становится адекватным способом почувствовать свою связь с чужим, но близким по духу миром, кажушимся герою мистическим. Сопричастность иному через музыку позволяет лирическому субъекту чувствовать себя сотворцом прекрасного. Это подтверждается, в частности, многочисленными образами «отелесненных» музыкальных инструментов (скрипка – женский стан, сердце скрипки в стихотворении «Смычок и струны»), причудливых рук музыканта (пальцы-клавиши и пальцы-менады в фортепьянных сонетах). Герой-творец нащупывает желаемый мир как музыкант, импровизируя, ловя каждый момент и боясь спугнуть удачную ноту:

А я лучей иной звезды
 Ищу в сомненьи и тревожно,
 Я, как настройщик, все пады
Перебираю осторожно... [2, с. 145].

Отметим, что И. Анненский считал музыку «самым непосредственным и самым чарующим *уверением* человека в возможности для него счастья» [1, с. 447]. Его поэтический мир совсем не лишен гармонии, но она зачастую связывается с негромкими, еле уловимыми звуками другого мира, отличного от реальной действительности, мира иллюзорного, но столь же реального для лирического героя, сколь реальны его обостренные чувства.

Музыкальное звучание иной среды или реального гармонического мира часто прерывается дисгармоничными звуками (*лязг, стук, стоны, шипение, дребезжание, скрипение*), связанными с предчувствием болезни, близостью смерти или состояниями

бреда, лихорадки. Таково, например, звучание времени (часов): *печаль рулад, звон гребенки золотой, бессвязные фразы, косноязычный бред* («Будильник»), *звяканье, стрекотанье, биение* («Стальная цикада»), повторяемое *со злобным рвением* «так-то, так-то» *маятника-маниака* («Тоска маятника»). С каждым ударом герой ощущает приближение удушья, теряется в однообразных мерных звуках. То же самое наблюдаем в стихотворении «Зимний поезд»: ночь в пассажирском вагоне оборачивается тяжелым удушливым сном для пассажиров, а вагоны уподобляются гробам:

Влачатся тяжкие гробы,
Скрипя и лязгая цепями... [2, с. 117].

Полночь, проходящая по вагонам, есть сама смерть, несущая *душные дозоры*, и поход ее сопровождается *дребезжанием, стуком и гулом*. С ночной тоской, болезнью связывается у Анненского и мерный стук капель:

О капли в ночной тишине,
Дремотного духа трещотка,
Дрожа, набухают оне
И падают мерно и четко.

В недвижно-бессонной ночи
Их лязга не ждать не могу я... [2, с. 149].

Сводящая с ума мерность и четкость падений (ср. способ пытки, использовавшейся несколько столетий назад в европейских и восточных странах и основанной на действии монотонного раздражителя – каплей воды) превращается в *лязг*, внося дисгармонию в ночной мир. *Лязг* как звук смерти появляется в стихотворении «Зимний сон»:

А в лицо мне лить саженым
Копоть велено кандилам,
Да в молчаньи напряженном
Лязгать дьякону кадиллом... [2, с. 176].

С предчувствием смерти связывается у Анненского и звук веретена:

... Теперь я слышу у постели
<...>
Веретено – и, как ручей,
Задавлен камнями обвала,
Оно уж лепет обрывало [2, с. 72].

Герой слышит звук плетения своей судьбы – вращение веретена, *парки бабье лепетанье* у постели (читай: у смертного одра; заваленный камнями ручей – метафора затрудненного или прерванного дыхания). Лепетанье парки превращается в *хныканье* старух в стихотворении «Старые эстонки», представляющем собой монолог совести.

Так, звуковое многообразие поэзии Анненского отвечает напряженности внутренней, духовно-телесной жизни его лирического героя, которая также не лишена звучания.

«Шелест крови» и бубенцы: звучание тела. Одним из основных факторов поэтики И. Анненского, по мнению В. Б. Кривулина («Болезнь как фактор поэтики Анненского», 1996) и А. С. Кушнера («О некоторых истоках поэзии И. Анненского», 1996), явилась его болезнь, сердечная астма, симптомы которой узнаются в текстах поэта. Так, например, внутреннее телесное ощущение лирического героя в стихотворении «Кошмары» определяется автором тургеневским словосочетанием «шелест крови» (из повести «После смерти (Клара Милич)»):

Послушайте!.. Я только вас пугал:
Тот далеко, он умер... Я солгал.

И жалобы, и шепоты, и стуки –
Все это «шелест крови», голос муки [2, с. 100].

Обратим внимание на звуковую составляющую этой метафоры – шелест. Под *шелестом крови* (вернее, под его причиной) в тексте Анненского может пониматься болезненное состояние человеческого тела, связанное с бессонницей, переживаниями и характеризующееся изменением давления в теле и возникновением шума в ушах, который и может быть принят за *шелест крови*, становится для страдающего героя *голосом муки*. В стихотворении «Утро» читаем:

О, смелее... Кошмар позади,
Его страшное царство прошло;
Вещих птиц на груди и в груди
Отшумело до завтра крыло... [2, с. 70].

Сложной метафорой крыла вещи птицы (предвещающей гибель), вероятно, описываются астматические приступы удушья, сопровождающиеся учащением дыхания и появлением шума в легких, чувства сдавленности в груди. При переводе на поэтический язык симптомы болезни трансформируются в мотив слышания собственного тела. Похожая картина – в стихотворении «То и Это»:

Ночь не тает. Ночь как камень.
Плача тает только лед,
И струит по телу пламень
Свой причудливый полет.

Но лопочут, даром тая,
Ледышки на голове... [2, с. 125].

Метафорой *ледышки* могут быть обозначены капли пота, возникающие при приступе болезни. *Лопотание* как звук, скорее всего, имеет тот же генезис, что и *шелест крови*.

Так, приглушенные звуки (шелест, лопотание) у Анненского характеризуют ущербное, больное тело, заставляющее человека подчиняться этой телесной жизни. Но само тело в силу обостренности чувств тоже оказывается восприимчивым к музыкальным звукам внешнего мира, и тогда *дыхание ритмами* превращает его само в ритм, что в поэтическом тексте находит выражение в неясных на первый взгляд образах колокольчиков-запястий, сердца-бубенчика («Второй мучительный сонет», «Далеко... Далеко...») и др. Анализ же психосоматического (в частности, слухового) восприятия позволяет определить семантику этих образов как мгновенных ассоциаций, непосредственно вписывающих человеческое тело в знаковые отношения между объектом поэзии и поэтическим языком. Иными словами, тело может выступать как объект изображения (через звук) и как способ изображения мира (в этом случае речь уже идет о телесности как категории художественного мира, например, – «отелесненное» слово, осязаемый звук).

Таким образом, поэтическое звучание и поэтический слух составляют в лирике И. Ф. Анненского те элементы поэтики телесности, которые делают возможным процесс творчества, приносящего счастье человеку, объясняют противоречивость и создают единство гармонии и дисгармонии художественного мира Анненского, а также обеспечивают не только духовную, но и телесную самоидентификацию лирического героя. Способность реагирования на внешнюю музыкальность, подстраивания человеческого тела под ритмы внешнего мира отражается и на поэтическом слове: становятся возможными не только новые, телесные характеристики поэтического слова, приобретающего при этом иную, сущностную, а не знаковую, ценность, но и такие экспериментаторские тексты, как «Перебой ритма», «Кэк-уок на цимбалах» и другие, оказавшие влияние на поэзию постсимволистских школ.

Литература

1. Анненский, И. Ф. Избранные произведения [Текст] / И. Ф. Анненский. – Л., 1988.
2. Анненский, И. Ф. Стихотворения и трагедии [Текст] / И. Ф. Анненский; вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. – Л., 1990.
3. Верлен, П. Избранное. Проза. Лирика. Критика [Текст] / П. Верлен. – М., 1999.
4. Галеев, Б. М. Литература как «полигон» для изучения синестезии // Синестезия. СНИИ «Прометей» [Электронный ресурс] Режим доступа : http://synesthesia.prometheus.kai.ru/literat_r.htm.
5. Гизетти, А. А. Поэт мировой дисгармонии (И. Ф. Анненский) // И. Ф. Анненский: Открытое цифровое собрание [Электронный ресурс] Режим доступа : <http://annensky.lib.ru/notes/gizetti.htm>.
6. Налегач, Н. В. Пушкинская традиция в поэзии И. Анненского [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н. В. Налегач. – Томск, 2000.
7. Новикова, У. В. Звук и свет в лирике И. Ф. Анненского [Электронный ресурс] // И. Ф. Анненский: Открытое цифровое собрание. Режим доступа : <http://annensky.lib.ru/pages/novikova/novikova1.htm>.
8. Подольская, И. Поэзия и проза И. Анненского [Текст] // Избранное / И. Анненский. – М., 1987. – С. 3-20.