

*Идиостиль И. Анненского**Смысл и образный строй  
некоторых стихотворений Анненского*

Художественная система И. Анненского избрана для анализа не только в силу своих высоких художественных достоинств, но и потому, что в ней наличествует явно выраженный экспериментальный подход художественной изобразительности, в том числе и к интересующей нас проблеме завуалирования ассоциативных линий текста, или "принципов сцепления ассоциаций" (Л. Гинзбург).

Приступая к анализу стихотворных текстов Анненского, подчеркнем, что представление о характере стилистического почерка данного поэта содержится в некоторых серьезных научных исследованиях<sup>1</sup>. Это позволяет нам опереться на сделанные наблюдения, выделив из них те, которые представляются нам типологически существенными.

Так, Б.А. Ларин отмечает отсутствие четкой материальной связи образа и денотата, символичность, основанную на "запрещении" наглядности образа, ведущую "к представлениям зыбким, ускользящим и эмоционально абст-

<sup>1</sup> См. работу Б. Ларина (1923, с. 149–158). См. оценку данной статьи, содержащей "серию тонких и оригинальных стилистических анализов отдельных стихотворений этого сборника, фактически положившую начало изучения стиля Анненского", в кн. А. Федорова (1984, с. 70–71) и саму названную монографию, заключающую в себе подробный анализ многих произведений поэта и библиографию работ, посвященных исследованию его творчества; см.: Гинзбург, 1974 и др.

рактным", "мощную эмотивность", создаваемую "разладом" "ясного духа и напора страсти", "глубинное преломление смысла, когда поэт будто не договорил, хоть все сказал", роль композиционного повтора, создающего "вторую" тональность, т.е. второй содержательный (символический) план, "взаимодействие семантических образований и ходов с принципами композиции" (Ларин, 1923, с. 151, 154, 157). В исследовании Л. Гинзбург также следует подчеркнуть наряду со стилистической характеристикой идиостиля конкретные наблюдения над языковыми приемами, используемыми в поэзии Анненского: о "логике эпитета", т.е. о характере ассоциативных связей определения с образным строем стихотворения, об отношении к конкретным деталям ("поэтика Анненского — поэтика символической конкретности") (Гинзбург, 1974, с. 225, 345). Ряд ценных наблюдений содержится и в монографии А. Федорова. Это прежде всего замечания о значении композиционного построения "Кипарисового ларца" для понимания творческого метода поэта, "где выпукло действуют контрасты... тем более значимые, чем эконочнее ими пользуется художник" (Федоров, 1984, с. 155–161). В то же время нам не известно сколько-нибудь последовательного описания языковых приемов, участвующих в "зашифровке" реальной соотносительности образа и денотата. Поэтому "расшифровка" остается поисковым заданием исследователя (или читателя). Так возникает проблема изучения языковых приемов, формирующих ассоциативный строй текста.

Мы упоминали о поисковом, экспериментальном направлении творческого почерка Анненского. Показательны варианты стихотворения, отличающиеся именно способами передачи одного и того же образного содержания. В качестве наиболее наглядного примера методологической функции вариантов в художественной системе поэта назовем стихотворения "Маки" и его вариант "Маки в

полдень", включенные как одно целое в "Трилистник соблазна"<sup>2</sup>.

Прочитаем эти стихотворения:

Маки

Веселый день горит... Среди сомлевших трав  
Все маки пятнами — как жадное бессилье,  
Как губы, полные соблазна и отрав,  
Как алых бабочек развернутые крылья.

Веселый день горит... Но сад и пуст и глух.  
Давно покончил он с соблазнами и пиром, —  
И маки сохлые, как головы старух,  
Осенены с небес сияющим потиром.

Маки в полдень (Вариант)

Безуханно и цветисто  
Чей-то нежный сгиб разогнут, —  
Крылья алого батиста  
Развернулись и не дрогнут.

Все, что нежит — даль да близь,  
Оскорбив пятном кровавым,  
Жадно маки разрослись  
По сомлевшим тучным травам.

<sup>2</sup> Исследователи творчества Анненского, не отмечая демонстративно экспериментальных примеров, показывающих способы "зашифровки" ассоциативных линий текста, обращают внимание на другие стороны его новаторства. Так, у А. Федорова (1984, с. 164, 165) читаем: «Есть у Анненского одно стихотворение, которое можно было бы назвать экспериментальным. Это сонет с случайным названием "Перебой ритма"... Анненский выступает с настоящим и смелым новаторством там, где он полностью ломает каноны... "Прерывистые строки", "Шарики детские"... Эти вещи не только в общестилистическом, но и в непосредственно ритмическом отношении, в смысле стиховой формы — огромный и резкий шаг в будущее русской поэзии, предвосхищение не только молодого и зрелого Маяковского, но и "Двенадцати" Блока, а также Хлебникова и молодого, еще почти озорного Пастернака...» Однако в этом наблюдении отсутствует лингвостилистический подход — указание на поиски художественных приемов, создающих языковую специфику идиостиля.

Но не в радость даже день им,  
Темны пятна маков в небе,  
И тяжелым сном осенним  
Истомлен их яркий жребий.

Сном о том, что пуст и глух  
Будет сад, а в нем, как в храме,  
Тяжки головы старух...  
Осененные Дарами.

Первое, что бросается в глаза при сопоставлении стихотворений, — двукратное увеличение размеров второго по сравнению с первым, что связано с изменением манеры письма, т. е. с иным набором языковых приемов, формирующих стилистику текста. Изменение затрагивает уже заглавие — в первом случае оно предельно лаконично-назывательно, во втором — содержит некоторую конкретизацию. В соответствии с заглавием разворачивается и содержательный план вариантов. Первое стихотворение состоит из двух строф, каждая из которых повествует об определенном временном этапе в жизни маков: маки в период цветения и маки в период созревания. Связь между строфами поддерживается лексическим повтором части стиха (Веселый день горит...). Как видим, смена времен года дана в статике, как две зрительные зарисовки, объединенные общностью словесного повтора. Во втором стихотворении внесение уточнения в заглавие связано с существенной перестройкой образного содержания произведения. Прежде всего обращает внимание более подробная характеристика состояния цветения (две строфы), затем — стремление преодолеть противоречие между статической описания конкретной ситуации (в полдень) и необходимостью представить два временных среза в произрастании маков. Поэтому возникает мотив сна, но не самих маков (что противоречило бы изображению в период наиболее полного проявления их жизненных сил), и не сна, а предчувствия, предзнания их обреченности в будущем. Здесь проявляется характерное для поэзии XIX в. значе-

ние сна, определяемое как "мечта, греза создание воображения" (Словарь 1961, с. 283). Формируется тема жребия (судьбы), существенно усложняющая образный рисунок текста (и способствующая возникновению символического значения слова *полдень* в заглавии). В данной строфе помимо наглядной многоаспектности образного плана весьма показательна и роль прилагательного, грамматическое подчинение которого расходится с образным: И тяжелым сном осенним/Истомлен их яркий жребий. Очевидно, что сам по себе жребий, связанный с "тяжелым сном осенним", не воспринимается как яркий<sup>3</sup>. [Л. Гинзбург отмечает подобный прием в творчестве О. Мандельштама. По поводу строк, посвященных А. Белому, — "Бирюзовый учитель, мучитель, властитель, дурак!" — она пишет: «Здесь есть и обычное у Мандельштама перенесение признаков с объекта на другой объект ("бирюзовый" — это человек с глазами цвета бирюзы)»] (Гинзбург, 1974, с. 392—393). Отсутствие в приведенном примере упоминания о глазах делает это употребление более назависимым, более тесно связанным с характеристикой "учителя" (цветовая метафора), т. е. более загадочным, предполагающим поиски исходного звена такого образного импульса. Случай же, который мы разбираем, легче дешифруется, поскольку в контексте стихотворения есть прямое указание на предмет, к которому относится названный признак (И тяжелым сном осенним/Истомлен их (маков) яркий жребий). В то же время необычность метонимического переноса, связанного с абстрактными свойствами маков (их жребием), усложняет данный прием: он может пониматься как олицетворение свойств мака.

<sup>3</sup>Значение "выдающийся в каком-либо отношении; необыкновенный по силе впечатления, воздействия на кого-л." (Словарь 1961, с. 1040), хотя и возможно, однако, при наличии указанного круга ассоциативных связей, которые "перерабатываются" в Врианте, мало вероятно, и поэтому нами не учитывается.

Задача исследования индивидуально-художественных словоупотреблений как выразителей общеязыковых закономерностей (проблема поиска материальной основы эстетической функции языка) заставляет обратить внимание на то, что само по себе явление метонимии прилагательных (метонимии признака) достаточно хорошо известно (ср. общеязыковые формулы: одинокая старость, горький опыт...). Роль метонимии этого типа в поэзии также зафиксирована. Здесь прежде всего следует обратиться к В.В. Виноградову, назвавшему суммарный эффект, получаемый от "образных замещений одних предметов другими... изобразительной эллиптичностью, которая "безмерно обогащает выразительность слова" (Виноградов, 1941, с. 62, 63, 65). А. Калинин (1960, с. 20), затем А. Федоров (1969, с. 59) квалифицировали определенный аспект этого явления как метонимию прилагательных. А.Д. Григорьева специальное внимание обращает на эффект метонимических смещений в творчестве Фета. Она подчеркивает, что "замена всегда бывает связана с отношением автора к решению своей поэтической темы, с теми пластическими и эмоциональными наполнителями, которые ему необходимы для ее решения. Поэтому оценка роли подобных заменителей может опираться лишь на конкретный текст: обобщение же приема — лишь результат над аналогичными условиями обращения к ним" (Григорьева, 1985, с. 62). Приведенное высказывание укрепляет концепцию, развиваемую в нашей работе: исследование любого художественного произведения (любого идиостилия) должно выявлять его специфику, его ведущие стилистические линии; обобщение — второй этап лингвостилистического описания. Но чтобы это обобщение могло быть распространено на широкий круг идиостилей, его целесообразно вести с учетом принципов типологического сходства. В классе идиостилей словесно-денотативной ориентации одним из таких классификационных призна-

ков может стать характер метонимического переноса в его сопряжении с метафорой (и реже – олицетворением). Предполагаемая классификационная схема здесь может быть представлена в таком виде. 1. Метонимически употребленный признак отражает достаточно устойчивые языковые употребления (Знаешь ты *одинокий рассвет*, Знаешь холод осени синий. С. Есенин). 2. Индивидуальная метонимия прилагательных четко соотносит признак и его реальный объект (Не вполону лгать, не своевольть, /А честно поглядеть в морщины утра, /В свои морщины в зеркале *небритом*. В. Луговской). 3. Объект метонимически названного признака хотя и не назван, но ясно усматривается из контекста (степень четкости может давать представление о характере идиостиля, т. е. служить признаком дальнейшего классификационного членения). Например, у Анненского: *эмалевые минуты; дев мучительная стая*. 4. Метонимический признак может быть воспринят как "чистая" метафора, (или при другой интерпретации – олицетворение) так как в тексте нет указаний на реальный объект, от которого он отвлечен. Разумеется, приведенные здесь рубрики возможной лингвостилистической классификации по определенному художественному приему (метонимии) должны рассматриваться как предположение, нуждающееся в дальнейшем анализе и оценке целесообразности такой группировки стихотворных текстов. Несомненно, что наличие нестандартной метонимии признака – достаточно показательный элемент идиостиля.

Вернемся к нашему анализу. Наиболее существенное различие в манере образного изображения заключается в трансформации сравнений первого из стихотворений в ряд языковых приемов, основанных на перифрастических способах описания<sup>4</sup>. Так, в стихотворении "Маки"

<sup>4</sup> «Одна и та же смысловая связь выражается по-разному и в разных стихотворениях одного поэта. В особенности важно сосу-

сравнениям отводится весьма существенное место: на две строфы приходится четыре сравнения, из них три находятся в первой строфе. Существенно подчеркнуть, что не все сравнения данного стихотворения содержат отчетливый зрительно-конкретный образ. Стилистическое стремление к завуалированности образного содержания проявляется и в этом произведении. Хотя, оно именно по признаку большей ясности образных импульсов противопоставлено своему "Варианту". Эта стилистическая характеристика заключается прежде всего в первом сравнении стихотворения: *Среди сомлевших трав/Все маки пятнами – как жадное бессилье*. Расшифровка ассоциативно-образного содержания данного сравнения находится в развернутом виде во втором стихотворении (2, 3 и отчасти 4-я строфы Варианта), но в пределах данного – ассоциативный ход достаточно скрыт. Остальные сравнения стихотворения "Маки" обладают четким зрительным образом, легко сопоставляющимся с соответствующим денотатом: *маки пятнами как губы... как крылья алых бабочек*.

Четкость выражения ассоциативного импульса в сравнениях первого стихотворения противопоставляется иной художественной манере в передаче того же зрительного впечатления во втором стихотворении (варианте). Зная исходную ассоциацию (лепестки раскрывшихся маков напоминают яркие, "грешные" губы или развернутые крылья алой бабочки), обратимся к анализу первой строфы стихотворения-варианта. Прежде всего отметим, что денотат, к которому относятся образные характеристики, назван неопределенно (чей-то), автор еще как бы не определил, что перед ним, создается иллюзия, что он иссле-

ществование разных типов тропов тогда, когда закрытой, свернутой конструкции одного стихотворения в другом соответствует открытая конструкция. Так соотносятся разные тропы в стихотворениях Анненского "Маки" и "Маки в полдень") (Коженикова, 1986, с. 110).

дует по ряду сопряженных признаков нечто неизвестное (прием остранения). Видимо, первая строфа содержит перифрастическое описание, но не цветка мака, раскрывшего лепестки (про растущий цветок не говорят: "безуханно" и тем более "цветисто"), а того, что мак напоминает поэту — бабочки, расправившей алые крылья. Сопоставим: *крылья... развернулись*. Поэт сразу называет перифразу, строящуюся на метафорическом (т. е. завуалированном) обозначении реального объекта, который не назван. Догадаться однозначно, что в данных стихах речь идет о якобы бабочке, без подсказки первого стихотворения затруднительно. Следовательно, перед нами один из способов зашифровки реального денотата, наглядно продемонстрированный автором. Этот прием в дальнейшем будет широко применяться в поэзии О. Мандельштама (см.: Семенко, 1985, с. 118—134). Гинзбург (1974, с. 325) отмечает: «Анненский — поэт интеллектуальных структур и точно зафиксированных явлений. Он действительно любит намеки, "недосказ" и поэтому опускает звенья поэтической логики. Но эти звенья почти всегда восстанавливаемы»). Однако в нашем случае важно обратить внимание на то, что "восстановление" вынесено за пределы стихотворения и в то же время наглядно продемонстрировано. Это говорит о направлении работы поэта над стилистическим рисунком текста<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Существенно и наличие отдельных стихотворений, ассоциативная основа которых осталась скрытой от читателя. Так, известно свидетельство Вяч. Иванова о том, что в стихотворении "Тоска" описываются обои, которыми оклеена комната больного, а в стихотворении "Идеал" — библиотечная зала в сумеречный час. Поэтому «"поиски реальной", "бытовой основы" стихотворений Анненского, видимо, должны стать одним из направлений в исследовании его поэзии, столь подчеркнуто обращенной, вразрез с устремлениями других современников символистов, к "будничности", к "вещному миру", предопределяя и стимулируя деятельность последующего поэтического поколения"» (Федоров, 1984,

Образное содержание второго сравнения предыдущего стихотворения (Все маки пятнами, как... губы, полные соблазна и отрав...) реализовано в Варианте вне перифрастического "переназывания", однако образный импульс этого сравнения также ощущается в художественной ткани стихотворения: (нежный стиб *разогнут*), но главная образная связь с ассоциативной основой указанного сравнения проявляется в характеристике цвета и густоты распространения маков как *кровового пятна*. Такая образная характеристика противопоставляет 1 и 2-ю строфы по цветовому признаку: *алый — кровавый*. Она прежде всего ассоциируется с мотивом обреченности ("тяжелым сном осенним/Истомлен их яркий жребий"). Если мы сопоставим все цветовые характеристики стихотворения (цветисто — алый — кровавый — темный — яркий), то обнаружим некоторый диссонанс в развитии колористической темы: *темный* (о пятне) и *кровоавый* явно противоречат мажорной тональности других определений. Так еще раз, уже в подтексте, происходит раздвоение денотата на первичный — "зловещий" цветок и вторичный — бабочку, которую этот цветок напоминает. Показательно, что в первом стихотворении цветовая характеристика маков более однородна.

Завершая сопоставительный анализ двух стихотворений, объединенных речевой вариативностью общего образного импульса, остановимся еще на одной трансформации сравнения, которую демонстрирует сам поэт. Сопоставим: *Но сад и пуст и глух./Давно покончил он с соблазнами и пиром, —/И маки сохлые, как головы старух./Осенены с небес сияющим потиром.\*Сном о том, что пуст и глух/Будет сад, а в нем, как в храме./Тяжки головы старух.../Осененные Дарами. Перевод сравнения первого сти-*

с. 149). Со своей стороны подчеркнем, что исследование принципов стилистической организации текстов Анненского — один из путей такой "расшифровки".

хотворения в перифразу без указания на перифразируемый объект (маки сохлые, как головы старух — тяжки головы старух...), безусловно, усложняет прочтение фрагмента, хотя и оставляет некоторые указания на метафоричность перифразы: имеются в виду не реальные головы старух, потому что речь идет только о саде и о будущем мака-цветка (ср. затекстовую языковую параллель: головка мака — голова). Следует обратить внимание также на метонимическую замену потира на его содержимое (Дары), что позволяет поставить в семантическую связь Дары и урожай, содержащийся в головках спелого мака. Возникает как бы перекрестная образная композиция двух последних строф данных стихотворений: Если бы вместо *потира* в первом случае были *Дары*, а во втором — вместо *Даров* — *потир* — текст бы стал логически и образно более ясным: маки сохлые под куполом неба напоминают головы старух, над которыми держат Дары; или: сад напоминает храм, в котором склонились головы старух перед причастием. Однако для стилистики Анненского не характерно стремление к окончательной ясности, что в известной мере подтверждает наличие стихотворений-вариантов, демонстрирующих широту ассоциативных импульсов и неоднозначность их толкования. Кроме того, следует еще раз подчеркнуть, что в каждом из стихотворений поэт оставляет "неясности", требующие "расшифровки". Другими словами, эти два стихотворения — действительно варианты одного и того же художественного почерка.

Приводимое здесь сопоставление, как можно надеяться, не только иллюстрирует различные способы передачи идентичного образного содержания, но позволяет сделать и другие выводы: 1. С помощью сравнения одни и те же образные ассоциации могут передаваться лапидарнее и конкретнее, если данный троп "заменяет" перифразу. Однако в идиостилиях иной типологической ориентации

(Вяземский, Бенедиктов, Пастернак...) использование сравнений создает "длинноты" изложения, способствуя поддержке ассоциативного импульса, развиваемого через все увеличивающийся словесный ряд. Это еще одна иллюстрация типологического статуса сравнения. 2. Предпочтение сравнению перифразы может указывать на стремление к "зашифровке" связи образа и его денотата (т. е. выступать как типологический показатель идиостилия).

Итак, анализ двух стихотворений, отличающихся способами воплощения образного импульса, выявил сопоставимые приемы, передающие одно и то же художественное впечатление различным образом. Это, во-первых, позиция определения по отношению к реальному объекту, от которого отвлечено соответствующее свойство; во-вторых, характер перифразирования (в том числе и перифраза метафоры), наличие или отсутствие приема остранения; характер взаимодействия перифразы с контекстом (есть ли детали образной картины, направляющие ассоциативный импульс); в-третьих, характер взаимодействия сравнения и контекста.

В сборниках стихов Анненского есть еще одно прямое указание на вариативную связь стихотворений. Ср.: "Сила господя с нами..." и его Вариант. Первое стихотворение строится как диалог, на реплики которого (Что же ты видишь, скажи мне...) ответа нет. Второе построено в форме сплошного монолога. Показательна сама проба различных способов изложения одного и того же художественного содержания. Наличие стихотворений, обладающих близким содержанием и различающихся формой его выражения, можно рассматривать как наиболее полное проявление склонности к тематическому принципу отбора, а часто и создания, произведений.

Группировка стихотворений по тематическому признаку явилась, как известно, основным композиционным

приемом сборника "Кипарисовый ларец". Эта склонность сказалась и в переводческой работе поэта: (Переводы Анненского очень специфичны. В большинстве своем они неточны. Любопытно, что и располагал он их не по авторам, а в особом порядке, чаще всего обусловленном тематическими соответствиями между отдельными стихотворениями различных поэтов: так он (в "Тихих песнях") помещает рядом стихотворение Бодлера "Погребение проклятого поэта" и стихотворение Леконт де Лиля "Над умершим поэтом", "Богему" Роллина и "Богему" Рембо) (Федоров, 1959, с. 57–58).

Ряд стихотворений Анненского "дополняет" или "продолжает" друг друга. См., например, стихотворения "Будильник" и "Стальная цикада", "Трактир жизни" и "Там"; стихотворение "Конец осенней сказки" можно рассматривать как прямое продолжение предшествующего ему стихотворения "На воде", скрепленное лексическим повтором слова, находящегося в завершающем двустихии первого из стихотворений, переходящего в заглавие и начальные строки второго<sup>6</sup>: Да клубком ее сказка катилась В серебристую даль, на серебристую гладь. — Неустанно ночи длинной Сказка черная лилась...

Однако в творчестве поэта есть случаи, когда стихотворения, имеющие одинаковое название и написанные, видимо, одновременно, не объединялись в варианты, а напротив, печатались в различных сборниках<sup>7</sup>. Так, относительно стихотворений, имеющих общее заглавие: "Аме-

<sup>6</sup> Принцип сцепления стихотворного цикла, встречающийся и у А. Блока.

<sup>7</sup> Невольно напрашивается сопоставление с приемами зашифровки подлинного содержания некоторых стихотворений исповедальной тематики в лирике Фета. Такое совпадение может рассматриваться как один из объективных показателей наличия общих приемов создания непрясленности смысла текста в некоторых типологически близких идиостилиях.

тисты", исследователи сообщают: «В той же тетради (и на лицевой стороне того же листа) — стихотворение под тем же заглавием, представляющее, однако, отдельное целое (Глаза забыли синеву...). В. Кривич... отмечает, что автор предназначал для "Кипарисового ларца" первое» (Федоров, 1959, с. 595). Для нас важно обратить внимание на прямую, можно сказать, вариативную, связь этих стихотворений:

#### Аметисты (Трилистник брачный)

Когда, сжигая синеву,  
Багряный день растет неистов,  
Как часто сумрак я зову,  
Холодный сумрак аметистов.

И чтоб не знойные лучи  
Сжигали грани аметиста,  
А лишь мерцание свечи  
Лилось там жидко и огнисто.

И, лилового и дробясь,  
Чтоб уверяло там сиянье,  
Что где-то есть не наша связь,  
А лучезарное слиянье...<sup>8</sup>

#### Аметисты

Глаза забыли синеву,  
Им солнца пыль не золотиста,  
Но весь одним я сном живу,  
Что между граней аметиста.

Затем, что там пьяней весны  
И беспокойней, чем идея,  
Огни лиловые должны  
Переливаться холодея.

И сердцу, где лишь стыд да страх,  
Нет грезы ласково обманной,  
Чем стать кристаллом при свечах  
В лиловом холоде мерцаний.

<sup>8</sup> Курсив — в тексте.

Количество словесных совпадений (при полной общности основной идеи и ее композиционного развития) убеждает в правомочности рассмотрения этих стихотворений как вариантов. Проведем некоторые лексические параллели: *синева* – *синева*; *холодный* – *холодея*, *в холоде*; *аметист* – *аметист*; *границы* (аметиста) – *границы* (аметиста); *лишь* – *лишь*; *мерцание* – *мерцания*; *свеча* – *при свечах*; *лилось* – *переливаться*; *там* – *там*; *огнисто* – *огни* (лиловые); *лиловея* – *лиловые* (огни) – *лиловый* (холод).

Общность тематических линий сопоставляемых стихотворений еще больше усиливается существенными лексико-семантическими параллелями: *знойные лучи* – *золотистая пыль солнца*; *сияние* – *огни лиловые* (должны *переливаться*); *границы* (аметиста) – *кристалл*; *сиянье* – *лиловый холод мерцаний*. Однако образная структура (художественные приемы) этих стихотворений различна, что и определяет стилистическую завершенность каждого из них, и, следовательно, возможность рассматривать их как отдельные стихотворения, а не наброски незавершенного произведения.

Основным художественным принципом первого стихотворения можно считать принцип довольно четко проводимого контраста. Сопоставим: в 1-й строфе контраст между интенсивностью зноя жаркого дня (сжигая синеву, /Багряный день растет неистов) и холодным сумраком аметистов. Во 2-й строфе контраст между знойными лучами (солнца) и мерцанием свечи. В 3-й строфе стилистический контраст (*не наша связь, а лучезарное сиянье*). Во втором стихотворении "контрастные" слова, подчеркивая лексические и лексико-семантические контакты этих стихотворений, размещены в пределах текста иначе – они "разведены" по разным строфам и включены в иные контекстные связи (см., например, упоминание о солнце в 1-й строфе, а о свече – в 3-й). Более того, в стихотворение вводится тема сна, грез, что позволяет строить повест-

ование в более пассивном ключе (ср.: Когда, сжигая синеву, /Багряный день растет неистов → Глаза забыли синеву, /Им солнца пыль не золотиста; Как часто сумрак я зову, /Холодный сумрак аметистов → Но весь одним я сном живу, /Что между граней аметиста). Если в первом стихотворении сияние граней камня питает воображение поэта мечтами о чистом и высоком "неземном" счастье (не наша связь, А лучезарное сиянье), то во 2-м грезы связаны с желанием превращения в кристалл (что выражает мысль о стремлении преодолеть земные "стыд и страх" в гораздо более пассивной форме). Видимо, в противопоставлении приемов активного и пассивного восприятия одних и тех же явлений мира и связанных с ними желаний поэта и заключается главный отличительный признак этих стихотворений. Напомним, что и в Варианте стихотворения "Маки" также отличие образно-композиционного построения одного стихотворения от другого создается введением мотива сна. Следовательно и в данном случае поэт пробует различные стилистические "методики" на одном и том же художественном материале. Причем, давая разобценным публикацией стихотворениям одно и то же название, Анненский не порывает этой связи, а лишь "прячет" ее. Отношение к заглавию как к прямому указанию на связь между разобценными стихотворениями открывает дополнительные возможности в "дешифровке" их денотативной прикреплённости, а следовательно, и к более адекватному образному прочтению.

Обращают на себя внимание стихотворения, которые условно можно назвать "Мучительные сонеты". Размещение в сборниках не соответствует их "порядковому" номеру.

Итак, первое, что необходимо отметить, это "запутанность" размещения (просто "Мучительный сонет" помещен после "Второго") и "неувязку" заглавий: есть два "Вторых" мучительных сонета, один – "Третий", но нет



”Первого”. Причем, ”Вторые” сонеты по воле автора разьединены не страницами одного и того же сборника, но книгами, вышедшими в разное время. Специфика композиционного размещения замечается даже при первом знакомстве с анализируемым здесь сборником, поскольку наличие ”Второго мучительного сонета” без ”Первого” вызывает известное недоумение. Так реализуется общий стилистический принцип создания некоторой недосказанности, присущей поэтике Анненского. Однако приверженность автора к характеристике ряда сонетов одним и тем же эмоционально-субъективным определением *мучительный*, наличие двух ”Вторых” а также ”Третьего” сонета заставляет предположить прямую связь между художественным содержанием этих произведений.

Перейдем к фрагментам сопоставительного анализа названных стихотворений. Рассмотрим тематические линии ”Мучительного сонета”. Выделим мотивы, связанные с выражением желаний лирического героя:

Мне нужен талый снег под желтизной огня,  
Сквозь потное стекло светящего устало,  
И чтобы прядь волос так близко от меня,  
Так близко от меня, развившись, трепетала.

Мне надо дымных туч с померкшей высоты,  
Круженья дымных туч, в которых нет былого,  
Полузакрытых глаз и музыки мечты,

И музыки мечты, еще не знавшей слова...  
О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне,  
Чтоб мог я стать огнем или сгореть в огне!

Тема присутствия лирической героини<sup>9</sup> и тема твор-

<sup>9</sup> В стихотворении ”Квадратные окошки” того же трилистника обратим внимание на более конкретно звучащую тему женских волос: ... Ты помнишь сребролистую/Из мальвовых полос,/Как ты чадру душистую/Не смел ей снять с волос?/И как тоской измученный./Так и не знал потом —/Узлом ли были скручены/Они или жгутом? Отнесение стихотворения к конкретному трилистнику

ческого состояния души составляют основу тематического содержания данного сонета. Обратимся ко ”Второму мучительному сонету”, не включенному в цикл, и проследим в нем отражение названных тем:

Вихри мутного ненастья  
Тайну белую хранят...  
Колокольчики запястья  
То умолкнут, то звенят.

Ужас краденного счастья —  
Губ холодных мед и яд  
Жадно пью я, весь объят  
Лихорадкой сладострастья.

Этот сон, седая мгла,  
Ты одна создать могла,  
Снега скрип, мельканье тени,

На стекле узор курений,  
И созвучье из тепла  
Губ, и меха, и сиреней.

Как видим, в данном произведении отсутствует тема творчества, зато тема ”краденного счастья” становится основной.

Обратимся теперь ко ”Второму мучительному сонету”, включенному в цикл *”Лилии”* и поэтому имеющему меньшую автономию своего содержания:

Не мастер Тира иль Багдада,  
Лишь девы нежные персты  
Сумели вырезать когда-то  
Лилии нежные листы, —

С тех пор в отраве аромата  
Живут, таинственно слиты,  
Обетованье и утра  
Неразделенной красоты,

производится по Сборнику (1987). В других изданиях представлено не только иное размещение стихотворений, но не идентично и само количество трилистников. Так, если в Сборнике, 1987 выделяется 33 трилистника, то в Сборнике, 1959 их — 25.

Живут любовью без забвенья  
Незаполнимые мгновенья...  
И если чуткий сон алдей

Встревожит месяц сребролукий,  
Всю ночь потом уста лилей  
Там дышат ладаном разлуки.

Тема преодоленной любви представлена здесь более абстрактно, однако она составляет основное содержание стихотворения. Укажем на лексическое выражение не проявленного любовного чувства: *обетованье и утрата неразделенной красоты*; живут любовью без забвенья незаполнимые мгновенья. Показательно также сопряжение через лексический повтор тем лилии и девы: девы *нежные персты* — лилей *нежные листья*. Образ лилии связывается прежде всего с мучительными для лирического героя темами, о чем красноречиво говорит содержание всех стихотворений цикла: в вышеназванном стихотворении тема лилий ассоциируется с темой разлуки-смерти (см.: ладан разлуки), в стихотворении "Зимние лилии" цветы (видимо, узоры на обоях) выступают как источник *напряженья мозгового*, порождающего *цепи воспоминаний*. В третьем стихотворении цикла тема забвенья и смерти связывается с падением *вянущих лилей*. Так очерчивается символическое значение образа лилии в поэзии Анненского. Названный индивидуальный символ в соответствии с принципами построения ведущих стилистических линий текста лишен четкой конкретности. Он связывается с мучительными и одновременно возвышенными чувствами лирического героя: в нем переплетаются темы мучительных воспоминаний (и ощущений) во время бессонницы (см. тему обоев) и содержание воспоминаний, лишенное "заземленности"<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Ср.: "Коль, улыбаясь жизни новой,/И из земного жития/  
Душа, порвавшая оковы,/Уносит атом бытия, —/Я не возьму  
воспоминаний,/Утех любви пережитых,/Ни глаз жены, ни ска-

Обратимся к "Третьему мучительному сонету". Стихотворение имеет подзаголовок "Строфы" и непосредственно к строфам обращено первое четверостишие: *Нет, им не суждены краса и просветленье...* Все стихотворение посвящено теме творчества и творческих усилий (мук), с ним связанных (Мое мучение и мой восторг оне).

Итак, заявленные в "Мучительном сонете" темы получают раздельное выражение во "Вторых" и "Третьем" сонетах. "Вторые" сонеты посвящены теме мук преодоленной (скрытой) любви, "Третий" — мукам творчества. А. Федоров в указанной монографии приводит следующие факты, касающиеся биографических данных И.Ф. Анненского: «(Среди женщин, окружавших Анненского, была одна... Это была Ольга Петровна Хмара-Барцевская, жена старшего из пасынков Анненского... Добрые отношения этих двух людей не привлекали чьего-либо внимания, и характер их отношений мог бы остаться и вовсе неизвестным, если бы Ольга Петровна сама не рассказала о них... "Вы спрашиваете, любила ли я Ин. Фед.? Господи! Конечно, любила, люблю... Была ли я его "женой"? *Увы, нет!*... Поймите, родной, *он этого не хотел*... Его убивала мысль: "Что же я? Прежде отнял мать (у пасынка), а потом возьму жену? Куда же я от своей совести спрячусь?" И вот получилась "не связь, а лучезарное слиянье"»). А. Федоров отмечает: «...поэт посвятил ей стихотворение "Стансы ночи..."», говорящее о глубоком чувстве, но содержащее две строки, как будто нарочито подчеркивающие, что это — не признание в любви: Я не знаю, кем, но ты любима,/Я не знаю, чья ты, но мечта... (Ср. также начало последней строфы: *Эту ночь я помню в давней грезе,/Но не я томился и желал*) (Федоров, 1984, с. 66–67. Курсив в тексте). За-

зок няни,/Ни снов поэзии златых,/Цветов мечты моей мятежной/  
Забыв минутную красу,/Одной лилей белоснежной/Я в лучший мир перенесу/И аромат и абрис нежный" (Еще лилии).

вершим эту строфу, не до конца процитированную исследователем: Сквозь фонарь, забытый не березе, / Талый воск и плакал и пылал. Обратим внимание на проявление здесь ведущего принципа изображения природы у Анненского как самостоятельного носителя чувств и переживаний человека. Чувства даются отвлеченно от человека, они полностью переносятся на избранный объект: не я томился (талый воск плакал) и желал (воск пылал). Можно констатировать, что такая "защифровка" подлинного содержания цитируемой строфы выполнена в соответствии с ведущими стилистическими принципами поэзии Анненского (характер олицетворения, стремление к завуалированности, недосказанности). Это важно подчеркнуть, так как подобная коррективная суждения автора монографии показывает перспективность лингвостилистического анализа для решения вопросов, прямо не связанных с языковедческими проблемами. Ср.: "О любви к женщине поэт фактически не писал — он не захотел выделить из своей любви к миру... это чувство" (Цыбин, 1981, с. 9). Такое представление о тематической ограниченности лирических мотивов могло быть воспринято еще от первых исследователей творчества поэта. Ср.: «Любовь вообще не могла исцелить его больной дух прежде всего потому, что истинная любовь "не осуществима на земле"; в зависимости от этого любовь Анненского всегда рядилась в тоску и страдание. Сознание виновности перед любимым человеком было неотделимо от чувства любви... Да у Анненского очень мало стихов, посвященных этой теме. Признание, сделанное Анненским в одном потрясающем по откровенности стихотворении "Моя тоска" — говорит о каком-то ужасном надрыве в его душе» (Булдеев, 1912, с. 204).

В данном высказывании полезно обратить внима-

ние и на констатацию тональности (тоска и страдание) описания любовной темы.

Итак, о лирическом (любовном) чувстве поэт говорит защифровано (что сопоставимо с художественной манерой Фета); это укрепляет ведущие стилистические линии идиллии и не выделяется из общего образного рисунка стихотворных лирических текстов.

На основе сопоставления "мучительных" сонетов можно предположить, что вынесенная в заглавие числовая характеристика при общности знаменательных слов — сигнал к общности образной и смысловой. Ср.: "Первый фортепьянный сонет" и "Второй фортепьянный сонет". В первом из названных стихотворений дана общая экспозиция, разъясняющая ассоциативную основу содержания как первого, так и второго стихотворений: Есть книга чудная, где с каждую страницу / Галлюцинация таинственно свиты... "Второй фортепьянный сонет" начинается уже без указания на некоторую фантастическую основу ассоциаций, как бы отсылая за разъяснением к "Первому". На органическую, "запрограммированную" связь этих двух стихотворений в последовательности, установленной автором, указывают и некоторые лексические, лексико-семантические и образные параллели. Сопоставим: *менады, дев стая — рядами стройными невольницы плясали, своим властителям лишь улыбались девы; изумруды запястий, серебряные звенья — Браслетов золотых звучали мерно звенья; кристально чистые (девы) — кристальные...* (голоса). Можно также отметить общность завершающего стихотворения аккорда, фиксирующего безразличие (безжалостность) фантастических танцовщиц к чувствам лирического героя (во втором стихотворении прямо не названного). Образный строй стихотворений также органически связан. В "Первом" сонете галлюцинация-

метаморфоза превращает пальцы пианистки в танцовщиц: Менады белою мнутся вереницей,/И десять реет их по клавишам мечты... (см.: Кожевникова, 1986, с. 117); во "Втором" происходит дальнейшее развитие заявленного мотива и в образе танцующих невольниц уже угадываются черно-белые клавиши инструмента, подвластные пальцам (Над ризой белою, как уголь волоса,/Рядами стройными невольницы плясали...).

Итак, поэт настойчиво сохраняет связь (а иногда и идентичность) заглавий стихотворений, объединенных общностью тематического содержания и оставляет пунктир разгадки ассоциативного импульса, который выявляется в суммарном прочтении соответствующих произведений.

Теперь от общефилологических разысканий, основанных на собственно языковых наблюдениях, но проведенных в "укрупненном плане", служащем своего рода гарантией правильности выявления языковой основы стиля, перейдем к анализу отдельных приемов, формирующих стилистику художественного почерка данного поэта.

Прием смещения денотативной соответственности образа связан с употреблением слова сразу в нескольких значениях: Дам и брашна — волчьих ягод, белены.../Только страшно — месяц за год у луны.../Столько вышек, столько лестниц — двери нет.../Встанет месяц, глянеть месяц — где твой след?... (Старая усадьба). Показательно и стихотворение "Небо звездами в тумане..." В данном стихотворении угадывается "тройная денотативная соответственность слова-образа звезды" (Кожевникова, 1986, с. 128): Небо звездами (о звездах) в тумане не расцветится./Робкий вечер их сегодня не зажег.../Только томные по окнам елки светятся./Да, кружась, замечает нас снежок./Мех ресниц твоих снежинки закидавшие/Не дают тебе в глаза мои смотреть./Сами

слезы, только сердца не сжигавшие./Сами звезды (о снежинках), но уставшие гореть.../Это их любви безумною обидою/Против воли твои звезды (о глазах) залиты... И мучительно снежинкам я завидую./Потому что ими плачешь ты...

Смещение может быть минимальным: это — один из приемов создания "предсимволистской" стилистики. Например, в стихотворении "Минута" (подчеркнем при этом и заглавие стихотворения, содержание которого определяет его стилистический рисунок) дважды употребляется сочетание прилагательного со словом *пыль*: Узорные тени так зыбки./Горячая пыль так бела, —/Не надо ни слов, ни улыбки:/Останься такой, как была;/Останься неясной, тоскливой,/Осеннего утра бледней/Под этой поникшею ивой./На сетчатом фоне теней.../Минута — и ветер, метнувшись,/В узорах развеет листы./Минута — и сердце, проснувшись,/Увидит, что это — не ты.../Побудь же без слов, без улыбки,/Побудь точно призрак, пока/Узорные тени так зыбки/И белая пыль так чутка...

Итак, *горячая белая пыль — белая пыль*. Для уяснения содержания стихотворения важно выявить денотативную соответственность данных перифраз, а также определить степень их оригинальности: индивидуальная или общехудожественная перифраза употреблена здесь? Видимо, индивидуальная, поскольку в соответствии со структурой некоторых стихотворений поэта указание на денотат (ключ к разгадке) содержится в другом стихотворении: "Глаза забыли синеву, Им солнца пыль не золотиста... (Аметисты). В некоторых изданиях (Сборник, 1981; Сборник, 1959) эти стихотворения, помещенные в разделе "Стихотворения, не вошедшие (не входившие) в сборник", стоят рядом. В Сборнике, 1987 они разъединены: "Минута" включена в трилистник "Минутный", "Аметисты" — в тот же раздел, что и в ука-

занных изданиях. Итак, выстраивается ряд: *солнца пыль* – *горячая пыль* – *белая пыль*. В анализируемом стихотворении *горячая пыль* соотносится с перифразой солнечных лучей (ср. упоминание об осеннем утре; следовательно, исключается прямое значение членов сочетания), второе употребление *белая пыль* – обозначает скорее всего солнечные блики на листьях (Узорные тени так зыбки/И белая пыль так чутка...).

Следует отметить случай "подмены" денотата: ассоциативного перехода с четко названной темы каменного города к ассоциативно многомерной теме узора на "глянце фарфора" (Тоска белого камня).

С названным приемом тесно связан прием переименования денотата. В стихотворении "Квадратные окошки" один и тот же предмет называется то чадрой, то фатой: Ты помнишь тиховойны/Те вешние утра,/И как ее кисейная/Тонка была *чадра*./Ты помнишь сребролистую/Из мальвовых полос,/Как ты *чадру* душистую/Не смел ей снять с волос?... За чару ж сребролистую/Тюльпанов на *фате*/Я сто обеден выстою,/Я изнурюсь в постеле!... Гляди – *фатой* окутана... Узнал ты узкий след?/Так страстно не разгадана,/В *чадре* живой, как дым,/Она на волнах ладана/Над куколом твоим. В приведенном стихотворении два слова обозначают практически одну и ту же реалию (женское тонкое покрывало), которая, однако, имеет существенное отличие в сфере ее применения, поэтому с каждым из названий сопрягается свой ассоциативно-образный рисунок: *чадра* вызывает представление о несвободе, зависимости женщины, *фата* обычно связывается с темой невесты (свадебная *фата*). Эту слиянность и в то же время отдельность названных реалий поэт подчеркивает общим определением (*сребролистая чадра, чара сребролистая Тюльпанов на фате*) и различными, хотя и весьма похо-

жими конкретными деталями, связанными с чадрой (из мальвовых полос) и фатой (тюльпаны на фате). Следовательно, взаимозаменяемость номинаций находит поддержку в образном строе стихотворения.

Показательна и корректировка заглавий некоторых стихотворений при следующей их публикации: автор снимает указание на детали, конкретизирующие смысл названия. См. в качестве примера снятие подзаголовка "Зимний поезд" в стихотворении "Дымы"; изменение заглавия "Пасьянс под абажуром" на "Под зеленым абажуром". (Аналогичный прием, встречаем и у Фета: заглавие "У морозного окна" заменено на "У окна".)

Следует отметить и прием затрудненного синтаксиса, направленный также на создание усложненности восприятия текста: из-за "запутанности" грамматических связей слов затрудняется вычленение соответствующего денотата<sup>11</sup>: *Чередой*, застилая мне дадь,/Проносились плясуньи *мятежной*./И была вековая печаль/В нежном танце без музыки нежной (Дымы). Или: Эх, заснуть бы спозаранья,/Да страшат набегии сна,/Как безумного *желанья*/Тихий берег умиранья/*Захлестнувшая волна* (Свечка гаснет); И что надо лечь в угарный,/В голубой туман костра,/ Если тошен луч фонарный/На скользоте топора (То и ЭТО); И уходишь так жадно/В лиловатость отсветов/С высей бледно-безбрежных На две цепи букетов/ Возле плит белоснежных (Тоска белого камня). В последних примерах образный

<sup>11</sup> Ср.: "Анненский закрепляет в стихах мыслительный процесс... Это внутренняя речь, сама себя перебивающая, со всеми интонациями и устойчивыми сочетаниями разговорной речи... Анненский говорит не с воображаемым читателем, а с собой. Каждый, кто наблюдал человека, говорящего с самим собой, знает, как сбивчива и неровна такая речь" (Кушнер, 1981, с.202).

эллипс затемняет смысл и характер логико-грамматического сопряжения слов<sup>12</sup>. (Построения подобного типа отменились и в текстах Фета.)

Выделим прием компрессии смысла, о котором говорилось при анализе фрагментов идиостилия Фета. Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение "Август":

Еще горят лучи под сводами дорог,  
Нс там, между ветвей, все глуше и немее:  
Так улыбаются бледнеющий игрок,  
Ударов жребия считать уже не смея.

Уж день за сторами. С туманом по земле  
Влекутся медленно унылые призывы...  
А с ним все душный пир, дробится в хрустале  
Еще вчерашний блеск, и только астры живы...

Иль это — шествие белеет сквозь листья?  
И там огни дрожат под матовой короной,  
Дрожат и говорят: "А ты? Когда же ты?"  
На медном языке истомы похоронной...

Игру ли кончили, гробница ль уплыла,  
Но проясняются на сердце впечатленья;  
О, как я понял вас: и вкрадчивость тепла,  
И роскошь цветников, где проступает тленья...

Уже первая строчка вводит тему вечера, которая становится основным мотивом, развиваемым в символическом ключе, определяющем ведущую минорную тональность текста<sup>13</sup> (тема неудачливого игрока, ту-

<sup>12</sup> Ср.: "Переразложение лексико-семантических единств и размытость привычных синтаксических связей, характерные для данного произведения (анализируется "Серебряный полдень". — Е.Н.), приводят к свободе комбинаций экспрессивных средств, к подвижности и осложненности как парадигматических, так и синтагматических отношений" (Семенова, 1981, с. 105).

<sup>13</sup> "Смысловая перспектива текста отчасти зависит от того, представлен ли в нем тот или иной традиционный образ или нет.

ман, унылые призывы...). Существенно то, что тема вечера рисуется как равнозначная теме похорон: белые пятна, просматриваемые сквозь листву деревьев, образующих "своды дорог", могут быть бликами закатного солнца, но могут обозначать и мелькание белых одежд и покровов похоронного шествия (см. третью строфу). Тема приближения осени, заявленная в заглавии (Август), перерастает в тему вечера природы и человека. Здесь невольно напрашивается сопоставление с образным строем великого, по определению Л. Гинзбург, стихотворения Е. Баратынского "Осень". Развернутые периоды стихотворения Баратынского отдельно развивают темы природы и человека; сжатость же изложения некоторых общих сопоставлений в стихотворении Анненского объясняется прежде всего приемом компрессии смысла, основанным на взаимоналожении различных тем, данных в едином образном сплаве.

Видимо, прав исследователь, полагая, что "между многоплановой, собственно символической художественной речью и речью одноплановой, основанной на употреблении слов в их прямом смысле, стоит форма двупланового или аллегорического иносказания" (Федоров, 1984, с. 136). А. Федоров также полагает, что явно аллегорические произведения Анненского характерны для раннего периода творчества поэта, в то время, как в "Кипарисовом ларце" и в стихах, опубликованных посмертно, Анненский уже не прибегал к этому виду иносказания, и построение стихов отличается у него, как правило, большей смысловой насыщенностью, еще большей сложностью и глубиной намеков" (Там же, с. 138). Соглашаясь с основной мыслью исследователя, хотелось

образы, освещенные длительной традицией, сами по себе, без всяких дополнительных средств, становятся указателями того, что текст имеет иносказательный характер" (Кожевникова, 1986, с. 70).

бы, однако, сохранить представление о наличии аллегории (разумеется, усложненного типа) и в позднем периоде творчества поэта, поскольку признак аллегоричности связан прежде всего с "картичностью", "сценичностью" изображения; сложность же "намёков" вызывается соединением в единый образный блок нескольких способов художественного преобразования. Рассмотрим с этой точки зрения структуру двух лирических произведений, объединяющим признаком которых выступает аллегоричность их содержания. В стихотворении "Одуванчики" (которое написано, между прочим, в поздний период творчества) аллегория прозрачна: она возникает из композиционного противопоставления реальной (или могущей таковой быть) картины и умозаключения лирического героя философско-символического содержания: Захлопоталась девочка/В зеленом кушаке./ Два желтые обсевочка/Сажая на песке./ Не держатся и на-поди:/ Песок ли им не рад?.. Коль неприятны ямы им,/ Мы стебельки им прочь... Мохнатые, шафранные/ Звездинки из цветов.../ Ну вот, моя желанная,/ И садик твой готов./ Отпрыгаются ноженьки,/ Весь высыплется смех,/ А ночь придет — у боженьки/ Постельки есть для всех.../ Заснешь ты, ангел-девочка,/ В пуху на локотке.../ А желтых два обсевочка/ Распластаны в песке.

Для образной структуры стихотворения "Смычок и струны" показателен прием олицетворения смычка и скрипичных струн, но олицетворения, при котором предмет становится выразителем чувств и переживаний человека. Отметим, предваряя дальнейшее описание, что в приеме олицетворения у Анненского природа не отражает зеркально мироощущения человека, как в произведениях Пастернака и отчасти Фета, а выступает вместо человека, даже в противопоставлении человеку его же чувств и переживаний. Так появляется возможность образной трансформации олицетворения в аллерию,

формирующуюся на "площади" олицетворения. Возникает усложненная аллегория, раскрывающая тему "струн души" как основы взаимопонимания двух любящих (открывших для себя другого). При этом приемы олицетворения и аллери не подавляют друг друга, сохраняя четкий зрительный рисунок текста.

Стихотворение начинается с монолога олицетворенного смычка, прерываемого комментарием "повествователя", вводящего соответствующие ремарки, а также передающего речь скрипки. Названный способ фиксации "разговора" олицетворенных деталей скрипки не мешает развитию олицетворения, но, казалось бы, препятствует возникновению аллери. Однако ситуация, излагаемая в стихотворении, несет в себе такую убедительную аналогию с некоторыми коллизиями жизни человека, что неизбежно возникает параллельное сопоставление внешнего содержания с его глубинной основой — формируется аллегория особого типа, где последовательное развитие второго плана нарушается: голос "повествователя" звучит не только "за кадром", но и участвует в развитии сюжета. Кроме того и само содержание, окрашенное эмоционально-личной экспрессией, с трудом поддается необходимому для аллери уровню типизации. Так вырисовывается тип аллери, воспринимаемой в авторском контексте.

Следует выделить и прием остранения (см. стихотворение "Маки в полдень"). В стихотворении "Зимнее небо" лирический герой описывает ночное небо так, будто впервые его увидел: Талый снег налегал и слетал,/ Разгораясь, румянились щеки./ Я не думал, что месяц так мал/ И что тучи так дымно-далеки... Я не думал, что месяц красив,/ Так красив и тревожен на небе.

Прием остранения может накладываться на другие художественные средства, выступая вместе с ними и

формируя усложненность образной структуры текста. Так, олицетворенный смычок (Смычок и струны) при раскрытии футляра скрипки (это действие прямо не называется, а угадывается из содержания стихотворения и завершающей его перифразы: И струны пели.../ Лишь солнце их нашло без сил/На черном бархате постели) воспринимает внешний мир остраненно: Какой тяжелый, темный бред!/Как эти выси мутно-лунны!/ Касаться скрипки столько лет/И не узнать при свете струны!/Кому ж нас надо? Кто зажег/Два желтых лика, два унылых... (затем оказывается, что имеются ввиду, скорее всего, свечи).

Можно назвать и некоторые композиционные особенности, связанные с ведущими стилистическими характеристиками системы – стремление затруднить, скрыть на время ясную логическую связь образа и денотата, это – препозиция перифразы по отношению к перифразируемому объекту, расположенному после своего образного эквивалента. Так, в стихотворении "Дальние руки" образно-смысловое содержание фрагмента текста, включающего перифразу (Я розовых, узких жемчужин/Губами узнал холодок), поддержано уже следующими строками: О сестры, о нежные десять,/Две ласково дружных семьи. Затем следует прямое указание на денотат перифрастического выражения: Мои вы, о дальние руки... (напомним и заглавие стихотворения, предваряющее перифразу). Однако, и в данном казалось бы абсолютно ясном случае, соотносительность перифразы и названного денотата непрямая: перифраза касается не рук, а пальцев рук. Кроме того, и это наиболее показательно для стилистической организации стихотворных текстов Анненского, эти ясные по смысловому и образному наполнению строки окружены пунктиром неясных, неопределенных с точки зрения их денотативной отнесенности образов.

Неясно уже начало стихотворения: Зажим был так сладостно сужен,/Что пурпур дремоты поблек... Остается непонятным образ *пурпура дремоты*. При ясности общей денотативной связи, неясна образная и смысловая наполненность перифразы той же денотативной соотносительности: Вы (руки)гейши фонарных свечений... Не будем дальше перечислять неясности, формирующие общий стилистический рисунок текста, при котором основной образный и эмоциональный стержень перебивается "пунктиром" непроясненностей, и перейдем к следующим примерам: В камине вьется золотая/Змея, змеей снится тень иная,/И сердце плачет, вспоминая./Сейчас последние, светлей/Златисто-розовых углей,/Падут минутные строенья:/С могил далеких и полей/И из серебряных аллей/Услышу мрака дуновенье... (Падение лилий). В данном случае общий смысл перифразы, подержанный лексическим окружением (см. упоминание о камине и огне), вполне ясен, но прямое соотношение с денотатом происходит в контекстном отдалении (Сейчас последние, светлей Златисто-розовых углей...). Сложность логико-смыслового прочтения стихотворения не снимается: на основе предыдущего содержания возникает новая перифраза, вбирающая в себя многозначность (денотативную неопределенность) предшествующих образных линий. Падут минутные строенья – о чем это? о догорающих в камине дровах? о воспоминаниях сердца – светлых тенях? Представляется, что текст поддерживает сразу две интерпретации. Тема прогоревших дров: В постель скорее!/ Там теплой. Тема призрачных воспоминаний: С могил далеких и полей/И из серебряных аллей/Услышу мрака дуновенье... В постель скорее! Там теплой. Как видим, тема холода (или нервной дрожи?) объединяет эти мотивы.



Завершая общий обзор художественных средств, формирующих стилистический почерк поэта, укажем на прием, объединяющий в себе многие способы художественного словообразования, который условно назовем приемом недоговоренности. На суть стилистического эффекта, связанного с этим типом ассоциативной организации текста, обратил внимание Б.А. Ларин, назвавший один из видов его — "невообразимости". Анализируя в качестве примера стихотворение "Дымы" (Зимний поезд), исследователь пишет: «Я взял примером наиболее пластическое, "картинное" стихотворение. И каждый стих в нем запрещает наглядность, ведет к представлениям зыбким, ускользающим и эмоционально-абстрактным» (Ларин, 1923, с. 150–151). Отметим, что денотативная основа многих, если не всех, фигуральностей данного стихотворения проявляется подзаголовком (Зимний поезд), отсутствие которого в последующих изданиях увеличивает количество "невообразимостей". В таком направлении работы над заглавием можно усмотреть стремление поэта к более существенной "зашифровке" исходного ассоциативного импульса.

Мы, в свою очередь, назовем, вероятно, еще более "картинное" стихотворение — "Квадратные окошки" и проанализируем его.

Данное стихотворение представляет собой диалог-воспоминание. Однако основной вопрос — с кем беседует лирический герой — не может получить однозначного ответа. Сопоставим: За чахлыми горошками,/ За мертвой резедой/ Квадратными окошками/ Беседуя с луной. Но затем: Молчи, воспоминание,/ О грудь моя, не ной!/ Она была желаннее/ Мне тайной и луной. Так смыкаются в неоднозначном прочтении темы луны и думы-воспоминания. Главная сюжетная линия данного стихотворения — мотив невыраженной любви — также проявляется через косвенные детали: Ты помнишь серебристую/ Из мальвовых полос,

Как ты чадру душистую/ Не смел ей снять с волос?/ И как тоской измученный,/ Так и не знал потом — Узлом ли были скручены/ Они или жгутом? Наиболее скрыта линия лирического героя: сопоставление деталей на пространный мотив монашеского затворничества. Обратим внимание на лексический ряд, связанный с религиозной темой: Смирно дума-странница/ Сложила два крыла,/ Но не мольбой туманится/ Покой ее чела; За чару ж серебристую/ Тюльпанов на фате/ Я сто обеден выстою,/ Я изнурюсь в постели; Она на волнах ладана/ Над куколем твоим. Представление лирического героя как монаха, старающегося побороть грешные мысли (И как тоской измученный, Так и не знал потом — Узлом ли были скручены Они или жгутом?), объясняет смысл стихотворения, повествующего о дьявольском искушении: Так страстно не разгадана,/ В чадре живой, как дым,/ Она на волнах ладана/ Над куколем твоим./ Она. . . Да только с рожками,/ С трясуцей бородой —/ За чахлыми горошками,/ За мертвой резедой. . . Невнимание исследователей к теме монашества<sup>14</sup>, а также отсутствие проекции темы стихотворения на принципы раскрытия любовных мотивов в лирике поэта приводят к неточностям в трактовке образного содержания данного стихотворения (что косвенно подтверждает необходимость осторожной дешифровки "скрытых" тем в идиостилиях данного типа). Назовем в качестве примера существенно разделенные во времени, суждения, касающиеся этого стихотворения: «Но едва ли не самым страшным грехом поэта был соблазн смерти, ибо она являлась ему в таком

<sup>14</sup> Показательно, что даже в Комментариях к изданию Сборника (1987) слово куколь разъясняется как "накидка, колпак, пришитый кверху одежды". Между тем толковые словари современного русского языка, включая большой академический, отмечают в этом слове значение: "монашеский головной убор в виде капюшона".

реальном виде, что поэт помнит ее "тонкую кисейную чадру, которую он не смел ей снять с волос. . .)" (Булдеев, 1912, с. 205). И другое высказывание: «В "Квадратных окошках" попытка возрождения любви влечет за собой активизацию состоящей из предметов мещанского обихода границы, которая разделяет персонажей. Развитие темы завершается гротеском – трансфигурацией женского образа в инфернально-мужской: . . . – Она. . . да только с рожками, С трясучей бородой – За чахлыми горошками, за мертвой резедой. . .)" (Смирнов, 1977, с. 74–75). Думается, что в данном случае точнее говорить не о гротеске, а о логически последовательном завершении темы "недозволенной", грешной любви. Еще раз подчеркнем, что сама логичность развития образного сюжета должна быть "разгадана", выведена на поверхность.

В соответствии с принятым планом исследования, в ряду других языковых приемов, характеризующих идиостиль, рассмотрим специфику олицетворения как тропа, функциональное назначение которого определяется и типологической структурой художественного целого.

### *Олицетворение (Анненский и Пастернак)*

"Сцепление человека с природой и, шире, с окружающим миром – это исходная мысль всей поэтической системы Анненского, определяющая ее психологический символизм и ее предметную конкретность, определяющая в этой системе самое строение образа" (Гинзбург, 1974, с. 348). Как видим, Л. Гинзбург указывает на общие свойства идиостиля, предопределяющие значимость для него приема олицетворения (как и для предшественника Анненского – Фета), мы же обратимся к наблюдениям, конкретизирующим представление о "структуре образа" в идиостиле.

Характерные для поэта признаки олицетворения связа-

ны со стремлением рассмотреть как бы со стороны индивидуально неповторимое, глубоко личное переживание или ситуацию. Это общий принцип, на основании которого целесообразно исследовать художественную ткань произведения, содержащего данный прием. Другими словами, олицетворение в творчестве Анненского может употребляться для завуалирования исповедальных (и – шире – лирических) мотивов, т.е. входить в круг стилистических доминант, определяющих специфику художественного почерка. Говоря о типологических признаках идиостиля, мы уже назвали пример "перенесения" на природу сокровенных чувств лирического героя (упоминалось стихотворение "Стансы ночи"). Приведем еще один пример: Позабудь соловья на душистых цветах,/Только утро любви не забудь!/Да ожившей земли в неживших листьях /Ярко-черную грудь!/Меж лохмотьев рубашки своей снеговой/Только раз и желала она,/–/Только раз напоил ее март огневой./Да пьянее вина!/Только раз оторвать от разбухшей земли/Не могли мы завистливых глаз,/Только раз мы холодные руки сплели/И, дрожа, поскорее из сада ушли. . ./Только раз. . . в этот раз. . . (В марте) (выделено в тексте).

Данное стихотворение можно рассматривать в ряду экспериментально-демонстративных примеров, раскрывающих сущность приемов, формирующих стилистическое ядро художественной системы: конкретная лирическая ситуация "передается" природе, затем – повторяется применительно к людям. В большинстве случаев такая "подсказка" отсутствует, но сам прием "передачи" олицетворенной природе чувств и состояний человека используется достаточно широко и во многом усложняет ассоциативно-смысловую структуру стихотворений. Так, видимо, по этой модели организован образный строй стихотворений с повторяющимся словом в заглавиях: Тоска белого камня; Тоска медленных капель; Тоска отшумев-