

На правах рукописи

Подворная Алла Владимировна

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОЙ ОНТОЛОГИИ И.АННЕНСКОГО

Специальность 10.01.01 – русская литература

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Омск – 2003

Работа выполнена на кафедре культурологии Омского государственного педагогического университета

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Асоян Арам Айкович

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Комаров Сергей Анатольевич
кандидат филологических наук, доцент
Мирошникова Ольга Васильевна

Ведущая организация: Томский государственный педагогический университет

Защита состоится «16» октября 2003 г. в 13 часов на заседании диссертационного совета ДМ 212.179.02 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук при Омском государственном университете (644077, г.Омск, пр. Мира, 55^а).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Омского государственного университета.

Автореферат разослан «___» _____ 2003 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент

Кривоzubова Г.А.

Общая характеристика работы

Актуальность исследования. В настоящей работе, посвященной творчеству Иннокентия Анненского, исследуется лирическое и экзистенциальное самоопределение поэта на образном и мотивном уровне его мифопоэтики. Этот аспект представляется весьма актуальным для понимания внутреннего единства «душевно-глубокого» (Вяч.Иванов) лирического мира Анненского.

На нынешнем этапе изучения наследия Анненского, его сложного метафорического языка филологической наукой открыто немало загадок, касающихся осмысления отдельных мотивов, характерных приемов поэтики, генетических истоков, определивших художественное сознание поэта.

Однако исследование лирики Анненского только начинается и нельзя сказать, что точные наблюдения и основательные анализы его отдельных текстов позволяют уже сегодня судить о специфике его лирического мышления, об особенностях его поэтического мира в целом. Пока что не обнаружен некий главный нерв его лирики, определяющий целостность его поэтической системы. Иными словами, остается открытым вопрос о поэтической онтологии Анненского, которая ориентирует нас на важнейшие, экзистенциально значимые категории бытия: жизнь – смерть – творчество¹. Каково их содержание в поэзии Анненского и как они определяют лирическую картину мира, манифестируемую в его творчестве? Чем вызвана сквозная трагическая и вместе с тем ироническая интонация в его лирике, ее жертвенная эмблематика и почему такой пронизательный читатель, как В.Ходасевич, утверждал, что «Музой Анненского была Смерть»? До сих пор эта формулировка не получила должного освещения.

Цель предпринятого исследования – осмысление текстов, имплицитно содержащих поэтологические взгляды Анненского, поиск тех глубинных истоков, на которых базируется оригинальное представление Анненского о природе творчества; в конечном счете, ответ на вопрос, почему, по словам Анненского, поэтический экстаз «требует жертвы и самоограничения»².

Реализуя эту цель, мы поставили перед собой следующие **задачи**:

¹ В задачу изучения поэтической онтологии Анненского входит, если воспользоваться словами Л. Карасева, «поиск, полагание или интерпретация смыслов литературных произведений с целью выявления тех аспектов персональной мифологии автора, которые могут служить моделью, образцом, эмблемой для обозначения целого типа онтологического смыслостроительства, имеющего отношение к очень многим людям». Карасев Л. Онтологический взгляд на русскую литературу. – М., 1995. С.7.

² Анненский И. Античный миф в современной французской поэзии//Гермес. – 1908. - №7. – С.179.

- подведение итогов и обобщение проблематики научных трудов, посвященных наследию Анненского;
- определение места лирики Анненского в литературном пространстве «серебряного века»;
- выявление взаимосвязей и соотношений его поэтической системы с другими системами, в частности, классической и символистской;
- осмысление семантики ключевых поэтологических образов Анненского;
- установление взаимосвязи его лирического сознания с архетипами античной культуры.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые лирика Анненского прочитывается как целостная система, сложный метафорический язык которой обусловлен оригинальной, не традиционной для русской лирики поэтической онтологией ее автора.

Положения, выносимые на защиту.

1. Лирика И. Анненского – это «поэзия поэзии» (Ф. Шлегель), его текст ориентирован не на эмпирическую реальность, а на само художественное восприятие действительности, на разные его формы и варианты, отсюда интертекстуальность как одна из самых характерных черт поэтики Анненского.

2. Особенность творческой позиции поэта обусловлена его «средостением» между классикой и модернизмом. Приемля тезис символистов о закате, «застылости» творческого духа, ознаменовавшего некогда «золотой век» русской поэзии, и омертвлении художественных форм, Анненский, между тем, в отличие от современников, не отказывается от классики, а стремится к филиации ее мотивов и плетению на ее ткани «новых узоров», выражавших иное мироощущение, иное бытие.

3. Лирику Анненского пронизывает сюжет о перемещении Музы из Эдема в Аид. В его поэтическом мире Муза предстает Незримой, обительницей сферы Небытия, и художник следует за ней, как Орфей за Эвридикой. В результате концептуальной для его модели вдохновения становится мотив жертвы и самопожертвования. Поэтическая онтология Анненского неразрывно связана с принадлежностью его сознания к амбивалентным смыслам, лежащим в основе античной культуры, где «песня» изначально является «музыкой жизни» и «музыкой смерти».

4. Образ Незримой в лирике Анненского дистанцирован от софийной музыки (Прекрасной Дамы, Лучезарной Подруги и т.д.) младосимволистов. Их теургические

чаяния поэт трактовал как романтическую позу, как искусственную, не пережитую изнутри «идею»

5. Распространенное в литературоведении мнение о пиетете Анненского по отношению к поэзии Блока не соответствует действительности. Анненский симпатизирует Блоку - «сказочнику», «сочинителю» периода второго тома, но отрицает Блока – певца Прекрасной Дамы, поэта серьезной веры.

Методологическую основу исследования составляют системно-семантический и структурно-типологический методы с использованием принципов сравнительно-исторического и мифопоэтического анализа художественного текста. Лирика Анненского исследуется не только в контексте его разножанрового творчества (критическая проза, драматургия), но и на фоне пушкинской традиции, а также в типологическом сопоставлении его поэтических лейтмотивов с мотивами лирики А.Белого и А.Блока. Необходимость такой методологии и методики исследования диктуется задачами диссертации и особенностями поэтики Анненского, для которой в высшей степени свойственна опора на «чужое слово».

Практическое применение работы. Материалы и результаты исследования могут быть использованы при чтении лекционных курсов и проведении практических занятий по истории русской литературы начала XX века, при проведении спецкурсов и спецсеминаров, посвященных творчеству И.Анненского, а также проблемам анализа стихотворного текста.

Апробация работы. Отдельные положения диссертационного исследования излагались на конференциях «Художественная индивидуальность писателя и литературный процесс» (Омск, 1997), «История литературы в культурологическом измерении» (Омск, 2001) и обсуждались на заседаниях аспирантского семинара и заседаниях кафедры культурологии Омского государственного педагогического университета.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения.

Во **«Введении»** обосновывается актуальность темы исследования, определяются его предмет, цели и задачи, манифестируются методологические принципы и раскрывается композиционное строение диссертации.

Первая глава носит историко-литературный и критико-библиографический характер, в ней систематизируются и обзорно излагаются критические работы, посвященные Анненскому.

В первом разделе выделены и описаны три основных этапа в научном освоении творчества поэта, которые условно можно охарактеризовать как стремление к выявлению особенностей поэтической онтологии и специфики языка (I этап), осознанию символично-психологического наполнения «вещного мира» в лирике Анненского (II этап) и поэтологии одного из самых сложных лириков «серебряного века» (III этап).

Первый этап составляют статьи, написанные современниками поэта, среди них наиболее глубокие и тонкие наблюдения принадлежат Вяч.Иванову, М.Волошину, В.Ходасевичу. В типологическом аспекте осмыслял наследие Анненского Вяч.Иванов. Приближалась дискуссия о «заветах символизма», и поэзия Анненского явилась для Иванова еще одним доказательством бесплодности первичной из двух «стихий» этого течения. Он считает Анненского представителем «ассоциативного» символизма, восходящего к завещанному Бодлером методу «соответствий» внутреннего и внешнего, который, для критика, бесперспективен этически и эстетически. Но, несмотря на пристрастную тональность статьи, Иванов был первым, кто раскрыл механизм поэтики Анненского и наметил путь осмысления его образов. Он замечает, что сначала нужно расшифровать стихотворение, представляющее собой своеобразный ребус, угадать «объект поэтического созерцания» или, словами критика, «простой смысл», который скрывает «новую загадку», «последний смысл».

Истоки дисгармонии мироощущения Анненского Иванов определяет в параметрах собственной эстетики. В душе этого поэта – индивидуалиста, пишет критик, отразилась борьба аполлонического и дионисийского начал, «лиры и флейты», или иначе «антиномия религиозного и эстетического сознания». Анненский «не понял» и «не принял» возможности их примирения, «никогда не снились его мечте побратавшиеся противники – кифаред Дионис и увенчанный плющем Пэан-Аполлон»³. Не будет преувеличением сказать, что слова Вяч.Иванова об «антиномии религиозного и эстетического сознания» в творчестве поэта открывали путь к экзистенции Анненского как поэта и сущность его поэтической онтологии.

М.Волошин, а позже В.Ходасевич обратили внимание на уникальную соотношенность в художественной онтологии Анненского вдохновения, творческого момента и смерти. Волошин писал: «Она – Смерть всюду, всегда с ним в эти тусклые, томительные нестерпимые минуты, которые были для него так несправедливо минутами лирических вдохновений»⁴.

³ Иванов Вяч. О поэзии И.Ф.Анненского//Аполлон. – 1910. - №4. - С.24.

⁴ Волошин М. Лирика творчества//Аполлон. – 1910. - №4. - С. 16.

Таким образом, именно на раннем этапе осмысления наследия Анненского были сделаны существеннейшие замечания об онтологических особенностях его лирики.

Своеобразной вехой, положившей начало второму этапу, стала статья Л.Я. Гинзбург «Вещный мир». Вслед за Вяч.Ивановым, Л.Гинзбург связала поэта с ранним этапом символизма и предложила определять метод Анненского как «психологический символизм». Суть метода заключается в установлении связи между психическими процессами и явлениями внешнего мира, когда «вещь» становится символом душевного состояния лирического субъекта. Символы Анненского – «не средство познания «непознаваемого», а скорее соответствия между психическими состояниями человека и природной и вещной средой его обитания»⁵. Статья «Вещный мир» на долгие годы определила динамику изучения наследия поэта, ее основные положения разрабатывались в работах А.Федорова, К.Черного, И.Смирнова, И.Корецкой, А.Кушнера, В.Гитина, В.Мусатова, Н.Ашимбаевой и др.

Следующий этап осмысления наследия Анненского – современный. Заметным событием стал выход в 1996 году сборника статей «Ин.Анненский и русская культура XX века». Его авторы продолжают разработку уже затронутых наукой вопросов и ставят новые. Одна из центральных проблем сборника – специфика художественного сознания поэта. К.Верхейл предложил определять духовный склад поэта как «трагический эстетизм», поскольку трагическая неудовлетворенность жизнью служит для Анненского толчком к творчеству, «рождает искусство».

Мысль о том, что поэту был свойственен, прежде всего, эстетический взгляд на мир находит продолжение и подтверждение в работах В.Гитина, Т.Венцлова, Р.Тименчика, Г.Савельевой, ценных поэтологическим анализом и глубоким осмыслением отдельных текстов.

Среди современных исследований в первом разделе подробно анализируется новая монография Л.Кихней и Н.Ткачевой «Вещество существования и образ переживания». Ее авторы обращаются к двум ведущим направлениям того времени – символистскому и акмеистскому, и, проводя сопоставление, указывают на промежуточное положение Анненского, одинаково отличное от двух указанных систем. Среди относительно спорных положений работы видится предложенная классификация типов символики Анненского по четырем видам: культурные символы, собственно символистские, вещные (термин Л.Гинзбург – вещи суггестируют переживания лирического героя) и контекстуальные.

⁵ Гинзбург Л.Я. Вещный мир// Гинзбург Л.Я. О лирике. – М., 1974. С.341.

Выделение четырех типов символов кажется абстрактно-схематичным, не раскрывающим подлинную природу метафорического языка Анненского.

Во **втором разделе** освещаются отдельные научные проблемы и подходы к лирике Анненского. Одной из актуальных проблем литературоведения остается вопрос о месте Анненского в литературном пространстве начала века. Ряд исследователей описывает мировоззрение поэта в привычном для «серебряного века» неоромантическом ключе (Е.Беренштейн, М.Тростников). Но ведущим является представление, спровоцированное Вяч.Ивановым, рассматривавшим поэзию Анненского среди старших символистов (Л.Гинзбург, А.Федоров, Е.Тагер, И.Корецкая и др.).

Взглянуть на эту проблему по-новому позволяет монография австрийского литературоведа А.Ханзен-Леве «Русский символизм», где реконструирована парадигма раннего символизма. Анализ поэтической системы Анненского в свете «диаволической» парадигмы показал, что, хотя, его лирика эксплицирует общие черты с декадентским этапом символизма («диаволический» тип движения, «поза отказа», лунная символика), но все же имеет от него ряд существенных отличий. Поэту не было свойственно стремление к самоутверждению и самоканонизации, он избежал эстетического релятивизма декадентских художников, для него не характерно представление о художнике как творце анти-мира, «художнике-дьяволе», чужды поэтический эгоцентризм Брюсова и Бальмонта, эстетизация зла.

Наряду с традицией связывать Анненского с ранним этапом русского символизма в литературоведении утвердилась и другая тенденция - осмысление его поэтики в контексте постсимволизма (в работах Р.Тименчика, А.Лаврова, А.Аникина, Т.Венцловы, А.Кушнера, В.Гитина, А.Будина, А.Пурина, О.Ронена, Т.Подкорытовой). Общеизвестно, что акмеисты, в том числе А.Ахматова, почитали Анненского как своего предтечу и учителя и воспринимали его творчество вне каких-либо литературных направлений. Академическое литературоведение (В.Жирмунский, Л.Гинзбург) усматривало ученичество Ахматовой в таких особенностях ее стиля, - характерных и для Анненского, - как овеществление переживаний, новеллистичность сюжета, будничность слов и ситуаций, связь с традицией психологической прозы. Иной взгляд на проблему ученичества в современном ахматоведении с его установкой на «центонность» акмеистского текста: Ахматова переняла у Анненского искусство использования «чужого» слова. В результате, более поздняя по времени поэтика раскрывает механизм своей предшественницы. «Центонность» текста Анненского впервые была продемонстрирована Ю.Лотманом. Он показал, что стихотворение «Падение лилий» обнаженно строится на литературных

ассоциациях, что «слова текста вторичны, они – сигналы определенных, вне его лежащих систем»⁶. Вместе с тем, ученый не считал стилевую особенность «Падения лилий» доминирующей в лирике Анненского, признавая его принципиально монологическим поэтом. Современные исследования, напротив, открывают внутреннюю диалогичность поэзии Анненского.

Излюбленное поле работы современного литературоведения - «тщательное прочтение» одного стихотворения, одного мотива или образа. Общие принципы анализа поэтического текста – отыскивание «ключа» к тексту, раскрытие «тайнописи» Анненского.

Но помимо интертекстуального анализа стихотворений Анненского в науке о поэте складывается и мифопоэтический подход (Г.Пономарева, Г.Козубовская, А.Аникин, О.Иванова, Г.Шелогурова). Такой принцип кажется вполне оправданным, поскольку Анненский как поэт сложился между двумя поколениями символизма, а его первый поэтический сборник «Тихие песни» вышел в один год со «Стихами о Прекрасной Даме» Блока, со сборниками «Золото в лазури» Белого и «Прозрачность» Вяч.Иванова. Анненский чутко откликнулся на мифопоэтический стиль своих современников, что убедительно доказывают современные исследования.

Во **второй главе** «И.Анненский – между классикой и модернизмом» нами предлагается иная трактовка «пограничности» его лирики, традиционно понимаемая как промежуточное положение между символизмом и акмеизмом.

В **первом разделе** рассматривается поэтическое кредо Анненского на фоне пушкинской традиции. Своеобразным манифестом, отражающим эстетические взгляды Анненского можно считать статью «Что такое поэзия?» (1903), где много внимания уделяется вопросу «эволюции» в поэзии, проблеме смены поэтических систем. Наследие прошлого поэтического стиля, в оценке Анненского, - это, так называемые, «банальные метафоры», «наивные гиперболы», «общие меткие места», то есть устоявшиеся конструкции, отражающие сложившиеся и окостеневшие мыслительные схемы. Напротив, арсенал новой поэзии – «красота свободной человеческой мысли в ее торжестве над словом», «чуткая боязнь плана банальности», «мистическая музыка недосказанного», «фиксирование мимолетного». Таким образом, неадекватная своим началам «старая поэзия», прошлая поэтическая традиция, или, по Бахтину, «хор», перестают быть

⁶ Лотман Ю.М. «Чужое слово» в поэтическом тексте// Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л., 1972. С. 110-113.

авторитетом для Анненского, внимательного прежде всего к собственному внутреннему волнению.

Основные идеи статьи «Что такое поэзия?» нашли метафорическое воплощение в мини-цикле Анненского «Среди нахлынувших воспоминаний». Усадебный пейзаж первого стихотворения цикла «Перед закатом» поэтологичен. Через постоянное сопряжение с пушкинской лирикой дом с садом соотносится в этом тексте, как и во многих других, с топосом классической поэзии. Художественное пространство «дома», «сада», «усадьбы» сориентировано на топику Царского Села и становится знаковым выражением темы безвозвратного ухода прошлого как культуры «золотого века». Традиционные мотивы трансформируются в стихотворении благодаря усилению мортальной символики: «сад» - «темнеющий», «дом» - «разоренный» - так манифестируется исчерпанность классической лирики, ее гибель. Но вместе с тем, «старая усадьба» в стихотворении Анненского предстает и символом духовной родины, творческого истока, по отношению к которому поэт испытывает двойственное чувство «притяжения – отчуждения».

Если начало «золотого века» - это Пушкин, то его закат проходит под знаком Чехова, чье творчество Анненский воспринимает как этап исчерпанности, оскудения (Ср. его критическое высказывание о Чехове: «Где гении открывали жизнь и даже творили бытие, там таланты стали делать литературу»⁷).

Центральный образ второго стихотворения «Под новой крышей» – недостроенный дом без окон и дверей. В тексте выстраивается образный синонимический ряд: дом – кокон – стихи; так строительство дома сравнивается с плетением кокона, сравнение «кокон – стихи» включает в себе архаичную метафору ткачества, прядения стиха. К этой же метафоре прибегает Анненский, рисуя облик своей музы в стихотворении «Другому» - это прилежная Андромаха за ткацким станком. В топике «нового дома» редуцировано эстетическое кредо Анненского: творчество как «тихие думы», подчеркнутая скромность поэтического голоса на фоне «громких исповедей» современников; недоконченность, недостроенность дома становятся знаками позиции «эстетической стыдливости»; автономности сферы искусства, «боязни грубого плана банальности».

Завершающее цикл четверостишие содержит в себе некий итог, здесь топосы «усадьбы» («пепелища») и «жилища правнуков», являющиеся знаками «старой» и «новой» поэзии, противопоставлены друг другу. Сам же поэт дистанцируется от двух этих пространств, поскольку «усадьба» уже разрушена, а «жилище правнуков» для него «И

⁷ Анненский И.Ф. Книги отражений. – М., 1979. С. 232.

мое, и не мое». Таким образом, самосознание поэта двойственно, погранично, он ощущает себя на границе между прошлой и современной традициями, между «усадьбой» и «жилищем правнуков». Свое эстетическое кредо Анненский формулирует уже внутри «новой поэзии», но ближе ему по духу ушедшая культура.

Во **втором разделе** анализируется «Трилистник ледяной» Анненского как содержащий полемику с основными положениями символистской эстетики.

Стихотворение «Ледяная тюрьма» воспроизводит характерную метафорику символистских весенних «текстов» (ср. «Март» Мережковского), в основе которых лежит устойчивая парадигма: весна-воскресение, но эта метафорика полемически преобразуется. Воскресения не произойдет, смерть неодолима, сама весна у Анненского и предстает смертью, несет гибель («обледеневшая» мечта будет «только тлен,/ Раскованным и громозвучным волнам»). Помимо религиозного смысла мотив «таяния льда» у Анненского содержит намек и на эстетические идеи символистов. Так, этот мотив использован А.Белым в статье "Театр и современная драма"(1908), где обосновывается приоритет творчества над жизнью и утверждается перспектива искусства – жизнетворчества. «Искусство, - пишет Белый, - окрыляется там, где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни. Надо понимать под этой жизнью не только поверхность ее, кристаллизованную в прочных формах социальных, научных и философских отношениях, но и источник этих форм – творчество. Жизнь и есть творчество. Более того: жизнь есть одна из категорий творчества. Жизнь надо подчинить творчеству (...) Искусство есть начало плавления жизни. Лед жизни плавит оно в воду жизни"⁸. Оппозиция «лед жизни» и «вода жизни» знаменуют у Белого застывшие, мертвые формы современной жизни, в том числе и искусства, и жизнь вечную, христианское воскресение. К застывшим формам Белый причисляет и формы классического искусства.

В контексте этой концепции метафорическую соотнесенность «голубая мечта» и «ледяная тюрьма» в стихотворении Анненского можно трактовать как образ «застылости» форм классического искусства, «разбиваемых» в новой поэзии (ср. у Белого: «Искусство должно ... взорваться, исчезнуть, не быть»⁹), себя же самого Анненский видит в рамках этой застывшей традиции («Но твой конец на сердце у больного»).

В завершающем «Трилистник ледяной» стихотворении «Дочь Иаира» авторская интонация меняется. Текст прочитывается как продолжение символической коллизии «Ледяной тюрьмы», ибо здесь «льды разбиты». Стихи «Голубые льды разбиты, /И они

⁸ Белый А. Театр и современная драма // Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994. С.155.

⁹ Там же С.155.

должны сгореть» являются цитацией символистской образности, кодирующей идею теургии. Стихотворение не просто экстраполирует традиционную образность символистов, но апеллирует в споре к совершенно определенной реплике из стана символистов: оно полно скрытых аллюзий на статью А.Белого «Символизм как миропонимание». Исходя из определения символизма как «попытки показать во временном вечное», вскрывания «глубины духа», Белый по-своему формулирует отличие «нового искусства» от классического. Характерной чертой классического искусства является гармония формы, накладывающая «печать сдержанности в выражении прозрений», скрывающая «глубину». Но задача искусства, по Белому, «увидеть Вечное», и поэтому, «безукоризненная окаменелая маска классического искусства» должна быть «сорвана, разбита»¹⁰. Мотив *срывания маски*, трансформированный в тексте Анненского в мотив *срывания «савана»*, генерирует основные эстетические смыслы стихотворения.

Обозначая «чужую» позицию, Анненский вступает с ней в диалог. Он приемлет тезис Белого о «застылости» классического искусства, «ледяном» оцепенении творческого духа и создаваемых им форм, но, в отличие от оппонента, не считает этот процесс эсхатологическим: «Ту алмазную застылость /Надо было разбудить». По Анненскому, нужно не «срывать» покров и «жечь» (у Белого «*сорвана ... маска классического искусства*», «старинное золото *сжигается* во имя солнечных потоков¹¹»), то есть не отрицать и уничтожать «алмазную застылость» классики, а «разбудить», оживить, дать ей новое бытие. Эта позиция обозначена и в его статье «Бальмонт – лирик»: «... мне кажется, что новая символическая поэзия имеет для нас и не одно прямое, непосредственное, а еще и ретроспективное значение»¹².

В финале Анненский противопоставляет евангельский пример воскрешения с его естественностью сострадания - нарочитой громкости («гул колоколов»), многословности, искусственному накалу страстей («Для чего так сине пламя,/ Раскаленность так бела») символистов, взявших на себя сверхчеловеческую задачу «воплощения Вечности путем преобразования воскресшей личности». Следовательно, новую эстетизированную религиозность символистов Анненский воспринимает как ложную романтическую позу, как громкий лозунг.

Образ девы в стихотворении Анненского соотносим с представлением Белого о пушкинской Музе как о спящей красавице: «Пушкин целостен... Но цельность пушкинской музыки еще не есть явленный образ русской поэзии. За вьюгой еще не видать

¹⁰ Белый А. Символизм как миропонимание. С. 247.

¹¹ Там же. С. 247, 254.

¹² Анненский И.Ф. Книги отражений. С.102.

Ее: хаос метелей еще образует вокруг Нее покров. Она еще «спит во гробе ледяном, зачарованная сном»». Пушкинской цельности, по словам Белого, «не хватает истинной глубины: эта цельность должна раздробиться, отыскивая дорогу к зачарованной красавице»¹³. Таким образом, воскресшая дева опосредованно, через контекст статьи Белого становится в стихотворении Анненского еще одним знаком, кодирующим пушкинский подтекст. Но для Анненского, в отличие от позиции, заявленной в статье Белого, пушкинская лирика и есть «явленный образ русской поэзии».

Третий раздел посвящен многоуровневому анализу «Трилистника огненного», позволяющему вскрыть метапоэтическую и общеполитическую проблематику цикла.

Цикл открывает стихотворение «Аметисты», где за предметно-психологическим сюжетом скрыта широко распространенная в лирике Анненского тема создания стихотворения.¹⁴ Проявить метапоэтическую проблематику текста позволяет сопоставление «Аметистов» со стихотворением-дублетом («Аметисты»(2)), зафиксированным в авторской тетради, но не предназначавшимся для печати в составе «трилистника».

Центральный образ «Аметистов» (2) - «сон» между «граней аметиста» - метафора творческого состояния, восходящая к традиционному сравнению произведения искусства с кристаллом или драгоценным камнем, ставшим очень популярным среди символистов. Творческий акт утверждается в «Аметистах» (2) как наивысшая ценность, как единственный положительный элемент в мире. Творчество, по Анненскому, «пьяней весны, / И беспокойней, чем идея». Эти строки совпадают с положением из его статьи «Белый экстаз», где поэт писал об отличающемся искусстве «эстетизме высшего порядка», а именно об «искании исключительной, выше наслаждения ею и выше даже ее понимания стоящей Красоты»¹⁵.

В таком контексте проясняется символический сюжет «Аметистов»(1). Строки «И чтоб не знойные лучи / Сжигали грани аметиста, / А лишь мерцание свечи / Лилось там жидко и огнисто» намекают на то, что поэтический текст рождается, когда остывает страсть, уходит любовь. Семантика аметиста поддерживает такое представление, поскольку аметист, в переводе с греч. «непьющий», принадлежал холодному месяцу февралю¹⁶. Творческий акт в стихотворении Анненского «холодный», его «холод» сродни

¹³ Белый А. Символизм как миропонимание. С.411-412.

¹⁴ См.: Гитин В. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского // Русская литература. – 1997. - №4. С.37-38.

¹⁵ Анненский И.Ф. Книги отражений. С.145.

¹⁶ Символике аметиста в лирике Анненского посвящена статья Хохулиной А.Н. К символической системе номинаций в поэзии «Серебряного века» // Динамика русского слова. – СПб., 1994.

«безлюбости», декларируемой поэтом как свойство его лирики («Моя тоска»). По мнению В.Гитина, «безлюбовь» следует понимать как не-эмоциональное, интеллектуальное отношение к предмету изображения¹⁷.

Тема любви имеет в стихотворении Анненского не только метапоэтическое, но и метафизическое измерение. Слова, характеризующие отношения двух любящих в финале «Аметистов» (1) графически выделены («Чтоб уверяло там сиянье,/Что где-то есть не наша *связь*,/ А лучезарное *слиянье*...»). Противопоставление *связь* - *слияние* в контексте лирики начала века глубоко символично, и выделение этих слов курсивом указывает, что они являются сигналом цитирования. На наш взгляд, финальные строки «Аметистов» апеллируют к статье В.Соловьева «Смысл любви», где философ утверждает, что истинная любовь способна одержать победу над смертью, «отменить закон Диониса и Гадеса». Цитата становится концентрированным выражением соловьевской мистики любви, которая в следующем тексте трилистника будет поверяться авторским словом.

В контексте философии любви В.Соловьева второе стихотворение «Трилистника огненного» предстает как продолжение заявленной темы, но идеи философа воплощены здесь опосредованно, сквозь призму блоковских «Стихов о Прекрасной Даме». Две первые строфы «Сизого заката» суммируют ключевые мотивы и образы блоковского цикла: загадочный женский персонаж, закатный пейзаж, особое состояние природы, музыка, предвещающая явление героини. Но в финале блоковские образы *солнца* (знак божественной природы Девы) и *смеха* (характеристика ее мира) полемически переосмыслены: «Мягкие тучи пробив,/Медное солнце смеялось». Поскольку в лирике самого Анненского «медь» семантически связана со смертью, то в данном стихотворении «солнце» предстает мертвым, а его «смех» означает напрасность ожиданий идеала, его отсутствие. Небо, по Анненскому, не является сферой бессмертия. Таким образом, если «Аметисты»(1) рассматривать как тезис, то «Сизый закат» соединяется с первым текстом по контрасту, это антитезис, опровержение блоковско-соловьевской мистики любви, ибо для самого поэта смерть непреодолима.

Ключом к метафорике заключительного стихотворения «Трилистника огненного» «Январская сказка» служит «Снежная маска» Блока. Анненский воспроизводит характерный метафорический комплекс этого блоковского цикла: зимняя топка («январский», «новогодний»), образ маски («Светилась колдунья маска»), тема сказки («Моя новогодняя сказка,/Последняя сказка, не ты ль?»).

¹⁷ Гитин В. Точка зрения как эстетическая реальность//Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб., 1996.С.30.

Очевидно, что центральный персонаж стихотворения «колдуньяина маска» намекает на героиню «Снежной маски» Блока; «маска» - одно из воплощений блоковской героини, чей мир полон тайны, колдовства, ворожбы. Однако, если вспомнить, что в статье «О современном лиризме» Блок ассоциируется у Анненского с «маской Андрогина»¹⁸, то в таком случае метафора «колдуньяина маска» вполне соотносима и с самим автором «Снежной маски». В своей статье «О современном лиризме» образ Блока как поэта-сказочника, фантазера, вводящего в обман, критик эксплицирует на всю его поэзию («*диковинным волшебством*») ходит около любви, создает тайну вокруг стана Незнакомки, «*сказкой окутывает*»¹⁹). В его рецепции Блок – колдун, волшебник, чародей, творящий иллюзию вымысла.

Отношение с блоковским текстом первоисточником в «Январской сказке» строится иначе, чем в «Сизом закате», и это связано с тем, что Анненский по-разному оценивал «Стихи о Прекрасной Даме» и «Снежную маску». Если в «Сизом закате» блоковские образы иронически снижены, то в «Январской сказке» просматривается отношение по принципу притяжения – отталкивания. Очевидно, что лирика Блока второго тома, мироощущение ее автора вызывают у Анненского симпатию, такой Блок ближе ему по духу. Но все же его отношение к Блоку двойственное, на это указывает легкая пародийность текста Анненского (героиня – Баба Яга), и финальные строки «Январское солнце не жгуче./Так пылки его хрустали», восходящие к блоковскому образу хрусталя. Блоковская поэзия ассоциируется в стихотворении Анненского с «пылким» хрусталем, игра огней в его гранях - это игра творческого воображения. Два качества «пылкость» и «холод» как метафорически оценочные характеристики блоковской поэзии соединяются и в лирической миниатюре Анненского к портрету Блока: «Стихи горят – на солнце георгина,/Горят, но холодом невыстраданных слез». Оксюморонному сочетанию «горят ..но холодом» в «Январской сказке» соответствует слова «солнце не жгуче», хоть хрустали и «пылки». В таком иронически сниженном финале блоковская поэзия рисуется поэтической игрой, выдуманной, головной, не «пережитой», иначе не «выстраданной». Принцип «выстраданности», безусловности пережитого был для Анненского критерием самого художественного слова.

«Январская сказка» продолжает общеполитическую тему первых двух стихотворений цикла. Если в первом стихотворении «Трилистника огненного» использовался постулат В.Соловьева о трансцендентном бессмертии, а во втором он

¹⁸ Анненский И. Книги отражений. С.361.

¹⁹ Там же. С. 362-363.

опровергался, то в третьем эта тема звучит с новой силой: «Мы вечны... а ты?». В конечном счете, Анненский выбирает в качестве ценностной опоры своего творчества не бессмертие и не смерть, а границу между ними, это и будет пространство творческого акта.

Третья глава посвящена вычленению сквозного лирического сюжета о Музе, являющегося, на наш взгляд, смысловым ядром, объединяющим всю лирику Анненского в единый поэтический текст, и высвечивающим сущность его онтологии.

Поэтическая коллизия, с которой начинает разворачиваться единая сюжетика, отражена в стихотворении «Лишь тому, чей покой таим». Знаковый ряд стихотворения (пчела, мед, сирень) указывает, что сад – символ, репрезентирующий топикку искусства, а его обительница – Муза. В стихотворении намечается традиционный мотив явления Музы в уединенный приют поэта.

Топосы поэта и его Музы различны, отделены друг от друга. Если пространство поэта – дом, то Музы – сад. Муза обитает в солнечном весеннем саду. С ее образом связывается следующий комплекс мотивов: мотив юности – «свежий шелест» прочитывается и как шелест новой весенней листвы, и как указание на возраст героини; мотив мечты («верна мечтам»), реализованный и в образе «голубого огня» («Хорошо в голубом огне,/ В свежем шелесте»), восходящем к традиционной метафоре *голубая мечта*; мотив солнца, «яркой чары».

Весенний пейзаж, солнечность сада наводят на мысль, что Муза обитает в пространстве «золотого века», это античная муза мимезиса или жизнеутверждающей поэзии, на что косвенно намекает и любовная тематика. Но одна деталь – сирень – выпадает из античного контекста. Сирень является частью русского усадебного текста. Топос солнечного сада актуализирует в стихотворении Анненского два контекста: «золотой век» античности, и одновременно, пушкинский поэтический век.

Таким образом, *сад* связывается Анненским с определенной «теорией творчества». Эта идея эксплицирована в его в речи о Достоевском, где Анненский выделяет два прототипа поэта, или «две героизированных теории творчества», идущих из древности. Первая – «эллинская, с преобладанием активного момента. Это был похититель огня, платоновский посредник между богами и людьми. Поэт, гений, по теории этой, был демоном, а поэзия – оказывалась чем-то вроде божественной игры. Второй прототип сохранился Библией. Это была пассивная форма гения, и здесь поэт являлся одержимым. Это был пророк, т.е. сосуд со скрытым в нем и вечно бодрым пламенем, и от этого сосуда

волнами расходились среди людей их же, только просветленные страдания, их же, только обостренные сомнения.

Гете, Пушкин, Гейне, парнасцы говорили нам не раз о первом поэте и звали за ним в прохладные сады Академа; но, читая Достоевского, Эдгара По, Гоголя, Толстого или Бодлера, мы чаще думали о втором, там на выжженных берегах Мертвого моря»²⁰. Смысловый нерв в многозначной символике «сада» связывается у Анненского с эллинской теорией творчества, в которую включается и пушкинский текст.

Вопреки «горизонту ожидания» Муза в стихотворении «Лишь тому, чей покой таим...» не является поэту, встречи не происходит, более того, поэт вопрошает: «Та ли ты?».

Этот мотив находит свое продолжение в стихотворении «Призраки», где облик сада и героини меняется. Сад предстает ночным, лунным, а Муза - бледным призраком, немым и бездвижным: «Она недвижна, она немая,/С следами слез,/С двумя кистями сиреней мая/В извивах кос...». Ее портретные черты восходят к облику фетовской Музы: «Под дымкою ревнивой покрывала/Мне музу молодость иную указала:/Отягощала прядь душистая волос/Головку дивную узлом тяжелых кос;/Цветы последние в руке ее дрожали» («Муза») ²¹. Портретное сходство муз Анненского и Фета указывает на то, что муза Анненского – муза классической поэзии, но в мире «Призраков» с ней происходит метаморфоза. Здесь черты фетовской Музы трансформируются в плане усиления смертной символики, недвижная и немая Муза Анненского предстает вестником из небытия. Это подчеркивается и скрытой мифологемой, в «Призраках» очевидна аллюзия на ситуацию Орфея, спускающегося в Аид: «На гравий сада я по ступеням/За ней сойду». Герой следует за тенью, призраком Эвридики – Музы, сохраняя верность «неслышным пеням».

Такое сближение Музы и Смерти имеет глубокие корни в истории античной культуры, поскольку исконная природа олимпийских Муз - хтоническая²². Л.И.Акимова и А.Г.Кифишин отмечают, что в главном храме мусажета Дельфы (δελφύς - в переводе с греч. означает материнское лоно, чрево земли) «как в хтоническом мире, царил мрак, и вошедший в святилище с востока, где были врата, попадал в царство запада, смерти»²³. Дельфийский ритуал был ритуалом «рождения голоса жизни во мраке тления». В своих

²⁰ Анненский И. Книги отражений. С.239.

²¹ Фет А.А. Стихотворения и поэмы. – Л., 1986. С.248.

²² См. подробнее: Топоров В.Н. ΜΟΥΣΑΙ «Музы»:соображения об имени и предыстории образа(К оценке фракийского вклада)// Из работ московского семиотического круга. – М., 1997. С.274- 299.

²³ Акимова Л.И., Кифишин А.Г. Аполлон и сирены // Жертвоприношение. - М., 2000. С.208.

истоках «песня» имела двойственный смысл, лишь со временем она поляризовалась, распавшись на «музыку жизни» и «музыку смерти»²⁴.

Если в «Призраках» скрыта аллюзия на ситуацию Орфея, спускающегося в Аид, то тема «Облаков» - новый день, возвращение. Стихотворение можно прочитывать двояко: как «пейзаж души» и как символический пейзаж. На поиски последнего наталкивает наблюдение А.Аникина о том, что с «облаком» у Анненского очень часто связаны представления о поэтической мечте (это характерно для всей русской поэзии). В стихотворении Анненского сравнение «облака, мои лебеди нежные» служит ключом к символическому плану. Если учесть догадку А.Хохулиной, что в этом тексте нашло отражение древнегреческое предание, по которому души поэтов после смерти превращаются в лебедей²⁵, то тогда стихотворение символически прочитывается как диалог с душами, тенями прошлых поэтов. При таком прочтении улавливается метаморфоза, произошедшая с героем. В «Призраках» Муза уводит его за собой в царство мертвых, в «Облаках» он возвращается, став поэтом. Иными словами, происходит смерть человека и рождение поэта. Этот микросюжет также обнаруживает глубинную связь с архетипами античной культуры, поскольку поэта в представлениях древних греков определяет прежде всего «прикосновенность к иррациональному, к тому царству, к смерти». Поэт – это тот, «кто спустился в царство мертвых»²⁶.

Мифопоэтическая концепция поэта как того, кто нисходил в царство смерти, тесно связана с идеей жертвы – фундаментальной для античной культуры и актуальной для понимания глубинных смыслов поэзии Анненского. В античном мире, «где бы ни предпринимался какой-то новый шаг, свершаемый сознательно и бесповоротно, он непременно связан с жертвой»²⁷. Все новое рождается через жертвенный акт, самопожертвованием является прижизненный спуск всякого, кто хочет стать поэтом, в аид, небытие. Идею жертвоприношения эмблематизирует эпитафия к первой поэтической книге Анненского: «Из заветного фиала/В эти песни пролита,/Но увь! Не красота./Только мука идеала». Здесь соединены образ *фиала* (плоская чаша, использующая в античном мире как сосуд для возлияния, а возлияние – это один из видов жертвоприношения) и мотив *муки*. Фиал становится метафорой жертвы как источника «песен». Отметим, что и

²⁴ Акимова Л.И., Кишишин А.Г. Указ. соч. С.204.

²⁵ Хохулина А.Н. К символической системе номинаций в поэзии «серебряного века» (Обозначение камней в лирике Анненского) // Динамика русского слова: Межвузовский сборник статей к 60-летию В.В.Колесникова. – СПб., 1994. С. 128.

²⁶ Топоров В.Н. Указ. соч. С.262.

²⁷ Буркерт В. Из книги «Ното Несанс. Жертвоприношение в древнегреческом ритуале и мифе»//Жертвоприношение. С.425.

заглавие второго сборника «Кипарисовый ларец» также корреспондирует к ритуалу жертвоприношения, поскольку, по свидетельству Д.Молока, на греческих надгробиях изображены скорбящие с жертвенными дарами: ларцами, украшениями²⁸.

Представление о необходимости жертвы тесно связано с размышлениями о природе художественного творчества и в критических работах Анненского. К примеру, в статье с характерным названием «Изнанка поэзии» он подчеркивает, что поэтическое слово не дается поэту «даром», «алмазные слова поэта прикрывают ... самую *страшную память о падении*». «В награду за ряд разочарований, может быть *падений*, за терпеливо сносимые обиды, покидая наутро постель своего призрачного любовника, жизнь оставляет ему несколько символов»²⁹.

В художественном мире Анненского обозначается принципиально иная по сравнению с классической модель творения, он сближает поэзию и небытие. Подобное сближение в русской поэтической традиции было свойственно Е.Баратынскому: в его художественном мире поэзия, как и смерть, несут охранительную, гармонизирующую функцию. Но Анненского отличает иное отношение к смерти, ему ближе С.Малларме, считавший, что прикосновение к Смерти дает художнику возможность обрести новое ощущение творчества, жизни³⁰. Эта идея воплощена, в частности, в его стихотворении «Гробница Эдгара По». По мысли Малларме, поверхность жизни лишена смысла, и возможностью познания Истины становится смерть, взгляд поэта всегда оттуда, он причастен небытию, а не жизни («Лишь в смерти ставший тем,/ Чем был он изначала»). В другом стихотворении Малларме, переведенном Анненским, «Дар поэмы», новое произведение рождается в ночи из небытия, поэма сравнивается с новорожденным ребенком, она «еще холодная», ей нужно шепнуть: «Живи». Сближение двух сфер - поэзии и смерти, характерное для художественного сознания Малларме и созвучное Анненскому, отсылает, в конечном счете, к дохристианскому концепту поэтического творчества.

Своеобразное завершение сюжет о Музе находит в «Последних сиренях» Анненского - своего рода антитезе к стихотворению «Лишь тому, чей покой таим». Муза покидает сад, утрачивая прежние черты – «голубые огни», «розовые улыбки», «золотистые косы». Голубой, розовый – цвет мечтательности, романтического идеала. Утрата иллюзий равна нисхождению. Новое пространство Музы: «душные своды», толпа

²⁸ Молок Д.Ю. Черты имплицитной мифологии в надгробиях греческой классики//Жизнь мифа в античности. Ч.1. – М., 1998. Вып. XVIII. С. 150.

²⁹ Анненский И.Ф. Книги отражений. С.126-127.

³⁰ Об этом см.: Strauss W/ Descent and return. The Orphic Theme in Modern Literature. – Cambridge, 1971. P. 88.

«теней», иначе Аид, небытие. Вдохновение рисуется Анненским как «слияние» с Музой, открывающей «глубины жаркие», иными словами как схождение в небытие. Образу «жарких глубин» созвучны строки из стихотворения Анненского «Ненужные строфы»: «Нет, не жемчужины, рожденные страданьем,/Из жерла черного металла глубина». Так, рождение стиха в обоих текстах происходит из глубины, из небытия.

Еще одна грань образа Музы - Незримой раскрывается в стихотворении Анненского «На пороге». Роль Незримой двойственна: она как дарует жизнь, так и ведет человека к смерти, «сжигает» года, этим она сущностно подобна Мойре, богине судьбы, хтоническому существу. Как известно, «хтонические существа отличаются амбивалентностью: они символизируют одновременно и смерть, и рождение, они «заведуют» загробным миром и вместе с тем являются божествами плодородия и сексуальности»³¹. Образ богини судьбы - сквозной в лирике Анненского. Если учесть наблюдение К.Кереньи, что «божество, обладающее несколькими аспектами, вполне может являться только как один из них, с которым его связывают в данный момент»³², то можно предположить, что персонифицированная Смерть в стихотворении «У гроба» («На консультации вчера здесь смерть была\ И дверь после себя оставила открытой.») и Дама из «Баллады» («Будь ты проклята, левкоем и фенолом/ Равнодушно дышащая Дама!») – это Мойра в аспекте богини смерти. Мойра в греческой мифологии соотносится с Персефой, возможно отсюда в стихотворении «На пороге» и атрибут Незримой – факел («Дыханье дав моим устам,/Она на факел свойдохнула»), который играет важную роль в культуре Персефоны - Девы.

Следовательно, Судьба, Смерть и Поэзия в поэтическом мире Анненского существуют как субституты, они наделяются одним именем. Незримая Анненского – это Мойра – Персефона - Муза. Факел как атрибут Незримой также объединяет эти три женских лица, поскольку он может принадлежать и Музе. К примеру, Фет, к лирике которого Анненский обращался, создавая облик Музы, наделяет свою Музу факелом, в его стихотворении зажигание факела синонимично вдохновению. Учитывая эту традицию, строки Анненского «дохнуть на факел» могут прочитываться и как дарование поэтического таланта.

Если в первоначальной истории поэзии Муза явилась из небытия, из хтонического чрева земли, а затем поднялась на небо и приобрела статус «божественной», то Анненский

³¹ Горан В.П. Древнегреческая мифологема судьбы. - Новосибирск, 1990. С. 150.

³² Кереньи К. Кора//К.Г.Юнг. Душа и миф: шесть архетипов. – Киев-М., 1997, С.141.

возвращает ее к истоку, туда, откуда она пришла. Его Муза «пленена небытием», и такая пленность, по Анненскому, судьба поэзии, но это и участь самого поэта, его Мойра.

В **заключении** сделаны выводы о том, что лирика Анненского являет собой новую парадигму творчества, которая оказывается «средостением» между классикой и модернизмом. В образах *старой усадьбы, ледяной тюрьмы* Анненский манифестирует исчерпанность, закат классической, пушкинской, традиции, чье художественное совершенство предстает «алмазным», «ледяным», иначе застывшим, мертвенным. Но вместе с тем, поэт чувствует свою духовную близость к этой традиции, она его исток, и поэтому, приемля тезис символистов о застылости, «ледяном» оцепенении творческого духа классики и создаваемых им форм, Анненский считает, что нужно не отрицать и не уничтожать, а «разбудить» «алмазную застылость» классики, дать ей новое бытие, увидеть в старой поэзии «новые узоры» и черпать из нее «глубокие откровения». Иными словами, отношение с пушкинской традицией строится в лирике Анненского по принципу притяжения – отталкивания. Но поэт дистанцируется не только от классической традиции, но и от современной ему лирики. Чувствуя себя модернистом, Анненский, однако, не сближается с ведущим поэтическим течением времени, а сознательно выбирает позицию «эстетической стыдливости».

Смысловым ядром, объединяющим лирику Анненского в единый поэтический текст, является сюжет о перемещении Музы из «солнечного сада» - эллинско-пушкинской «модели творчества», с которой связывается представление о божественной природе поэзии, о поэзии-Теофании, в пространство небытия. Этот сюжет слагается в трех видах текстовых пространств:

1. Стихотворения, где сквозь призму памяти рисуется Муза в «солнечном саду» или в топике «неба» («Лишь тому, чей покой таим», «Я на дне», в ироническом ключе «Сизый закат»).
2. Текстовое пространство, где фиксируется момент нисхождения Музы, которое метафорически может быть представлено как изменение ее облика («Поэзия», «Призраки», «Квадратные окошки»)
3. Стихотворения, где манифестировано новое моргальное пространство Музы («Белые сирени», «На пороге»).

Поскольку источником и условием творчества Анненский полагает смерть, и поскольку его Муза пленена небытием, то поэт следует за ней как Орфей за Эвридикой³³. Поэт оказывается «на грани», «на пороге», между жизнью и смертью.

Основные положения диссертации изложены в следующих публикациях автора:

1. И. Анненский в полемике с А. Белым (подтекст стихотворения «Дочь Иаира») // Художественная индивидуальность писателя и литературный процесс XX века. – Омск, 1997. С. 11-15. (В соавторстве с Т. И. Подкорытовой).
2. Трансформация поэтических парадигм в лирике И. Анненского // Гуманитарное знание. Ежегодник. Выпуск 2. Книга 2. – Омск: Издательство ОмГПУ, 1998. С. 96-101.
3. Трансформация пушкинского мотива в «Падении лилий» Ин. Анненского // Пушкинский альманах. Юбилейный выпуск. – Омск: Издательство ОмГПУ, 2001. С. 88-92.
4. «Блоковский текст» в лирике И. Анненского // Гуманитарные исследования. Ежегодник. Выпуск 8. – в печати.

³³ Об орфическом мифе в лирике Анненского см. Асоян А. А. К семиотике орфического мифа в русской поэзии (И. Анненский, О. Манделштам, А. Ахматова) // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 4. – Томск, 2002.