

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Филологический факультет

На правах рукописи

Шевчук Юлия Вадимовна

**ПОЭЗИЯ И. АННЕНСКОГО И А. АХМАТОВОЙ:
ФОРМЫ ЛИРИЗМА**

Специальность 10. 01. 01. – Русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

доктора филологических наук

Научный консультант –
доктор филологических наук,
профессор Л.А. Колобаева

Москва

2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Общая характеристика работы	5
§ 1. Рецепция творчества И. Анненского в критике и подходы к осмыслению его лирической системы в литературоведении	12
§ 2. Ахматоведение XX–XXI веков: традиции и итоги	31
Глава 1. Лиризм: теоретические аспекты понятия	47
§ 1. Поэты о специфике лирического переживания и постановка проблемы в науке XX века	47
1. 1. <i>Смысловые «параметры» лиризма</i>	49
1. 2. <i>Обнаружение переживания: расширение контекста произведения и осуществление лиризма в отдельном стихотворении</i>	61
1. 3. <i>План выражения лирического начала в эпосе и драме. Лиризм и пафос литературного произведения</i>	70
§ 2. «Лиризм» в критических работах И.Ф. Анненского	78
§ 3. Представление о лиризме в литературоведении и эстетике	85
3. 1. <i>«За» и «против» лиризма</i>	86
3. 2. <i>Эстетическая и поэтическая многомерность понятия</i>	96
§ 4. «Переживание» и «сознание» в психологии и философии	103
4. 1. <i>Состав душевного «я»</i>	103
4. 2. <i>«Сцепление» внешнего и внутреннего мира</i>	112
§ 5. Традиционные «носители испытанных эмоций» и индивидуальные формы лиризма	116
5. 1. <i>Античная поэзия</i>	119
5. 2. <i>Европейская и русская литература XVII–XX веков</i>	128
§ 6. Типы лиризма	140
6. 1. <i>Женский / мужской</i>	140
6. 2. <i>Музыкальный / изобразительный</i>	149

Выводы к главе	155
Глава 2. «Тихие песни» и «Кипарисовый ларец» И. Анненского: лиризм мысли	160
§ 1. «Логически-непримиримое соединение» вещей и идей в «Тихих песнях» (1904)	172
§ 2. Истоки трагедии современного «ума и идеала» и попытка ее преодоления в «Кипарисовом ларце» (1910)	189
2. 1. <i>Вопрос о структуре книги стихов и отдельных циклов</i>	189
2. 2. <i>«Символизм сознания» и философские взгляды Л.М Лопатина</i>	199
2. 3. <i>Отражение настроений «поколений и масс» людей в «Трилистниках»</i>	205
2. 3. 1. <i>Драматическое переживание внешнего «вещества» жизни: борьба с природой и рождение человеческого сознания</i>	209
2. 3. 2. <i>Творческое преобразование материального мира: «переживание переживания»</i>	245
2. 3. 3. <i>Трагизм самосознания: отпадение «я» от мира вещей и людей</i>	286
2. 4. <i>Содержание сознания художника в «Складнях»: «вечно сменяющиеся взаимоположения» «я» и «не-я»</i>	316
2. 5. <i>На границе «понимания» и «ощущения» («Разметанные листы»)</i>	345
Выводы к главе	365
Глава 3. Поэзия А. Ахматовой 1910–20-х годов: лиризм чувства	373
§ 1. «Маскировка» лирического переживания в поэзии 1909–1914 годов	384
1. 1. <i>«Женщина из народа» и мифопоэтические образы-«маски»</i>	385
1. 2. <i>Мужская «маска»</i>	393
1. 3. <i>Литературные «маски»</i>	401
1. 4. <i>Изображение «сверх-я» женщины-поэта: образ лирического двойника</i>	404
§ 2. Самонаблюдение в пространстве	413
2. 1. <i>Дом</i>	415
2. 2. <i>Пригород и деревня</i>	423

2. 3. <i>Царское Село</i>	428
2. 4. <i>Город</i>	431
§ 3. <i>Лирическое перемещение</i>	440
§ 4. <i>Самостроение во времени</i>	461
4. 1. <i>Переключение и наложение времен</i>	461
4. 2. <i>Мифопоэтический хронотоп</i>	469
4. 3. <i>Онейрический хронотоп</i>	474
§ 5. <i>Формы лирического контакта с историческим временем</i>	489
5. 1. <i>Хождение и остановка во времени</i>	490
5. 2. <i>Ощущение течения времени</i>	497
5. 3. <i>Полет за пределы времени</i>	502
§ 6. <i>Пафос самоутверждения лирической героини: трагизм и героика</i>	508
6. 1. <i>Диалог</i>	510
6. 2. <i>Монолог и голос хора</i>	515
Выводы к главе	533
Заключение	541
Литература	549

ВВЕДЕНИЕ

АКТУАЛЬНОСТЬ ТЕМЫ предпринятого нами диссертационного исследования связана с необходимостью теоретического и практического исследования лиризма в поэзии и, в частности, в лирическом произведении. Лиризм в лирике (в отличие от того же явления в эпосе или драме) еще не стал предметом серьезного научного анализа. До сих пор в литературоведении отсутствует удовлетворительное определение лиризма, а между тем суждения самих поэтов, критиков, представителей различных гуманитарных наук указывают на то, что исследуемый нами феномен имеет сложную эстетическую природу, связанную с взаимодействием следующих сфер и категорий: «жизни» и «сознания», коллективного и индивидуального, формы и содержания. Смысл лиризма не тождествен ни теме, ни образу, ни предикативности мотива, а по своему строю лирическое начало в художественном произведении не может быть сведено к системе художественных приемов, работающих на материале отдельного стихотворения или цикла.

В литературоведении XX–XXI веков подход к поставленной нами проблеме специалистами вырабатывается прежде всего с двух позиций: во-первых, осмысливается лиризм в эпическом и драматическом произведениях у Достоевского, Короленко, Чехова, Бунина, Зайцева, Солоухина и др., при этом исследуется тенденция литературного синтетизма, традиции и новаторства конкретных художников (И.Л. Альми, М.П. Князева, В.М. Маркович, Н.К. Пиксанов, Л.А. Колобаева); во-вторых, лирическое начало собственно в лирике осваивается по принципу косвенного подхода к явлению, а именно: сопрягается с закономерностями развития литературного процесса, отношения поэтов к слову, с вопросами об отражении в лирике общественно-исторических парадигм, доминант мировоззрения автора и фактов его биографии (Вяч. Иванов, О.М. Фрейденберг, Г.Д. Гачев, Л.Я. Гинзбург, Б.О. Корман, Г.Н. Пospelов, В.А. Грехнев).

При всем понимании «пограничности» литературного феномена лиризма, нераздельности и неслиянности в нем правды жизни автора и его профессионального мастерства, недостаточно изучен вопрос о связи лиризма с категорией человеческого переживания и с проблемой сознания, вызывающих все больший интерес среди психологов и философов. В этом плане неслучаен выбранный объект исследования – привлекший наше внимание литературный материал. Символизм стал направлением, значительно изменившим лирический настрой авторов и восприятие читателей начала XX века, открывшим сферу эмоциональности сознания, сблизившим лиризм с эпическим переживанием и драматизмом. Анненский, в творчестве которого мы обнаруживаем интеллектуальные формы лиризма, обратился не только к литературной традиции, но и к научным филологическим, психологическим, философским трудам своих современников. Ахматова по-своему «преодолела» кризис личности, переживающей неразрешимую трагедию самосознания, и развила принцип «косвенной» эмоциональности субъекта посредством изображения внешней предметности. Сравнительно-типологический анализ творчества художников, живущих в одну эпоху, но принадлежащих разным литературным направлениям, открывает новые возможности для конкретно-эстетического рассмотрения их творческих индивидуальностей и для общетеоретического познания объективных факторов литературного процесса.

ОБЪЕКТОМ исследования является лирика Анненского и Ахматовой. Для анализа материала выбран диахронический подход к творчеству художников, дающий возможность выявить основные направления эволюции их лирических систем. В центре внимания оказываются книги стихов «Тихие песни» и «Кипарисовый ларец» Анненского, тогда как лирические произведения Ахматовой 1910–20-х годов изучаются в аспекте мотивно-образной организации, с учетом композиционного положения стихотворений в циклах.

ПРЕДМЕТОМ осмысления становится лиризм как литературоведческое понятие, своеобразие его выражения в отечественной поэзии начала XX века. В диссертации исследуется смысл и строй лиризма в поэзии представителей

различных литературных направлений Серебряного века, по-своему «преодолевающих» символизм. В работе рассматривается также связь лиризма с такими художественными феноменами, как трагизм, драматизм, ирония и героика, его зависимость от индивидуального мироощущения и мировоззренческих установок поэта, отчасти – от его гендерной принадлежности.

ЦЕЛЬ исследования – осмысление теоретических аспектов лиризма как художественного феномена, попытка выработать методологические подходы к практическому анализу явления на литературном материале и, соответственно, постижение смысла и строя лирических произведений Анненского и Ахматовой. В связи с поставленной целью в работе решаются следующие **задачи**:

1) определить пути изучения художественного феномена в лирике посредством привлечения суждений самих поэтов и литературных критиков, также работ психологов и философов, посвященных вопросу природы человеческого сознания и переживания;

2) представить теоретические и практические подходы к проблеме лиризма в филологии; обозначить принципы литературоведческого анализа лиризма в поэзии;

3) исследовать динамику лиризма мысли в книгах «Тихие песни» и «Кипарисовый ларец» Анненского;

4) выявить и описать формы лиризма чувства в поэзии Ахматовой 1910–20-х годов.

МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

В основу работы были положены классические труды русских и зарубежных ученых: во-первых, исследования по проблемам лирики и поэтики лирического произведения (Л.Я. Гинзбург, Б.О. Корман, С.Н. Бройтман, И.О. Шайтанов); во-вторых, для определения понятия «лиризм» и практического анализа категории привлекаются работы философов и психологов (М.К. Мамардашвили, А.М. Пятигорский, М. Мерло-Понти, В.В. Налимов, Ф.Е. Василюк), а также труды филологов, наметивших пути изучения концепции человека в отечественном литературоведении (Л.А. Колобаева); в-третьих,

важными оказались монографии и статьи литературоведов, специально изучающих проблемы истории русской литературы конца XIX – начала XX вв. и вопросы, связанные с жизнью и творчеством Анненского и Ахматовой (Н.В. Дзуцева, В.М. Жирмунский, Л.Г. Кихней, С.И. Кормилов, Г.В. Петрова, Г.М. Пономарева, Р.Д. Тименчик, В.И. Тюпа, А.В. Федоров и др.).

Сравнительно-типологический метод исследования лирики, избранный нами, позволил провести конкретно-исторический и эстетический анализ поэзии Анненского и Ахматовой. Особую роль сыграли труды филологов, разрабатывающих проблему сходства и различия лирических систем поэтов-модернистов (А.Е. Аникин, Л.А. Колобаева, Д.М. Магомедова).

Контекстуально-имманентный подход к стихотворениям и циклам Анненского осуществляется параллельно с привлечением корпуса его критики и драматургии для уяснения смысла и строя лирических произведений поэта. Мы исходим из необходимости постижения композиционного своеобразия поэтических книг Анненского, и с помощью *герменевтического анализа* пытаемся предложить новые интерпретации конкретных произведений. Наше особое внимание также привлекли идеи представителей сравнительно-исторического литературоведения и психологической школы начала XX века (А.Н. Веселовский, Д.Н. Овсяннико-Куликовский), получившие художественное преломление в творчестве Анненского.

Обращаясь к проблеме исследования художественного пространства и времени в лирике, при рассмотрении поэтической системы Ахматовой мы опираемся на *структурно-семантический, системно-субъектный и биографический методы*, позволяющие охарактеризовать творчество писателя в его внутренних синхронных связях и взаимодействии с внешними реалиями эпохи и индивидуальной судьбы.

В процессе освоения лирических форм на конкретном литературном материале мы отталкивались от анализа стихотворений Анненского и Ахматовой, произведенного критиками и литературоведами, или, напротив, стремились

обнаружить смысл, заложенный в художественном произведении, предложить более точную его интерпретацию.

НАУЧНАЯ НОВИЗНА определяется тем, что в диссертационной работе подробно анализируется содержательная и формальная стороны лиризма, предпринимается попытка обозначить его конститутивные черты, специфику воплощения в лирическом произведении на определенном этапе развития отечественной поэзии. В диссертационной работе предложен междисциплинарный подход к литературному материалу: лиризм в произведениях русских поэтов начала XX века (Анненский и Ахматова) представляется эстетическим феноменом, связанным с причастностью авторов к размышлениям современников о проблеме сознания человека, переживания окружающей предметной действительности, отражения вещей в языке и мышлении. В свете выбранного нами подхода рассмотрена проблема традиции и новаторства представителей символизма и акмеизма (по отношению к поэтам предшественникам и друг к другу).

В работе предлагаются филологические пути анализа лиризма в рамках отдельного стихотворения и группы произведений, когда акцент делается на функцию композиции художественного целого в книгах Анненского (что позволило говорить об эволюции его лирики) и проблему художественного пространства и времени в ранних стихотворениях Ахматовой. Обоснованы типы и формы лиризма, связанные с психологией переживания (лиризм мысли и чувства) и традиционными формами выражения авторской эмоциональности (трагизм, ирония, драматизм, героика и проч.).

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ ИССЛЕДОВАНИЯ определяется его вкладом в разработку основных аспектов лиризма (план содержания и выражения) и принципов его анализа на конкретном материале художественной литературы. В диссертационной работе поставлены и освещены вопросы, касающиеся «точек сопряжения» лирического начала в литературном произведении и природы человеческого переживания, шире – содержания и структуры нашего сознания. Попытка наметить и обосновать основные типы

лиризма (интеллектуальный и эмоциональный) является результатом исследования традиционных «носителей испытанных эмоций» (Гинзбург) и индивидуальных форм воплощения лиризма на различных культурно-исторических этапах.

В процессе исследования индивидуальных лирических форм нами решается задача выявления их потенциала стилеобразования. В поэзии Анненского лирическое переживание, сопряженное с возможностями индивидуального и коллективного мышления, требует от автора усложнения произведения на уровне композиции, расширения семантических возможностей образа за счет включения его в циклы и разделы книги стихов. Лирическая система Ахматовой возникает в 1910-е годы с опорой на мировоззренческий принцип отстранения от собственного «я», преодоления символистской трагедии самосознания и расширения эмоциональной сферы в пространстве и времени. Структурно-семантический анализ ахматовского хронотопа и осмысление концепции личности в ее творчестве объединяются проблемой лиризма, соотносятся с формальной и содержательной сторонами исследуемого нами явления.

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ РАБОТЫ

Материалы диссертационного исследования могут быть использованы в разработке лекционных и практических курсов по истории русской литературы XX века, по теории литературы; в спецкурсах и семинарах по вопросам анализа лирического произведения и творчества поэтов начала XX века (прежде всего И. Анненского и А. Ахматовой). Кроме того, отдельные выводы и наблюдения могут быть учтены при подготовке учебников, учебных и методических пособий, образовательных программ и планов для высшей и средней школы.

СТЕПЕНЬ ДОСТОВЕРНОСТИ И АПРОБАЦИЯ РЕЗУЛЬТАТОВ

Результаты диссертационного исследования изложены в авторских работах по теме (в их числе монография, учебное пособие, 52 статьи теоретического и историко-литературного характера), опубликованных после защиты кандидатской диссертации (2004 г.). Основные положения диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук были отражены в докладах на

конференциях различного уровня (международных, всероссийских, региональных).

1) Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте» (Москва, 2004; 2012); IV Международная конференция «Русское литературоведение в новом тысячелетии» (Москва, 2005); IX Международные Виноградовские чтения «Проблемы истории и теории литературы и фольклора» (Москва, 2006); XI Конгресс МАПРЯЛ «Мир русского слова и русское слово в мире» (Варна, 2007); III Международная научная конференция «Кирилло-Мефодиевские чтения» (Даугавпилс, 2007); III Международная научная конференция «Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения» (Москва, 2008); «Человек в пространстве языка» (Каунас, 2008); «Поспеловские чтения» (Москва, 2009; 2011; 2013); «Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпохи» (Москва, 2009; 2011); «Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (к 120-летию со дня рождения А.А. Ахматовой)» (Тверь, 2009); «Роль классических университетов в формировании инновационной среды регионов. Сохранение и развитие родных языков и культур в условиях многонационального государства: проблемы и перспективы» (Уфа, 2009); VI Международная научная конференция «Образ России в отечественной литературе от «Слова о Законе и Благодати» митрополита Иллариона до «Пирамиды» Л.М. Леонова: движение к многополярному миру» (Ульяновск, 2009); II Международная конференция «Русский язык и литература в международном образовательном пространстве: современное состояние и перспективы» (Гранада, 2010); «Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции» (Москва, 2010); V Международная научно-практическая конференция «Личность в межкультурном пространстве», посвященная 50-летию РУДН (Москва, 2010); Третьи Международные научные чтения «Калуга на литературной карте России» (Калуга, 2010); «Русское слово. Памяти проф. Е.И. Никитиной» (Ульяновск, 2010); V Международный научный симпозиум «Современные проблемы литературоведения» (Тбилиси, 2011); научно-практический семинар «Михайло

Васильевич Ломоносов: Наука, Академия, Символ» (Хельсинки, 2012); II Международный научный симпозиум «Славянские языки и культуры в современном мире» (Москва, 2012); «2-е Бриковские чтения. Методология и практика русского формализма. К 125-летию О. Брика» (Москва, 2013); III Международная научная конференция «Общественные науки, социальное развитие и современность» (Москва, 2013); Международная научная конференция «Русская и мировая литература: сравнительно-исторический подход. К 80-летию Р.Г. Назирова» (Уфа, 2014).

2) XI Всероссийская научно-практическая конференция «Изучение творческой индивидуальности писателя в системе филологического образования: наука – вуз – школа» (Екатеринбург, 2005); «Проблемы диалогизма словесного искусства» (Стерлитамак, 2007); Всероссийская научно-практическая конференция «Проблемы взаимодействия языка, литературы и фольклора и современная культура», посвященная 100-летию Л.Г. Барага (Уфа, 2011)

3) «Актуальные проблемы филологии» (Уфа, 2005); «Литература, язык и художественная культура в современных процессах социокультурной коммуникации» (Уфа, 2005); «Русское слово в Башкортостане» (Уфа, 2007).

ОБЪЕМ диссертации составляет 548 страниц. Исследование состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы, содержащего 726 наименований.

§ 1. Рецепция творчества И. Анненского в критике и подходы к осмыслению его лирической системы в литературоведении

К настоящему моменту о творчестве И. Анненского написано достаточно много критических и научных работ, однако современные профессиональные и непрофессиональные читатели продолжают считать автора одним из самых «загадочных» русских модернистов. Думается, что именно в наше время в науке идет интенсивный поиск специальных категорий и проблем, способных интегрировать уже намеченные подходы филологов и догадки критиков по отношению к творчеству Анненского: его лирика анализируется в контексте

оригинальных критических работ и драматургии (Г. Петрова «Творчество Иннокентия Анненского», 2002) [Петрова Г.В. 2002], предпринимаются исследования поэтического взаимодействия русских стихотворцев XX века с художественной системой «учителя поэтов» (Д. Бобышев «Эстетическая формула Иннокентия Анненского в отражениях его антагонистов и последователей», 1996; М.К. Лопачева «Иннокентий Анненский в художественном сознании поэтов русской эмиграции», 2005; Р. Кожухаров «Наследники «благороднейшего», 2009; Ю. Несынова «И. Анненский и Г. Иванов: проблема творческого диалога», 2009; А. Разумовская «Рефлексии И. Анненского в поэзии И. Бродского», 2009; Н.В. Налегач «Поэтика отражений» И. Анненского и феномен поэтического диалога в русской лирике XX века», 2012) [Бобышев Д. 1996; Лопачева М.К. 2005; Кожухаров Р. 2009; Несынова Ю. 2009; Разумовская А. 2009; Налегач Н.В. 2012].

При интерпретации художественного наследия Анненского должны быть привлечены интеллектуальные предпочтения поэта и его исключительные способности как переводчика и «реконструктора» античной трагедии (начиная с 1901 года были созданы четыре собственные пьесы на сюжеты не дошедших до нас трагедий Еврипида и Софокла). По словам М.Л. Гаспарова, определившего значение переводов для формирования собственного поэтического метода автора «Кипарисового ларца», «Еврипид Анненского едва ли не важнее для понимания Анненского, чем для понимания Еврипида. Если лирика – это парадный вход в его творческий мир (парадный, но трудный), то Еврипид – это черный ход в его творческую лабораторию» [Гаспаров М.Л. 2001; с. 373]. Не менее значимым для нас является замечание, сделанное еще в 1906 году А. Блоком, опубликовавшим рецензию на первую книгу поэта «Тихие песни»: «Следует отметить способность переводчика вселяться в душу разнообразных переживаний» [Блок А.А. 1962; с. 620]. Современник Анненского имел в виду переводы из французской литературы, однако именно указанное свойство определит своеобразие лиризма в «Кипарисовом ларце», станет фактором, повлиявшим на смысл и строй оригинальной книги стихов. Н. Гумилев завершил мысль Блока своим замечанием о том, что Анненский «находит нити, связывающие судьбу датского принца с

нашей» [Гумилев Н.С. 1991; с. 173]. Действительно, отдаленное «чужое» переживание поэт и критик умеет представить незабытым, близким, своим.

В отзывах на лирику Анненского практически сразу отмечается важность проявлений *лирического начала* в произведениях [См.: Тименчик Р.Д. 1985; Молчанова Н. 2009]. В Брюсову удается почувствовать в строках «Кипарисового ларца», что поэзия Анненского «поразительно искренна» [Брюсов В. 1912; с. 160]; Вяч. Иванов услышал «гамму отрицательных эмоций – отчаяния, ропота, уныния, горького скепсиса, жалости к себе и своему соседу по одиночной камере» – и утверждал, что «трогательное» для поэта было выше «прекрасного» [Иванов Вяч. 1910; с. 18]; Е. Архиппов подчеркнул «интимное отношение к смерти» [Архиппов Е.Я. 1915; с. 79]; Н. Пунин написал о «влюбленности» поэта в жизнь: «<...> Анненский, конечно, был влюблен в жизнь, и он караулил ее везде, за каждым углом своей мысли, на перекрестках, по площадям, караулил с мучительной настойчивостью, с тоскою, отчаянием и неврастением настоящего влюбленного» [Пунин Н.Н. 1914; с. 49]. В наше время проблема лиризма специально ставилась исследователями на материале драматургии и критической прозы Анненского (Т.О. Власова «Лирическое начало в драматургии Иннокентия Анненского», 2006; Н.Г. Юрина «Лирическое и драматургическое в критической прозе И.Ф. Анненского (на материале статей о творчестве М.Ю. Лермонтова)», 2007) [Власова Т.О. 2006; Юрина Н.Г. 2007].

Современники Анненского, понимающие, что к новой поэзии следует приноровиться, что эстетический эффект зависит от умения прочитывать тексты, также обозначили проблему *природы символа* в поэтической системе художника. В сущности, речь шла об определенном ракурсе восприятия, в котором проявлялся «надвещный» смысл поэзии Анненского-модерниста. Г. Чулков вообще отказывал Анненскому в принадлежности к символизму, назвав его мировоззрение «траурным эстетизмом»: «<...> метафора для него всегда была дороже идеи» [Чулков Г. 1998; с. 398], «У Анненского система условного сближения одного образа с другим носит характер метафорический, и только метафорический. Его поэтический опыт остается в пределах внешнего

психологизма», свое переживание «не успел поэт воплотить символически по трепетной своей боязни святотатственно оскорбить Единую» [Чулков Г. 1998; с. 417]. Г.В. Адамович писал, что хотя «Анненский считал себя символистом, но самый символизм был у него особый, как бы вещественный, без романтически-беспредметных туманностей» [Адамович Г.В. 1957; с. 4].

Впервые идею «вещественной» опоры в символе Анненского высказал в статье 1910 года («О поэзии И.Ф. Анненского») Вяч. Иванов, назвавший символизм поэта «ассоциативным» и сблизивший его с поэтикой Малларме: «Поэт-символист этого типа берет исходною точкой в процессе своего творчества нечто физически или психологически конкретное и, не определяя его непосредственно, часто даже вовсе не называя, изображает ряд ассоциаций, имеющих с ним такую связь, обнаружение которой помогает многосторонне и ярко осознать душевный смысл явления, ставшего для поэта *переживанием* <...>». Объект поэтического созерцания, воспринятый через ряд чувственных раздражений и представлений, таким образом, проявляется в сознании читателя «новым и как бы впервые пережитым». Метод Анненского Вяч. Иванов определяет как «преимущественно изобразительный по своей задаче», и при этом пронизательный современник, понимающий, что лиризму поэта «нужен был хор» [Иванов Вяч. 1910; с. 16, 17, 18, 19], все-таки не задается вопросом о более сложной художественной задаче, которую мог ставить перед собой автор. Для современного литературоведения авторитетной остается точка зрения Л.Я. Гинзбург – неконфликтная по отношению к суждениям модернистов, напротив, ставшая квинтэссенцией существующих к 1960-м годам рассуждений о природе символа в творчестве Анненского. В книге «О лирике» (1964) говорится о «психологическом символизме» поэта: «По своему поэтическому мировосприятию Анненский – символист. Но символы для него – не средство познания «непознаваемого», а скорее соответствия между психическими состояниями человека и природной и вещной средой его существования» [Гинзбург Л.Я. 1964; с. 333, 341]. Слова одного из самых влиятельных литературоведов прошлого века все же требуют уточнения.

Думается, *символы Анненского* можно рассматривать как некие «интеллектуальные усилия» (А. Бергсон) в постижении «непознаваемой» проблемы отношений Бога, мира и человека, предпринятые поэтом, для которого диалектика рационального и интуитивного оказалась сложной и даже трагической. Можно сказать, что метафизика поэту-мыслителю могла показаться слишком рациональной, а общепринятая наука, толкующая об онтологии, теологии и антропологии, – недостаточно гибкой, чтобы охватить области, оставшиеся где-то глубоко или вне человеческого разума. Анненский – символист, но импрессионизм и реализм изображенного им мира, в котором «сцеплены» вещи и психические состояния, во многом останутся проблемой для нашего понимания до тех пор, пока наука не внесет достаточной ясности в вопросы, связанные с границами идеалистичности и материалистичности человеческого сознания.

В воспоминаниях родных и знакомых (В. Кривича, Ф. Зелинского и др.) фигура Анненского была представлена как многогранная, но все сходились на том, что он обладал энциклопедическими знаниями и *интеллектуальная составляющая* является сущностной чертой его личности [Лавров А.В., Тименчик Р.Д. 1983; с. 85–116, 134–146; Зелинский Ф.Ф. 1910]. «<...> в книгах Анненского особенно радует редкая, чисто европейская дисциплина ума», – писал Н. Гумилев [Гумилев Н.С. 1991; с. 173]. Свод основных мемуарных и литературно-критических свидетельств современников об Анненском недавно был составлен и опубликован группой исследователей (Л.Г. Кихней, Г.Н. Шелогурова, М.А. Выграненко «Иннокентий Анненский глазами современников», 2011), исследование биографии семьи было проведено З. Гимпелевич, она же составила научный комментарий к «Литературной тетради» В. Кривича [Иннокентий Анненский глазами современников... 2011; Литературная тетрадь Валентина Кривича... 2011].

Стороны личности поэта нашли отражение в его лирике и достаточно органично сплелись в интеллектуальной форме художественного переживания. На лирическое творчество поэта действительное влияние оказали революционные

открытия филологической науки, философии, психологии конца XIX – начала XX века. Мы имеем в виду серьезное размышление Анненского над трудами А.Н. Веселовского и представителей психологического направления в литературоведении, его профессиональный интерес к мифологии и античности, которую он не просто знал, но по-своему «пережил» в собственной лирике и драматургии. Анненский активно участвовал в деятельности Неофилологического общества при Петербургском университете; кроме многочисленных филологических и педагогических рецензий, написал научную работу «Из наблюдений над языком и поэзией русского Севера» (1883) [Анненский И.Ф. 1883] и учебную статью «Очерк древнегреческой философии» (1896) [Анненский И.Ф. 1896]. В 2000-е годы были собраны, восстановлены и откомментированы его лекции по истории античной литературы [Анненский И.Ф. 2003]. В современном литературоведении существуют работы исследователя Г.М. Пономаревой, раскрывающие проблему соотносительности мысли Анненского с концептуальными наблюдениями ученых-филологов его времени («И. Анненский и А. Потебня (К вопросу об источнике концепции внутренней формы в «Книгах отражений» И. Анненского)», 1983; «И.Ф. Анненский и А.Н. Веселовский (трансформация методологических принципов акад. Веселовского в «Книгах отражений» Анненского)», 1986) [Пономарева Г.М. 1983; Пономарева Г.М. 1986 (а)].

Анненковедение – достаточно развившееся направление исследований в филологии, имеющее свою историю. Итоговой для первого периода изучения творчества Анненского в отечественной критике и литературоведении можно назвать статью начала 1920-х годов, автором которой стал *Б. Ларин* («О Кипарисовом Ларце», 1923) [Ларин Б. 1923]. К 30-летию со дня смерти поэта была написана небольшая работа *Б.П. Яблонко* [Яблонко Б.П. 1940], спустя почти десять лет вышла публикация *В. Александрова* [Александров В. 1939]. Второй этап осмысления наследия Анненского начинается во второй половине XX века. Основные аспекты изучения его поэзии были обозначены *А.В. Федоровым*, представившим лирическое творчество модерниста в контексте биографии, критической прозы и драматургии («Поэтическое творчество И. Анненского»,

1959; «Иннокентий Анненский: Личность и творчество», 1984) [Федоров А.В. 1959; Федоров А.В. 1984], и Л.Я. Гинзбург (глава «Вещный мир» в книге «О лирике», 1964). Важные обобщения были также сделаны в работе К.М. Черного («Поэзия Иннокентия Анненского», 1973) [Черный К.М. 1973]. Так, Гинзбург настаивает на том, что «Анненский – поэт интеллектуальных структур и точно зафиксированных явлений», для лиризма которого особое значение имеет «связь между психологическими процессами и явлениями внешнего мира» [Гинзбург Л.Я. 1964; с. 343, 333]. Идея эта также была проведена в работах С. Карлинского («Вещественность Анненского», 1966), И.Б. Роднянской («Лирический образ вещи в русской поэзии начала XX века», 1986), Л.Г. Кихней и Н.Н. Ткачевой («Иннокентий Анненский. Вещество существования и образ переживания», 1999) [Карлинский С. 1966; Роднянская И.В. 1986; Кихней Л.Г., Ткачева Н.Н. 1999].

К сожалению, изучение поэзии Анненского в контексте *эстетических направлений и течений начала XX века* во второй половине прошлого – начале текущего столетия, на наш взгляд, не принесло, ожидаемого результата. Актуальным остается мнение критика А. Булдеева, высказанное сто лет назад: «Анненского пытались определить то как поэта-импрессиониста (Брюсов), то как «поэта будничных слов» (Волошин), то как «представителя ассоциативного символизма» (Вяч. Иванов), то, наконец, как «траурного эстета» (Чулков), но он, подобно Гамлету, остался неуловимым, благополучно ускользнувшим из рук его критиков» [Булдеев А. 1912; с. 195–196]. Литературоведы, с некоторыми оговорками, относят Анненского к символизму (Л.Я. Гинзбург, А.В. Федоров, З.Г. Минц, Е.П. Беренштейн) [Гинзбург Л.Я. 1964; Федоров А.В. 1984; Минц З.Г. 2004; Беренштейн Е.П. 1992], импрессионизму (В. Брюсов, И.В. Корецкая, Л. Силард) [Брюсов В. 1975; Корецкая И.В. 1975; Силард Л. 1983], экзистенциализму (Р. Спивак) [Спивак Р. 2009], считают его идейным вдохновителем молодых поэтов Серебряного века (J.G. Tucker, Л.Г. Кихней) [Tucker J.G. 1986; Кихней Л.Г. 2009]. Признавая высокую степень оригинальности и широты таланта Анненского, в вопросе близости поэта тому или иному литературному направлению начала XX века мы солидаризируемся с позицией исследователей,

считающих, что «художественная система, которую создал Анненский <...> в каких-то аспектах соответствовала символистской парадигме, а в каких-то – акмеистической» [Кихней Л.Г., Ткачева Н.Н. 1999; с. 6].

Важнейший вопрос, проливающий свет на смысл интеллектуального лиризма Анненского, заключается в следующем: каково влияние *античности, западной и восточной философских традиций* на его поэзию? Так, проблеме отражения античного наследия (древнегреческая философия, Гомер, Еврипид и античные трагики) в творчестве Анненского посвящены статьи Г.М. Пономаревой («Ин. Анненский и Платон (трансформация платоновских идей в «Книге отражений» И.Ф. Анненского)», 1987) и А.Е. Аникина («Философия Анаксагора в «зеркале» творчества Анненского», 1992) [Пономарева Г.М. 1987; Аникин А.Е. 2011; с. 242–251], диссертационные работы Г.Н. Шелогуровой («Идейно-эстетические функции мифа в драматургии И. Анненского», 1988) и К.В. Булавкина («Лирика И. Анненского и античное наследие», 2003) [Шелогурова Г.Н. 1988; Булавкин К.В. 2003]. По мнению К.В. Булавкина, была «необычной сама форма его обращения к античности. Античная рецепция в лирике Анненского, в отличие от его драматургии, носит скрытый, завуалированный характер, она не бросается в глаза так, как, например, у Брюсова или Вяч. Иванова, и в этом заключается существенная разница подходов Анненского и его современников к использованию античных мотивов в своем творчестве» [Булавкин К.В. 2003; с. 6–7]. Добавим, что поэт растворил античность в переживании лирического «я», для сферы сознания которого она стала основополагающей. О. Мандельштам в 1922 году назвал «урок творчества Анненского для русской поэзии» «внутренним эллинизмом», «домашним эллинизмом» и пояснил: «Эллинизм – это система в бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое я» [Мандельштам О.Э. 1922; с. 10].

Философско-эстетические взгляды Анненского подробно анализируются в работах современных литературоведов: Г.М. Пономаревой («Философско-

эстетические взгляды Иннокентия Анненского», 1986) [Пономарева Г.М. 1986 (b)]; Г.В. Петровой («Лирика И.Ф. Анненского в контексте философских и эстетических идей конца XIX – начала XX века: Проблемы творческой личности», 1997) [Петрова Г.В. 1997]; А.В. Черкасовой («Литературная критика И.Ф. Анненского: проблема смыслового и эстетического единства», 2002) [Черкасова А.В. 2002]; Т.Н. Бурдиной («Философско-эстетические воззрения Иннокентия Анненского», 2005) [Бурдина Т.Н. 2005].

Концепцию «героя времени» в «Книгах отражений», формировавшуюся под влиянием культурных «кодов» различных эпох и философских систем (античность, Ницше), в творчестве Анненского исследует А.В. Курганов («Антропология русского модернизма (на материале творчества Л. Андреева, И. Анненского, Н. Гумилева)», 2003) [Курганов А.В. 2003; с. 97–126]. Он приходит к выводу о «видимой противоречивости взглядов Анненского»: «С одной стороны, Анненский обрисовывает тип человека с ослабленной волей к жизни, отъединенного от мира (абсолютное одиночество), замкнутого в сфере своей мысли, с другой – намечает пути выхода из этого состояния, обозначает внутреннюю тенденцию «героя времени» к самопреодолению (через страдание, творчество)» [Курганов А.В. 2003; с. 126]. По мнению А. Пурина, лирика Анненского дает понять, что ее автор «загипнотизирован проблемами философии и психологии – видимости и наличности, слитности и раздельности, множественности и единственности» [Пурин А. 1996; с. 120].

О «восточной» теме в творчестве Анненского исследователи писали до сих пор достаточно фрагментарно (Вяч. Вс. Иванов «Темы и стили Востока в поэзии Запада», 1985; О.Ю. Астахов «Особенности структуры импрессионистической символики в японской и русской поэзии на примере творчества И. Анненского», 1997) [Иванов Вяч. Вс. 1985; Астахов О.Ю. 1997]. Одним из первых в 1910-е годы ее отметил В. Чудовский. Собственно, критик говорил не столько о теме, сколько об особом лиризме поэта, о его «манере» «синтетического восприятия» мира, которая была унаследована акмеисткой Ахматовой (статья является рецензией на книгу стихов «Вечер»). Некоторые замечания критика вызывают интерес и

сегодня: «Когда, полвека с небольшим назад, люди пришли к трагической невозможности дальше выявлять реальный мир во всем бесконечном осложнении мелочей и подробностей, и казалось, что красота зашла в тупик <...> подвернулось японское искусство с достигнутым умением дать целый пейзаж в двух-трех линиях. <...> В русскую поэзию эта «манера» введена в окончательном виде Иннокентием Анненским. <...> Японское искусство, благодаря победности своего мастерства, уверенной виртуозности своей, может показаться чем-то особенно радостным. Быть может, это так у желтолицых. Но для нас, европейцев, в бездонной сокровищнице неумирающих печалей, оно становится глубоко трагичным» [Чудовский В. 1912; с. 45, 46].

Т.Н. Бурдина, предпринявшая попытку целостного анализа философско-эстетических воззрений Анненского, пришла к выводу о том, что он «единственный последовательный русский фихтеанец, и это прослеживается на каждом шагу: в его понимании значения искусства («духа» художественного произведения) в воспитании нравственности, в выдвижении принципа активного отражения, основывающегося на учении Фихте об активном деятельном субъекте и т. д.» [Бурдина Т.Н. 2005; с. 126]. Анненский интересовался и современной ему философией. В 1909 году К. Эрберг отметил родство в основах трагического мироощущения Анненского и Л. Шестова («О воздушных мостах критики») [Эрберг К. 1909; с. 62], почти через сто лет после этого исследователь Г.В. Петрова обратила внимание на то, что поэту была близка система взглядов отечественного философа и психолога Л.М. Лопатина [Петрова Г.В. 2002; с. 26, 72]. Также ведется исследование проблемы восприятия Анненским взглядов Ф. Ницше (Г. Петрова «И.Ф. Анненский: «проблема Ницше», 2009; О.Д. Филатова «Иннокентий Анненский и Фридрих Ницше: к вопросу влияния», 2010; Л.А. Колобаева «По ту сторону Страха и Жалости». И. Анненский и Ф. Ницше», 2013) [Петрова Г. 2009; Филатова О.Д. 2010; Колобаева Л.А. 2013].

Уже современники Анненского связали проблему лирического переживания с *авторской эмоциональностью*. В 1914 году Г. Чулков отмечал: «Противоречивость психологическая не есть еще та антиномичность, которая

заключается во всякой истине религиозного или символического порядка. Анненский не смог, как художник, выйти из пределов драматического мироотношения в сферу мироотношения трагического» [Чулков Г. 1998; с. 417]. Думается, что трагизм Анненского, замеченный М. Волошиным («И.Ф. Анненский – лирик», 1910), А. Гизетти («Поэт мировой дисгармонии (Ин. Фед. Анненский)», 1923) и В. Ходасевичем («Об Анненском (К двадцатипятилетию со дня кончины)», 1935) [Волошин М.А. 1910; Гизетти А. 1923; Ходасевич В. 1991], не сознавался еще критиками как явление чисто эстетическое, анализировался в слишком тесном соприкосновении с личностью поэта. «Это был нерадостный поэт. Поэт *будничных* слов. В свою лирику он вкладывал не творчество, не волю, не синтез, а жесткий самоанализ <...> Когда перелистываешь страницы «Кипарисового ларца», то убеждаешься, что все это написано не в моменты бодрого и творческого подъема воли, которая ушла целиком в другие работы и труды И.Ф. Анненского, а в минуты горестного замедления жизни, в минуты бессонниц, невралгических болей, сердечных припадков, хандры, усталости и упадка сил. Лирика отразила только одну – эту сторону его души», – писал М. Волошин [Волошин М.А. 1910; с. 13]. «Биографически-психологическое» объяснение трагизма поэзии И. Анненского А. Гизетти обнаруживает, во-первых, в «двойственности быта и духа» чиновника и поэта Анненского, во-вторых, в его страхе перед «буднями индивидуальной смерти: трупом, гробом, разложением» и «жизни обыденной, властно и грубо калечащей людей» [Гизетти А. 1923; с. 58]. В. Ходасевич проводит параллель между толстовским образом Ивана Ильича и поэтом, самым стойким мотивом творчества которого была смерть, и рассуждает: «У Анненского был порок сердца. Он знал, что смерть может настичь его в любую секунду <...> Это – стихи задыхающегося человека <...> Поэзия была для Анненского заклятием страшного циклопа – смерти. Но психологически это не только не мешало, а даже способствовало тому, чтобы его вдохновительницей, его музой была смерть» [Ходасевич В. 1991; с. 453].

Эстетические феномены, связанные с художественным воплощением мироощущения и мировоззрением автора, на материале поэзии Анненского

изучают современные исследователи: Л.А. Колобаева («Ирония в лирике Иннокентия Анненского», 1977), А.Р. Небольсин («Поэзия пошлости», 1993), К. Верхейл («Трагизм в лирике Анненского», 1994) [Колобаева Л.А. 1977; Небольсин А.Р. 1993; Верхейл К. 1996]. К концу XX века утверждается образ Анненского – подлинно трагического поэта, ирония которого является не маской, но «универсальным способом его поэтического видения», «способом мышления и, больше того (как говорят философы применительно к экзистенциалистской философии), самим «способом существования» [Колобаева Л.А. 1977; с. 25], преодоления границы индивидуального «я» и подключения к хоровому началу переживания. Л.А. Колобаева справедливо подчеркивает: «Ирония в лирике Анненского – ирония трагическая, «сократическая», как он сам ее называл. Поэт в образном строе одного стихотворения (то есть в пределах совсем небольшого по объему целого) сводил воедино не согласующиеся между собой, враждующие начала, выявляя трагизм, неразрешимость противоречий – «неразрешимость разнозвучий». В этом последнем Анненский видел главное таинство и сущность поэзии» [Колобаева Л.А. 2013; с. 13]. К. Верхейл считает, что «в случае Анненского можно говорить <...> о своеобразных трагедиях в лирической форме» [Верхейл К. 1996; с. 34–35].

Плодотворным научным направлением оказалось осмысление связи художественного мира Анненского с *литературным наследием предшественников и современников*. Исследователи утверждают, что Анненский на протяжении жизни испытывал интенсивное влияние зарубежных и отечественных авторов. С одной стороны, французские поэты, О. Уайльд (Е.С. Островская «Иннокентий Анненский и французская поэзия XIX в.», 1998; Г.М. Пономарева «Анненский и Уайльд (Английская эстетическая критика и «Книги отражений» Анненского)», 1985) [Островская Е.С. 1998; Пономарева Г.М. 1985]; с другой – А. Пушкин, Е. Баратынский, М. Лермонтов, Ф.И. Тютчев, А. Фет (Е.А. Некрасова «А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания», 1991; Г.В. Петрова «А.А. Фет и русские поэты конца XIX – первой трети XX века», 2010) [Некрасова Е.А. 1991; Петрова Г.В. 2010], А.К. Толстой (А. Кушнер «О некоторых

истоках поэзии И. Анненского», 1996) [Кушнер А. 1996], Т. Шевченко (А.Е. Аникин «Анненский и Шевченко (предварительные замечания)», 1997) [Аникин А.Е. 1997]; из современников – Ф. Сологуб, Вяч. Иванов, А. Блок (Т. Венцлова «Тень и статуя: К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского», 1996; И.В. Корецкая «Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский», 1989; А.В. Лавров «Вячеслав Иванов – «Другой» в стихотворении И.Ф. Анненского», 1996; Г.В. Адамович «Наследство Блока», 1956) [Венцлова Т. 1996; Корецкая И.В. 1989; Лавров А.В. 1996; Адамович Г.В. 1956].

Проблема *пушкинской традиции* в творчестве Анненского ставилась и решалась в работах Н.В. Фридмана («Иннокентий Анненский и наследие Пушкина», 1991 публ.), В.В. Мусатова («Всегда над нами – власть вещей...». Лирика Иннокентия Анненского и пушкинская традиция», 1991–1992), В.Е. Гитина («Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях»), 1997) [Фридман Н.В. 1991; Мусатов В.В. 1998 (а); Гитин В.Е. 1997] и др. Существенным для постижения лирической системы Анненского также является изучение вопроса о понимании и толковании поэтом русской прозы XIX века (Гоголя, Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова). Проблемам отражения русской классики в критике и лирике Анненского посвящены работы Н. Ашимбаевой («Юмор как категория эстетики И.Ф. Анненского», 1981; «Тургенев в критической прозе И. Анненского», 1984; «Достоевский в критической прозе И. Анненского», 1985), С. Николаевой («Чеховская антропология в литературно-критической интерпретации И. Анненского», 2009), И. Подольской («Анненский и Чехов», 2009) [Ашимбаева Н.Т. 2005; с. 213–263; Николаева С. 2009; Подольская И. 2009]. Осуществленный нами анализ лирики Анненского в свете проблемы лиризма показал, что поэт чаще всего обращался к прозе *Гоголя* и «поэзии совести» *Достоевского*, идейный план произведений которых не раз исследовал в своих критических работах.

Специально отметим работы, в которых разрабатывается проблема близости лирических систем *Анненского* и *Ахматовой*: Г. Чулков «Закатный звон (И. Анненский и А. Ахматова) отклики» (1914); Л.Я. Гинзбург «О лирике» (1964);

А.Е. Аникин «Ахматова и Анненский: Заметки к теме» (1990); Л.А. Колобаева «Вещный» символ в лирике И. Анненского и А. Ахматовой» (1991); Д.М. Магомедова «Анненский и Ахматова (к проблеме романизации лирики)» (1992); Н. Салма «Анна Ахматова и Иннокентий Анненский (к вопросу о смене моделей мира на рубеже веков)» (1992); Р.Д. Тименчик «Устрицы Ахматовой и Анненского» (1994), И.В. Ставровская «Мотив двойничества в русской поэзии начала XX века (И. Анненский, А. Ахматова)» (2002), В.В. Мусатов «Возможность звать голосом» в кн. «В то время я гостила на земле...». Лирика Анны Ахматовой» (2007), М.В. Дудорова «Пространственный образ «сад / парк» в поэзии И. Анненского и А. Ахматовой» (2010) [Чулков Г. 1914; Гинзбург Л. 1964, с. 344–345; Аникин А.Е. 1990; Колобаева Л.А. 1991; Магомедова Д.М. 1992; Салма Н. 1992; Тименчик Р.Д. 1996; Ставровская И.В. 2002; Мусатов В.В. 2007; с. 37–59; Дудорова М.В. 2010]. Ахматова, как известно, мифологизировала образ Анненского и момент чудесного воздействия на нее его лирики в 1910 году (см. об этом в записях Л.К. Чуковской) [Чуковская Л.К. 1997 (а); с. 122]. Она также вспоминала событие марта 1911 года, когда читала стихи на «башне» у Вяч. Иванова: «Вячеслав Иванов <...> сказал, что я говорю недосказанное Анненским, возвращаю те драгоценности, кот^{орые} он унес с собой. (Это не дословно)» [Записные книжки Анны Ахматовой... 1996; с. 93]. Ахматова утверждала, что Анненским было оказано всеобъемлющее влияние на молодую поэзию Серебряного века: «<...> дело Анненского ожило с страшной силой в следующем поколении. И, если бы он так рано не умер, мог бы видеть свои ливни, хлещущие на страницах книг Б. Пастернака, свое полузаумное «Деду Лиду ладили...» у Хлебникова, своего раешника (шарики) у Маяковского и т. д. // Я не хочу сказать этим, что все подражали ему. Но он шел одновременно по стольким дорогам! Он нес в себе столько нового, что все новаторы оказались ему сродни» [Записные книжки Анны Ахматовой... 1996; с. 282].

Л.Я. Гинзбург, развивая высказывание Мандельштама о влиянии на Ахматову «высокого лирического прозаизма Анненского» («Письмо о русской поэзии», 1922) [Мандельштам О.Э. 1990 (b); с. 266], полагала, что выдающаяся

акмеистка унаследовала опыт символиста в плане сознательного сближения поэзии с прозой: «В основном у нее значения слов не изменены метафорически, но резко преобразованы контекстом, сложным и смелым отбором, выделением, соотносением неожиданных признаков. <...> Вещи у Ахматовой – представители ее лирической стихии. <...> У Анненского прозаизмы находятся в процессе утраты своего особого качества. Для Ахматовой 1910-х годов это уже не процесс, а безусловная данность. <...> Поэтика Анненского – поэтика символической конкретности; Ахматова отвергает претворение реалий в иносказания – и в этом острая принципиальность ее поэтического дела 1910-х годов» [Гинзбург Л.Я. 1964; с. 363–365]. Обратившись к эмоциональному плану стихотворения Ахматовой «Вечером», говоря о его «психологическом парадоксализме», Р.Д. Тименчик делает заключение общего характера: «Навязчивая подспудная дума об Анненском сказывается во многих стихотворениях «Вечера» и отчасти «Четок», и, может быть, в стихотворении «Вечером» полубессознательно она вышла на поверхность текста <...>» [Тименчик Р.Д. 1996; с. 50, 52]. А.Е. Аникин обнаруживает переключку конкретных образов и сцен из произведений Анненского с ахматовскими стихотворениями 1950–60-х годов [Аникин А.Е. 1990; с. 8, 45, 50]. Н. Салма находит различия в герое Анненского и Ахматовой, связывая их с вопросом о смене моделей мира в начале XX века: «<...> остающийся в пределах притяжения уже пошатнувшейся закрытой и личностной картины мира герой Анненского хотя и видит, что соединенность в человеке мира идей с миром вещей есть данность, хотя и знает, что найти приемлемые пути ее преодоления, не теряя связи с культурой, не теряя Бога, не теряя человечности, невозможно, все же считает ее бессмысленной и ужасной; принимающий же открытость мира лирический герой Ахматовой признает, что непреодолимая соединенность в человеке мира идей с миром вещей есть своеобразный залог его человечности, что она осмысленна, хотя с точки зрения субъективной и ужасна» [Салма Н. 1992; с. 133–134]. В. Мусатов утверждает: «Знакомство Ахматовой с «Кипарисовым ларцом» помогло ей осознать конструктивную роль предметной и одновременно психологической детали в лирике. Но вряд ли из этого следует

решительный вывод, согласно которому «после прочтения сб. «Кипарисовый ларец» <...> Ахматова стала считать его своим учителем». Автор «Кипарисового ларца» будет осознан и оценен Ахматовой много позже – в предвоенные годы, а миф об «Учителе» оформится только к 1945 году – после того, как будет создана третья редакция «Поэмы без героя» [Мусатов В.В. 2007; с. 49]. Д.М. Магомедова рассматривает творческие взаимоотношения Анненского и Ахматовой в аспекте исторической поэтики, «обратив внимание на то, что именно эти художники ярко репрезентируют определенную линию развития русской поэзии, которая активно взаимодействует с прозой», и приходит к следующему выводу: «Творчество Анненского и Ахматовой возвращает лирику к взаимодействию с романной прозой на новом этапе: развивая жанр стихотворного новеллистического фрагмента, лирика осваивает черты романного разноречия, обнаруживая новые возможности для раскрытия неисчерпаемой сложности психологической и природной жизни» [Магомедова Д.М. 1992; с. 135, 139–140].

Строй лирической системы Анненского изучается в основном посредством характеристики мотивов, образов, жанровой специфики лирики, однако в последнее десятилетие особенно активно стал осваиваться язык поэта. Подобное движение в постижении литературы вообще отметил в свое время сам Анненский в письме Е.М. Мухиной (от 02. 03. 1908): «Поэтика начала с сюжетов, позже возник вопрос о заимствованиях и реминисценциях. Определительная роль поэтической речи и власть слов только что начинают выясняться. Фантом творческой индивидуальности почти исчерпан. <...> И потому позвольте мне не развивать мыслей о том, как центр чудесного должен быть перемещен из разоренных палат индивидуальной интуиции в чашу коллективного мыслестрадания, в коллизию слов, с ее трагическими эпизодами и тайной» [Анненский И.Ф. 2009; с. 194].

Выявление *доминантных мотивов* лирики, глубинных семантических соотношений и пересечений с целью выяснения эстетических взглядов поэта проводится М.В. Тростниковым («Сквозные мотивы лирики И. Анненского», 1991) и У.В. Новиковой («Иннокентий Анненский: основы эстетики», 2010)

[Тростников М.В. 1991; Новикова У.В. 2010]. Подобный подход к лирике Анненского непременно сталкивается с проблемой сложного воплощения «вещественности» в произведениях поэта, предпочитающего не прямое подражание действительности. Современный исследователь, к примеру, так обобщает результаты проделанной работы по интерпретации мотивов ночи, пути, «человека», природы и творчества: «<...> И. Анненского всегда волновала проблема отношения искусства к действительности, причем взгляд на эту проблему претерпел существенную эволюцию. Если в ранней лирике мы находим лишь приметы «стихийного реализма», то в поздних стихотворениях стремление отразить жизнь реальную, живую становится явным: появляются образы по-настоящему реалистичные, навсегда оставшиеся в русской литературе как образцы идейно-художественного и эстетического совершенства» [Новикова У.В. 2010; с. 128]. По нашему мнению, существенную трансформацию мотивы и образы поэта претерпевают не столько в процессе эволюции, сколько в составе больших и малых циклов (именно в них обнаруживаются принципы отражения мира вещей и идей), так что с учетом данного фактора выводы уже не будут носить столь общего характера. Следует также заметить, что со времени выхода первых критических работ, посвященных лирике Анненского, и до сего дня не иссякает интерес исследователей к структурообразующим *мотивам болезни и смерти* в лирической системе модерниста (М.А. Волошин «И.Ф. Анненский – лирик», 1910; Е.Я. Архиппов «Никто и ничей», 1915; В.Ф. Ходасевич «Об Анненском (К двадцатипятилетию со дня кончины)», 1935; В. Кривулин «Болезнь как фактор поэтики Анненского», 1996 и др.) [Волошин М.А. 1910; Архиппов Е.Я. 1915; Ходасевич В.Ф. 1991; Кривулин В. 1996]. Активно исследуются сквозные образы, мифологемы, концепты сердца, зеркала, листов-листьев, цветов, детства (Н. Ашимбаева «Сердце как образ лирики И. Анненского», 1994; О. Кондратьева «Сердце в художественной картине мира И. Анненского», 2009; Е. Созина «Трансформация зеркального мифа символистов в творчестве И. Анненского», 1995; Н. Налегач «Поэтика листов-листьев в лирике И. Анненского», 2009; Е. Дьячкова «Дети и детство в лирике Анненского», 2009; И.

Канунникова «Мифологемы «лес» и «сад» в творчестве И.Ф. Анненского», 2009) [Ашимбаева Н.Т. Сердце как образ лирики И. Анненского // Ашимбаева Н.Т. 2005; с. 225–235; Кондратьева О. 2009; Созина Е.К. 1995; Налегач Н. 2009; Дьячкова Е. 2009; Канунникова И. 2009]. Найти семантические ключи к лирике и драматургии поэта позволяет анализ категории *бессознательного* в его критике (Г.В. Петрова «Проблема бессознательного в лирике И.Ф. Анненского», 1996) [Петрова Г.В. 1996].

Циклизация, ее принципы и варианты, а также многообразие *жанровых форм* в лирике Анненского становятся ключевыми проблемами в работах А.Н. Журина («Семантические наблюдения над «Трилистниками» И. Анненского», 1972), А. Кушнера («Книга стихов», 1975), Р.Д. Тименчика («О составе сборника Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец»», 1978), О.Н. Семеновой («О поэзии Иннокентия Анненского (семантическая композиция лирического цикла)», 1981), В.И. Тюпы и др. («Архитектоника циклизации (о «Трилистниках» И. Анненского)», 1992), А.А. Боровской («Автор в жанровой системе лирики И. Анненского», 2008) [Журинский А.Н. 1972; Кушнер А. 1975; Тименчик Р.Д. 1978; Семенова О.Н. 1981; Тюпа В.И. и др. 1992; Боровская А.А. 2008]. Исследуя жанровое своеобразие «Кипарисового ларца», Н.В. Черняева приходит к вполне справедливому выводу, что свойством авторского сознания в нем является «соединение в драматически сложном «Я» лирического героя «чужих Я», «Я других людей» и «Я самого поэта», то есть всей структурой книги раскрывается «многоголосность лирического героя» [Черняева Н.В. 1986; с. 132]. Однако для убедительности аргументации необходимо, по нашему мнению, вывести проблему за пределы выяснения «жанрового своеобразия», что и попытался проделать О. Ронен в небольшом сообщении («Я» и «не я» в поэтическом мире Анненского», 2005) [Ронен О. 2009].

В *лингвокультурологическом и лингвостилистическом аспектах* произведения Анненского осваиваются в работах М.В. Тростникова («Идиостиль И. Анненского (лексико-семантический аспект)», 1990), В. Гитина («Точка зрения как эстетическая реальность: Лексические отрицания у Анненского», 1994), И.А.

Тарасовой («Структура семантического поля в поэтическом идиостиле (на материале поэзии И. Анненского)», 1994), Э.В. Бабарыковой («Ключевые концепты поэзии И. Анненского», 2007), Е.Е. Маркиной, М.Н. Левоу («Спрессованное лирическое время в стихотворении И.Ф. Анненского «Я на дне», 2008), М.Л. Федорова («Роль личных местоимений в композиции произведений И. Анненского», 2008), С.В. Косихиной («Поэтика «стихотворений в прозе» И.Ф. Анненского: лингвостилистический аспект», 2009) [Тростников М.В. 1990; Гитин В. 1996; Тарасова И.А. 1994; Бабарыкова Э.В. 2007; Маркина Е.Е., Левая М.Н. 2008; Федоров М.Л. 2008; Косихина С.В. 2009]. «Лингвостилистической координатой, объединяющей некоторые идиостилы словесно-денотативной ориентации в одну и ту же типологическую группу» (например, в ту, куда входят поэтические системы А. Фета, И. Анненского, О. Мандельштама), исследователь Е.А. Некрасова, к примеру, считает «отношение образа и его денотата по принципу ясности / затемненности этих связей». Отмечается при этом, что «задача дешифровки смысла стихотворения решается за его пределами», что и создает определенные препятствия при интерпретации лирики Анненского [Некрасова Е.А. 1991; с. 116, 118]. *Историко-лингвистический* подход к творчеству Анненского был предложен А.Е. Аникиным («Лексикон Иннокентия Анненского в историко-лингвистическом освещении», 2013) [Аникин А.Е. 2013].

В современном литературоведении прослеживается тенденция *целостного восприятия* литературного наследия Анненского (лирики, переводов, драматургии, критической прозы), ученые исследуют своеобразие мировосприятия и структурообразующие принципы его творчества, при анализе отдельных произведений литературоведами учитывается значимость «плана выражения» (Л.А. Колобаева «Феномен Анненского», 1996 и «Поиски художественного синтеза. В. Брюсов. И. Анненский», 2000; Г.В. Петрова «Творчество Иннокентия Анненского», 2002; В.А. Капцев «Художественный мир И. Анненского (мотив – мифологема – архетип)», 2002) [Колобаева Л.А. 1996; Колобаева Л.А. 2000, с. 117–154; Петрова Г.В. 2002; Капцев В.А. 2002]. В конце 1990-х – начале 2000-х годов была опубликована неизвестная часть наследия

самого Анненского (поэма «Магдалина», лекции по античной литературе, четырехтомное собрание учено-комитетских рецензий, переписка) [Анненский И.Ф. 1997; Анненский И.Ф. 2003; Анненский И.Ф. 2000 (а); Анненский И.Ф. 2000 (b); Анненский И.Ф. 2001; Анненский И.Ф. 2002 (b); Анненский И.Ф. 2007; Анненский И.Ф. 2009]. В 2005 году в Сети был создан электронный ресурс «Открытое цифровое собрание И.Ф. Анненского» (<http://annensky.lib.ru> ; составитель – М.А. Выграненко) [Подроб. см.: Выграненко М. 2009], играющий ключевую роль в объединении на просторах виртуальной реальности специалистов-анненсковедов и популяризации творчества поэта.

§ 2. Ахматоведение XX–XXI веков: традиции и итоги

Ахматовская поэзия целый век является объектом исследования критиков и литературоведов. Проблема содержания и способа воплощения автором лирического переживания оказалась в центре внимания уже в 1910-е годы (обращали внимание на гендерные и религиозные аспекты, характеристики касались вопросов художественной организации времени и пространства, образности, автобиографизма произведений). В основном писали о чуткой связи лирического «я» с миром вещей, немистическом характере переживания, об изобразительности, практически реалистическом подражании действительности, интимности и камерности чувств, впечатляла интонационно-речевая структура стихотворений. Ставился вопрос о связи ахматовской поэтики с миропониманием и стилистическими принципами поэтов старшего поколения. Г. Чулков, например, прямо записал автора в ряды символистов: «<...> поэтический опыт Ахматовой не остается в пределах психологизма. Этот опыт приводит ее к угадыванию чего-то более глубокого, значительного и подлинного, и ее чуткий талант преуказал ей какие-то «соответствия». Это уже не импрессионизм. И здесь вовсе нет места для метафоры и аллегии. Поэзия Ахматовой символична, т. е. образы, ею созданные, свидетельствуют о переживаниях, соединяющих ее душу с душою мира как с чем-то реальным» [Чулков Г. 1998; с. 440]. Тогда как В.М. Жирмунский дал понять, что символизм «преодолен» и у молодых поэтов

возникает новая модификация реализма («неореализм»), по его словам, «муза Ахматовой – уже не муза символизма» [Жирмунский В.М. 1977; с. 131, 121]. О том, что первые исследователи и читатели в основном недооценили модернистский компонент в ахматовском лиризме, склонялись к способу прочтения ее произведений как «поэзии действительности», косвенно свидетельствуют многочисленные дискуссии вокруг ее произведений, вызванные, по словам исследователя Р.Д. Тименчика, «эмоциональной несбалансированностью текста» [Тименчик Р.Д. 1996; с. 51]. Литературовед приводит высказывания современников Ахматовой, в некоторых случаях испытывающих трудности при восприятии созданного ею лирического настроения в стихотворении «Вечером» (1913): «Ахматова любит конфронтировать самое грубое с самым нежным. <...> Тут какое-то противоречие; чувства, кажется, исключают друг друга. За что тут благословлять небеса? Тут естественный протест против грубого поругания хорошего чувства; но, конечно, это было бы немало оригинальным, ни ярким, ни острым, и вот г-жа Ахматова сливает оба чувства: он гладит ее, как кошку, а она благословляет небеса» (Югурта <А.К. Топорков>); «Вместо любви фигуральные описания ее: «коснулся платья»... «устрицы»... – мопассановско-земная любовь и только. Мадонны и Беатриче – не видно в ее творчестве» (П. Римус) [Цит. по: Тименчик Р.Д. 1996; с. 50–51, 53]. Думается, влияние символизма на творчество Ахматовой имело имплицитный характер: воздействие ощущается не на внешнем плане образности, а на самом принципе отражения вещного мира, способного в сознании лирического «я» породить «двойников», «проекции», «вечные события», то есть воссоздавать, по шутливым словам самого поэта, «мир, параллельный реальному, где действовал «Некто в черном» и «пахло серой» [Найман А. 1989; с. 44]. Ахматова была постсимволисткой, но это не означает, что ей чуждо постижение «невыразимого», напротив, прием опосредованного «молчаливо-предметного» выражения страстей (Л.А. Колобаева) как раз и свидетельствовал о поисках «неведомого» на путях освоения жизненного опыта. В ранней лирике Ахматовой, в отличие от поэзии Анненского, метафизика

освободилась от ума и перешла в область любовных переживаний, в сферу творчества и веры. Качественный переход земных, «вещественных» чувств в статус сверх- или метареальности обусловлен у Ахматовой действительностью и непостижимостью трагического переживания. «Тоска конечного по бесконечности» – так определил И. Бродский идейно-эмоциональную сущность ее любовной темы [Бродский И. 1989; с. 67]. Со временем диалог мира и человека с Богом был сосредоточен автором вокруг образов и мотивов русской истории, личностное участие человека в которой закономерно так же, как его опыт в любви.

Как заметила литературовед С. Коваленко («Анна Ахматова (Личность. Реальность. Миф)», 2001), «в мире причудливой и свободной критической мысли Серебряного века стихи первой книги Ахматовой вызывали разные ассоциации, нередко в соответствии с интересами самого критика» [*А.А. Ахматова: pro et contra* 2001; с. 16]. Ахматовская слава и стремление современников увидеть в поэтическом женском образе черты конкретного человека повлияли на умаление метафизического подтекста ее творчества. Пророческой сама Ахматова называла статью Н. Недоброво «Анна Ахматова» (1915), одной из наиболее значимых в оценках и суждениях считала работу В. Жирмунского «Преодолевшие символизм» (1916) [Недоброво Н.В. 1989; Жирмунский В.М. 1977, с. 106–134]. Действительно, обе эти работы, дополняя друг друга, способны, на наш взгляд, представить довольно точный взгляд на поэзию периода «Вечера» и «Четок». Н.В. Недоброво не просто предсказал будущую «героическую» Ахматову, но и заметил у поэта тенденцию говорить о чувствах без открытой эмоциональности, однако с подлинным лиризмом. По его словам, «заметно присутствие в ее творчестве властной над душою силы <...> всегда пристрасно и порывисто ее осознание жизненного мгновения, и всегда это сознание совпадает с жизненной задачей мгновения; а не в этом ли источник истинного лиризма?» [Недоброво Н.В. 1989; с. 246]. В.М. Жирмунский пишет об отсутствии «непосредственного» лиризма и «метафизических основ» мироощущения у преодолевшей символизм поэтессы и при этом указывает на то, что у Ахматовой переживания «конкретные,

строго разделные и очерченные» [Жирмунский В.М. 1977, с. 119]. Проблема воздействия русского символизма на формирование акмеизма окажется актуальной для отечественного литературоведения в начале XXI века, существенный материал для ее дальнейшего изучения мы находим в работах О.А. Клинга («Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов», 2010) [Клинг О.А. 2010].

Об особенностях художественной манеры молодого поэта до революции писали также М. Кузмин («Предисловие к первой книге стихов А.А. Ахматовой. «Вечер», 1912), В. Чудовский («По поводу стихов Анны Ахматовой», 1912), Н. Гумилев («Анна Ахматова. Четки», 1914), О. Мандельштам («О современной поэзии (К выходу «Альманаха муз»)), 1916) и др. [См. в антологии: *А.А. Ахматова: pro et contra...* 2001]. В целом, исповедальность молодой женщины и внешняя конкретность окружающей ее обстановки подсказали критикам и первым читателям идею своеобразия лирической героини, образ которой без особых оговорок соотнесли с биографическим обликом поэта. Казалось, что «сборники Ахматовой всегда в высшей степени автобиографичны» (С. Рафалович) [Рафалович С. 2001; с. 186]. В ахматовских произведениях находили то, что привыкли обнаруживать у других поэтесс начала века, – индивидуальный, неповторимый мир женщины, страдающей от любви и пишущей стихи. Акцентировали внимание, в первую очередь, на психологизме в изображении героини и на традиционности образов и мотивов. «В ней та душевная изысканность и прелесть, которые даются человеку веками культурных традиций», – говорил об Ахматовой К.И. Чуковский [Чуковский К. 1988; с. 204]. Точными оказались замечания литературоведов о синтетической природе лиризма Ахматовой: Б. Эйхенбаум назвал переживание, выраженное в «Подорожнике» (1921), «эпическим лиризмом» [Эйхенбаум Б. 2001; с. 236]; В. Шкловский констатировал, что в сборнике «Anno Domini» (1921) «человеческая судьба стала художественным приемом» [Шкловский В. 2001; с. 414].

С 1920-х годов поэзия Ахматовой изучается представителями отечественных литературоведческих школ и направлений, в поле зрения ученых

оказываются не только отдельные стихотворения и сборники, но и целые периоды творчества «русской Сафо». Классикой ахматоведения давно стали труды сторонников формального метода, посвященные проблеме поэтического стиля. Б. Эйхенбаум («Анна Ахматова. Опыт анализа», 1923) важнейшей особенностью поэтики Ахматовой считал лаконизм формы и содержания. В. Виноградов («О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски)», 1925) отмечал символичность поэтического слова, его смысловую насыщенность и «игру временами» [Эйхенбаум Б.М. 1986, с. 374–440; Виноградов В.В. 1976, с. 369–459]. Именно тогда и закладывались основы научного изучения *строя лирического переживания* Ахматовой.

Традиции ОПОЯЗовского подхода в анализе ритмико-метрического строя, строфики, лексики, синтаксиса живы в отечественном литературоведении по сей день (С. Калачева «Своеобразие стиха ранней А. Ахматовой», 1986; М. Гаспаров «Стих Ахматовой: четыре его этапа», 1989; Ю. Бельчиков «К стилистическому комментарию «Реквиема» Анны Ахматовой», 1996; Н.А. Кожевникова «Звуковые повторы в стихах А. Ахматовой», 1996; Н. Дзуцева «И таинственный песенный дар» (Фрагментарная форма в поэзии Ахматовой)», 1998; И.И. Ковтунова «Анна Ахматова», 2003) [Калачева С.В. 1986; Гаспаров М.Л. 1989; Бельчиков Ю.А. 1996; Кожевникова Н.А. 1996; Дзуцева Н.В. 1998; Ковтунова И.И. 2003 (b)]. В конце 1960-х годов Т. Цивьян в статье «Материалы к поэтике Анны Ахматовой» справедливо отметила, что индивидуальность поэта в большой степени определяется кругом слов, которые он использует, и особенностями словоупотребления. На материале сборника «Anno Domini» ею была предпринята попытка составления словаря языка поэта: опубликованы данные о частоте употребления знаменательных слов в сборнике в сопоставлении с «Камнем» О. Мандельштама и с книгой Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь» [Цивьян Т.В. 1967; с. 180–208]. Словарь поэтического языка Ахматовой был составлен с помощью компьютерной программы Т. Шальниковой-Патера («A Concordance to the Poetry of Anna Akhmatova», 1995) [Patera T. 1995].

После революции поэзия Ахматовой привлекает внимание представителей и сторонников социологического подхода (Л. Троцкий «Литература и революция», 1923; Г. Лелевич «Несовременный «Современник», 1924; А. Лежнев «Среди журналов», 1924 и др.) [Троцкий Л. 1923; Лелевич Г. 1924; Лежнев А. 1924]. Отношение к художнику вульгарных социологов было враждебным, особенно раздражали критику религиозные образы и мотивы поэзии Ахматовой, критики упрекали автора в классовой ограниченности. В одной из статей она обвинялась в том, что «не к активному участию в строительстве может звать наших женщин, а к Богу, Боженьке и ангелам его» [Виноградская П. 1923; с. 206]. Подход вульгарных социологов 20-х годов сыграл губительную роль в человеческой судьбе Ахматовой. Впоследствии он нашел отражение в докладе А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946) и в «антиахматоведении» начала XXI века (Т. Катаева «Анти-Ахматова», 2007; «Ахматова без глянца», 2007; Т. Катаева «Отмена рабства. Анти-Ахматова–2», 2011) [Катаева Т. 2007; Ахматова без глянца 2007; Катаева Т. 2011]. Социологический анализ, в отличие от формального, казалось бы, должен был акцентировать внимание на общественной значимости ахматовских произведений, однако коллективное начало, заложенное в переживании героини, тогда замечено не было, критики не почувствовали, что творчество модернистки со временем окажется способным сместиться, как считает современный исследователь В.И. Тюпа, «в сторону соцреалистической парадигмы» [Тюпа В.И. 1998; с. 144]. Социологическая критика была нормативна в своей методологии, но именно она обратилась специально к анализу *идейного плана лирического переживания* героини.

В связи с негласным запретом поэзии Ахматовой в середине 1920-х, а затем и в 1940-е годы, отечественная критика ее «забыла». После мюнхенской публикации «Реквиема» (1963) усиливается интерес к ее творчеству со стороны зарубежных переводчиков и литературоведов, начали писать о ней и в России. «Возвращение» Ахматовой в русскую поэзию сопровождалось возрождением «голосов» эпохи Серебряного века, зашифрованных в художественных текстах. С 1960-х годов и до сегодняшнего дня не ослабевает внимание исследователей к

проблеме интертекстуальности, диалога автора с предшествующей и современной культурой (Д. Лихачев «Ахматова и Гоголь», 1978; Н.В. Вьялицина «Традиции русской классической поэзии в дореволюционном творчестве А. Ахматовой», 1982; И.П. Служевская «Проблемы искусства в поэзии Анны Ахматовой 20-х–60-х годов», 1983; В. Полухина «Ахматова и Бродский: К проблеме притяжений и отталкиваний», 1989; С.В. Бурдина «Поэмы А. Ахматовой: роль «вечных образов» культуры в формировании жанра», 2003; М.Н. Лебедева «Ахматова и Бродский», 2004; Е.В. Кирпичева «Интертекстуальный аспект творчества Анны Ахматовой», 2009) [Лихачев Д.С. 1978; Вьялицина Н.В. 1982; Служевская И.П. 1983; Полухина В. 1989; Бурдина С.В. 2003; Лебедева М.Н. 2004; Кирпичева Е.В. 2009].

С использованием *структурной методике анализа* эту задачу в своих работах решали И. Смирнов («К изучению символики Анны Ахматовой (раннее творчество)», 1971; «Поэтические ассоциативные связи «Поэмы без героя», 1978), В. Топоров («К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой», 1973), Л. Лосев («Страшный пейзаж»: маргиналии к теме Ахматова / Достоевский», 1992), Р. Тименчик («О «библейской» тайнописи у Ахматовой», 1995), Б. Кац («Неслышные женские голоса в «Реквиеме» Анны Ахматовой», 1998) [Смирнов И. 1971; Смирнов И. 1978; Топоров В. 1973; Лосев Л. 1992; Тименчик Р. 1995; Katz В. 1998]. Исследователями изучается структурная организация ахматовской поэзии, полифонизм ее лирики на уровне слова и пафоса. Продолжая традицию формального метода, сторонники структурного подхода дали образцы скрупулезного анализа поэтического текста (лирического стихотворения, цикла, поэмы, книги стихов).

В 1980–1990-е годы структурно-семиотический подход к творчеству Ахматовой представлен в работах В. Топорова («Поэма без героя» в ритуальном аспекте», 1989), Л. Кихней («Мотив святочного гадания на зеркале как семантический ключ к «Поэме без героя» Ахматовой», 1996) и др. [Топоров В.Н. 1989; Кихней Л.Г. 1996]. Исследователями также поставлена проблема выявления архетипов и концептов (Е. Козицкая «Архетип «воды» в творчестве А. Ахматовой», 1995; А.С. Рослый «Данте в эстетике и поэзии акмеизма: система

концептов (на материале творчества А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама)», 2006) [Козицкая Е.А. 1995; Рослый А.С. 2006].

Накопленный опыт изучения поэзии Ахматовой в стилевом аспекте, а также снисходительное отношение к автору военной лирики со стороны советской власти позволили исследователям поставить вопрос об основах мировоззрения художника и его эволюции еще в конце 1950-х годов. Монографические труды А. Павловского («Анна Ахматова: Очерк творчества», 1966), Е. Добина («Поэзия Анны Ахматовой», 1968) и В. Жирмунского («Творчество Анны Ахматовой», 1973) были первой попыткой рассмотрения творчества поэта в его развитии [Павловский А. 1966; Добин Е. 1968; Жирмунский В.М. 1973]. В конце 1980 – начале 2000-х годов в связи с завершением процесса возвращения Ахматовой к отечественному читателю возникла необходимость более подробного изучения ее биографии. В отдельных работах *биографический метод* становится основным приемом исследования («Пятикнижие», составленное Р. Тименчиком при участии В. Мордерера, К. Поливанова, М. Тименчика и выпущенное в юбилейном 1989 году: «Десятые годы», «После всего», «Поэма без героя: Сборник», «Фотобиография», «Requiem»; «Воспоминания об Анне Ахматовой», 1991; Третий выпуск «Ахматовских чтений», 1992 (РАН ИМЛИ им. А.М. Горького); И. Лосиевский «Анна всея Руси: Жизнеописание Анны Ахматовой», 1996; Л. Малюкова «Анна Ахматова. Эпоха. Личность. Творчество», 1996; Н. Королева «Анна Ахматова. Жизнь поэта», 1998–1999; В. Черных «Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой», 1996–2001; «Н. Гумилев, А. Ахматова: по материалам историко-литературной коллекции П. Лукницкого», 2005; Р. Тименчик «Анна Ахматова в 1960-е годы», 2005; Ахматовский сборник «Я всем прощение дарую...», вышедший под редакцией Д. Макфадьена и Н.И. Крайневой в 2006 году) [Ахматова А.А. 1989 (а); Ахматова А.А. 1989 (b); Ахматова А.А. 1989 (c); Ахматова Анна 1989 (d); Ахматова А.А. 1989 (e); Воспоминания об Анне Ахматовой 1991; Ахматовские чтения 1992 (c); Лосиевский И. 1996; Малюкова Л. 1996; Королева Н. 1998–1999; Черных В.А. 1996 (a), 1998, 2001; Н. Гумилев, А. Ахматова... 2005; Тименчик Р.Д. 2005; «Я всем прощение дарую...» 2006].

Интерес современных литературоведов вызывает проблема адресатов лирики Ахматовой (Л. Зыков «Пунин – адресат и герой лирики А. Ахматовой», 1995; Б.М. Носик «Анна и Амедео», 2006; А.М. Марченко «Ахматова: жизнь», 2009) [Зыков Л. 1995; Носик Б.М. 2006; Марченко А.М. 2009], творческая история ее произведений (Н.И. Крайнева «К творческой истории «Поэмы без героя» Анны Ахматовой», 2003; С.А. Коваленко «Петербургские сны Анны Ахматовой: «Поэма без героя» (опыт реконструкции текста)», 2004) [Крайнева Н.И. 2003; Петербургские сны... 2004], вводятся в научно-популярное пространство культуры неизвестные документы, дневники, письма самой Ахматовой и ее окружения (П.Н. Лукницкий «Асумiana. Встречи с Анной Ахматовой», 1991, 1997; Н.Н. Пунин «Мир светел любовью. Дневники. Письма», 2000; Н.И. Крайнева «Мне он – единственный сын...» (Из переписки Анны Ахматовой и Льва Гумилева)», 2007) [Лукницкий П.Н. 1991, 1997; Пунин Н.Н. 2000; Крайнева Н.И. 2007]. Итоговыми для своего времени становятся книги о жизни и творчестве поэта, изданные в Лондоне и Москве: Е. Feinstein «Anna of all the Russias: the life of Anna Akhmatova» (2006) и С.А. Коваленко «Анна Ахматова» (ЖЗЛ, 2009) [Feinstein E. 2006; Коваленко С.А. 2009]. В 1996 году были изданы «Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966)» [Записные книжки Анны Ахматовой... 1996], и сегодня продолжается работа по составлению к ним Именного указателя (Р.Д. Тименчик) [Тименчик Р.Д. 2013].

Поэзия Ахматовой изучается *в историко-культурном контексте* начала XX века, в рамках его идейно-эстетической парадигмы (Н. Коржавин «Анна Ахматова и «серебряный век», 1989; А.И. Павловский «Поэзия Ахматовой в литературно-общественном контексте эпохи», 1989; Н. Полтавцева «Анна Ахматова и культура «серебряного века», 1992; Л. Колобаева «Ахматова и Мандельштам (самосознание личности в лирике)», 1993 и др.) [Коржавин Н. 1989; Павловский А.И. 1989; Полтавцева Н.Г. 1992; Колобаева Л.А. 1993]. Так, Р. Тименчик отмечает, что «не рассмотрен еще вопрос о вписанности ахматовской поэтической системы ценностей в контекст русской философской мысли XX века» [Тименчик Р. 1989 (а); с. 25]; Н. Тропкина привлекает лирику поэта для изучения концепции

творческой личности, возникшей на рубеже веков и нашедшей адекватное выражение в традиционных масках лицедеев, пьеро, арлекинов [Тропкина Н. 1986]; многие литературоведы размышляют об ахматовской религиозности, сопряженной с национальной традицией и исторической действительностью (М. Руденко «Художественное осмысление религиозных образов и мотивов в поэзии Анны Ахматовой», 1996; Л. Яковлева «Апокалипсическая семантика в поэзии Анны Ахматовой», 2014) [Руденко М. 1996; Яковлева Л.А. 2014]. Обширна исследовательская литература о «Поэме без героя» (1940–1965). Публикации в основном посвящены разработке вопросов композиционной и образной системы произведения, определению прототипов героев, художественному методу, интерпретации поэмы (Э. Герштейн «Заметки о «Поэме без героя» Анны Ахматовой», 1993; О. Буцик «Вл. Маяковский в «Поэме без героя» А. Ахматовой», 1997; О.А. Лекманов «Поэма без героя» и «Маскарад», 2001; С.В. Бурдина «Только зеркало зеркалу снится...». Еще раз о «Поэме без героя», 2010) [Герштейн Э.Г. 1993; Буцик О. 1997; Лекманов О.А. 2001; Бурдина С.В. 2010].

В 1990-е–2000-е годы многоаспектный анализ творчества Ахматовой стремятся дать Т. Пахарева («Художественная система А. Ахматовой», 1994), Л. Кихней («Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла», 1997), С. Кормилов («Поэтическое творчество Анны Ахматовой», 1998), И. Невинская («В то время я гостила на земле...» (Поэзия Ахматовой)), 1999), Н.Л. Лейдерман и А.В. Тагильцев («Поэзия Анны Ахматовой», 2005), М. Серова («Анна Ахматова: Книга Судьбы (феномен «ахматовского текста»: проблема целостности и логика внутривидовых взаимодействий)», 2005), В. Мусатов («В то время я гостила на земле...». Лирика Анны Ахматовой», 2007), И. Служевская («Китежанка. Поэзия Ахматовой: тридцатые годы», 2008) [Пахарева Т. 1994; Кихней Л. 1997 (а); Кормилов С.И. 1998; Невинская И.Н. 1999; Лейдерман Н.Л., Тагильцев А.В. 2005; Серова М.В. 2005; Мусатов В.В. 2007; Служевская И. 2008]. Большое внимание в монографиях уделяется исследованию соотношения мироощущения поэта и его художественных принципов, рассмотрению этапов эволюции художника, архитектоники поэм и циклов. Последние пять лет исследователей

особенно привлекает проблема циклизации ахматовских произведений, наращивания смысла отдельного стихотворения в составе книги стихов (Е.В. Верхолотова «Проблема циклизации в поэзии акмеистов: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам», 2009; Т.В. Дорофеева «Архитектоника ранних книг А.А. Ахматовой («Вечер», «Четки», «Белая стая»)», 2011) [Верхолотова Е.В. 2009; Дорофеева Т.В. 2011]. В названных работах оспаривается точка зрения, близкая многим литературоведам, сформулированная, в частности, В. Мусатовым: «При всей установке на построение *лирической книги* ни в «Вечере», ни в «Четках», ни даже в «Белой стае» циклы не играли определяющей конструктивной роли, как, например, в каждом из томов блоковской лирической «трилогии». <...> И только с «Нечета» циклизация становится осознанным структурным принципом» [Мусатов В.В. 2007; с. 31].

Поскольку лирическое в произведениях поэта обнаруживается исследователями прежде всего на уровне *образа героини и сквозных мотивов*, нами изучены монографии и статьи, в которых предпринят специальный анализ данных аспектов: Ю. Левин и др. («Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма», 1974), Н. Артюховская («О драматизме ранней лирики А. Ахматовой», 1974), О. Симченко («Тема памяти в творчестве А. Ахматовой», 1985), В. Виленкин («Образ «тени» в поэтике Анны Ахматовой», 1994), В. Заманская («Экзистенциальное сознание русской литературы первой трети XX века», 1997), В. Шоркина («Трагические мотивы в лирике А.А. Ахматовой (20-е – 50-е гг.)», 1997), И. Федорчук («Лирическая картина мира в творчестве Анны Ахматовой», 1999), Л. Кихней («Акмеизм. Миропонимание и поэтика», 2001), С.В. Овсянникова («Ранняя поэзия Анны Ахматовой: образы, мотивы, архитектоника», 2011) [Левин Ю.И. и др. 1974; Артюховская Н.И. 1974; Симченко О.В. 1985; Виленкин В. 1994; Заманская В.В. 1997; Шоркина В.В. 1997; Федорчук И. 1999; Кихней Л.Г. 2001; Овсянникова С.В. 2011]. В современном ахматоведении активно исследуются *пространственные образы* поэта (Н.А. Зайцев «Поэтический мир А. Ахматовой: строфа, пространство, время», 2002; М.В. Галаева «Образ «дома» в поэзии Анны Ахматовой», 2004; Е. Верхолотова

«Пространство и время в циклах А. Ахматовой», 2013) [Зайцев Н.А. 2002; Галаева М.В. 2004; Верховоломова Е.В. 2013, с. 52–57] и *проблема воплощения времени* (Verheul К. «The Theme of Time in the Poetry of Anna Akmatova», 1971; Вяч. Вс. Иванов «Ахматова и категория времени», 1989; Я.Э. Ахапкина «Семантика времени в поэтическом тексте (на материале лирики Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама акмеистического периода творчества)», 2003; М.А. Тугаева «Язык поэзии А.А. Ахматовой: Средства выражения пространства и времени», 2003) [Verheul К. 1971; Иванов Вяч. Вс. 1989 (а); Ахапкина Я.Э. 2003; Тугаева М.А. 2003]. На «семантическое двоение» форм домашнего пространства у Ахматовой обратил внимание еще В. Виноградов: «<...> то кажется, что они непосредственно ведут к самим представлениям вещей, как их ярлыки, роль которых – создавать иллюзию реально-бытовой обстановки, т. е. функция их представляется чисто номинативной; то чудится интимно-символическая связь между ними и волнующими героиню эмоциями. И тогда выбор их рисуется полным глубокого значения для истинного, адекватного постижения чувств героини» [Виноградов В.В. 1976; с. 400]. Ахматова считала, что категория времени гораздо сложнее, чем категория пространства. Исследователи Ю. Левин и др. отмечают, что для поэта «существует некий высший уровень, на котором ось последовательности транспонируется в серию актуально сосуществующих явлений, принадлежащих современности и улавливающих будущее, как слово – смыслы» [Левин Ю.И. и др. 1974; с. 49].

В сознании поэта изначально сопряжены сферы *лирики и религии*. Внимание к христианским аспектам ахматовского творчества стало неотъемлемым элементом современных монографических исследований творчества художника: Л. Кихней и О. Фоменко («Так молось за Твоей литургией...»: Христианская вера и поэзия Анны Ахматовой», 2000), О. Троцык («Библия в художественном мире Анны Ахматовой», 2001), С. Бурдиной («Поэмы Анны Ахматовой: «вечные образы» культуры и жанр», 2002) [Кихней Л.Г., Фоменко О.Е. 2000; Троцык О.А. 2001; Бурдина С.В. 2002]. В 2008 году издательством Международного Фонда единства православных народов была выпущена книга о православном

понимании творчества Ахматовой, в сборник «А.А. Ахматова и православие» вошли работы, написанные в разные годы критиками, литературоведами, современниками поэта (К. Чуковским, Ю. Айхенвальдом, С. Аверинцевым, Н. Ильиной и др.) [А.А. Ахматова и православие... 2008]. Исследуя жизнь и творчество поэта в аспекте религиозности (факты посещения ею Оптиной пустыни, библейские образы и мотивы, иконопись и т. д.), специалисты приходят к мнению о том, что христианство – духовная основа ахматовского мироощущения.

«Лиризм» и «лирическое» применительно к стилю и мироощущению поэтов Серебряного века используются достаточно часто, однако предметом специального изучения, как правило, не становятся. В этом плане методологически важным и исключительно ценным является для нас исследование Л.А. Колобаевой «И мужество и женственность: О своеобразии лиризма Анны Ахматовой» (1980), центральной проблемой которого становится выяснение того, как в лирике Ахматовой «общеженское» входит в общечеловеческое, как встречается и соотносится с мужественным началом в ее поэзии» [Колобаева Л.А. 1980; с. 147]. Мужество, по словам литературоведа, является именно «исходным качеством мироощущения», влиявшим на особенности лиризма. Идеал мужества наполняется в ахматовской поэзии конкретным содержанием – тягой к «простоте», ясности жизни, «к самоусмирению личности просветляющим сознанием», в нем на свой лад сказалась концепция сильной, нерелективирующей личности, выдвинутая в 1910-е годы акмеистами, и продолжительный личный опыт поэта, много размышлявшего о судьбе России. Дух мужества претворился не только в содержании, но и в строе поэзии Ахматовой: прорастая зернами «молчаливого» драматизма, «лирика переставала быть непосредственно исповедальной», в ней господствовала «действенная (сценическая) форма поэтического сознания», обнаруживающая себя в образах жеста, внешнего и внутреннего движения, физического ощущения – «процессов человеческой психики, протекающих где-то на самой ее глубине, на границе ясно осознаваемого и туманно-безотчетного». Л.А. Колобаева делает

вывод: «Художественный образ у Анны Ахматовой поэтому всегда прозрачен, отчетлив и в то же время не расшифрован». «Мужественная» действительность сказывается на жанре и слове, последнее у поэта «насквозь диалектично и мысленно всегда соотносимо с противоположным себе смыслом, пронизано игрой прямых и «обратных» значений». Так, «гармонически соединив и уравновесив в себе две стихии – женственности и мужественности, робкую нежность чувств с победительным рационально-волевым, активно-действенным началом, лирика Анны Ахматовой обретает полноту всечеловеческого своего звучания» [Колобаева Л.А. 1980; с. 147, 149, 150].

Категорию эпического в ранней лирике поэта рассматривает в работе «Своеобразие эпического в лирике А.А. Ахматовой» (1989) О.А. Клинг. Исследователь утверждает, что «Ахматова 1910-х годов не камерный, а трагический, эпический поэт» и одной из форм эпического в ее любовной, «интимной» лирике становится организация времен (в качестве примера приводится анализ стихотворения «И когда друг друга проклинали...», 1909): «<...> в слиянии, спаянности прошлого, настоящего и будущего – своеобразие стихотворения; здесь отчетливо видно взаимопроникновение разных времен. <...> Время ахматовской лирики, опрокинутой в эпический мир, – в основном прошедшее время; осознается драматизм, необратимость прошедшего. <...> В отличие от символистов Ахматова не творит будущее, а видит его в трагическом опыте прошлого» [Клинг О.А. 1992; с. 65, 62–63]. Также справедливо наблюдение литературоведа, замечаящего, что Ахматова «бесстрастно фиксирует изменение всей тональности своей лирики, почти окончательное, фатальное ее перевоплощение в эпика» («Памяти 19 июля 1914», «Все отнято: и сила, и любовь...»). Действительно, именно в «Белой стае», по словам О.А. Клинга, «навсегда было суждено слиться воедино эпическому и лирическому у поэта». Таким образом, Ахматова (наряду с О. Мандельштамом, Б. Пастернаком, М. Цветаевой) произвела «родовое изменение черт лирики» [Клинг О.А. 1992; с. 66, 69].

После столетнего юбилея Ахматовой исследователи и специалисты активно осваивают *ее литературное и эпистолярное наследие*. Некоторые текстологические проблемы на материале творчества поэта решаются в работах А. Наймана («Рассказы о Анне Ахматовой», 1989), В. Виленкина («В сто первом зеркале», 1990), А. Хейт («Анна Ахматова: Поэтическое странствие...», 1991), Л. Чуковской («Записки об Анне Ахматовой», 1997), Н. Гончаровой («Фаты либелей» Анны Ахматовой», 2000) [Найман А. 1989; Виленкин В.Я. 1990; Хейт А. 1991; Чуковская Л.К. 1997 (а), 1997 (b), 1997 (c); Гончарова Н.Г. 2000]. Вышло в свет наиболее полное собрание сочинений поэта (Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. / Сост., подгот. текста, коммент. и статья Н.В. Королевой. М.: Эллис Лак, 1998–2002, 2004, 2005 – дополнительные книги 7 и 8), вызвавшее справедливые замечания ахматоведов (Н.Г. Гончарова «Несколько наивных вопросов к составителям ахматовского шеститомника», 2006; Н.И. Крайнева и др. «К истории издания «Поэмы без Героя»: Поэма в Собрании сочинений А. Ахматовой», 2006) [Гончарова Н.Г. 2006; Крайнева Н.И. и др. 2006]. Издание сочинений Ахматовой также постепенно осуществляется петербургским литературоведом Н.И. Крайневой, давно и плодотворно работающей с авторскими рукописями («Победа над Судьбой», 2005; «Я не такой тебя когда-то знала...»: материалы к творческой истории», 2009; «Малое собрание сочинений», 2013; «Первый Бег времени», 2013 и др.) [Ахматова А.А. 2005 (а), 2005 (b); Ахматова А.А. 2009; Ахматова А.А. 2013 (а); Ахматова А.А. 2013 (b)]. Таврический национальный университет им. В.И. Вернадского и Крымский центр гуманитарных исследований поддерживают ежегодное издание «Крымского ахматовского научного сборника» («Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество»), больше десяти выпусков составила и отредактировала Г.М. Темненко [См. выпуск 11: Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество... 2013]. Актуальные аспекты ахматоведения находят отражение в сборниках, содержащих материалы научных конференций, которые проходят в Москве, Петербурге, Одессе, Твери («Анна Ахматова и русская культура начала XX века», 1989; «Проблемы творчества и биографии А.А. Ахматовой», 1989; «Ахматовские чтения», 1991; «Ахматовские

чтения», 1992; «Ахматовские чтения», 1994; «Творчество Н. Гумилева и А. Ахматовой в контексте русской поэзии XX века», 2002; «Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (К 120-летию со дня рождения А.А. Ахматовой)», 2009 и др.) [Анна Ахматова и русская культура... 1989; Проблемы творчества и биографии А.А. Ахматовой... 1989; Ахматовские чтения 1991; Ахматовские чтения 1992 (а); Ахматовские чтения 1992 (б); Ахматовские чтения 1995; Творчество Н. Гумилева и А. Ахматовой... 2002; Анна Ахматова и Николай Гумилев... 2009]. Новые грани поэзии Ахматовой раскрываются в зарубежном литературоведении (Т.Н. Красавченко «Творчество есть акт свободы». Ахматова в европейской и американской критике», 1990; Т.В. Балашова «Слово французской критики в спорах о творчестве Ахматовой», 1990) [Красавченко Т.Н. 1990; Балашова Т.В. 1992]. В Интернете размещен сайт «Ты выдумал меня...». Анна Ахматова», посвященный жизни и творчеству поэта (<http://www.akhmatova.org/>).

ГЛАВА 1. ЛИРИЗМ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОНЯТИЯ

§ 1. Поэты о специфике лирического переживания и постановка проблемы в науке XX века

Лиризм – понятие литературоведения (в искусствоведении применяется при анализе произведений живописи и музыки), смысл которого практически отождествляется, с одной стороны, с представлением в науке о содержании лирики как субъективного рода литературы, реализующего глубокую связь между категорией произведения и категорией авторства, с другой – дополняется размышлением о лирическом начале как художественной форме авторской эмоциональности, воплощенной в образном, композиционном и языковом строе конкретного произведения. В случае очевидного преобладания над эпическим и драматическим, лирический элемент способен выполнять трансформирующую функцию на уровне жанра, порождая синтетические образования («стихотворение в прозе», «лирическая поэма», «лирический роман», «лирическая драма»). Попытки научного обоснования и практического использования понятия «лиризм» как нетождественного родовому («лирика») и жанровому («лирическое стихотворение») определениям, а также несводимого к характеристике стиля произведения, точнее – особой манере эмоционального повествования автора («лирическая проза»), на протяжении последних трех столетий в эстетике, критике и литературоведении также присутствовали. Однако до сих пор, по справедливому замечанию Ю.Н. Чумакова, «когда мы говорим: *лирика*, *лирический*, *лиризм*, то употребляем их не столько как строгие дефиниции, а как свободные категории, понятные нам в целом» [Чумаков Ю.Н. 2010; с. 5].

Лирическое начало в эпическом или драматическом произведении, кроме того что уловимо исследователем интуитивно, может быть обнаружено и в формальном единстве текста, напоминающем о закономерностях построения стихотворения (нелинейная, ассоциативная композиция; символика деталей; богатый подтекст; сложные связи между предметно-событийным и ритмическим планами; разнообразие фонетического рисунка), тогда как в лирике лиризм

справедливее было бы назвать «перво-конструкцией» (П.А. Флоренский) [Флоренский П.А. 1993; с. 150], являющейся одновременно фактором смысло- и формообразования. Лиризм – это «бессодержательный» смысл и одновременно «содержательность» формы. Так, исследуя лиризм в лирике, мы сталкиваемся не столько со статикой формально-семантического единства художественного произведения, сколько с его динамикой – со сложной ситуацией естественной подвижности границы между содержанием и формой, наподобие взаимодействия жизни и искусства, времени и пространства, автора и героя, вещи и сознания – и поэтому пытаемся проводить границу «внутри внутреннего» (Ж. Деррида) [Деррида Ж. 2000; с. 163].

С большой долей условности мы вынуждены говорить далее о содержательности и оформленности лиризма, понятийно обозначенных нами как «смысловая доминанта» эстетического феномена и ее «обнаружение», план выражения в произведении. Во втором разделе параграфа были намеренно выделены именно те «уровни» художественного выражения лиризма (контекст цикла и композиция образов в отдельном стихотворении), которые, по нашему мнению, достаточно отстранены от семантического ядра переживания, чтобы не казаться чисто содержательными характеристиками, но в то же время выступают в качестве факторов, влияющих на формирование композиции произведения как «структуры, <...> осуществляющей эстетический объект» (М.М. Бахтин) [Бахтин М.М. 1975; с. 17]. Таким образом, осмысление формальной стороны лиризма заставляет нас принять саму идею углубления понятия «композиции» художественного произведения за счет рассмотрения его «конструкции» / «архитектоники», высказанную в работах Флоренского и Бахтина. В своем исследовании, однако, мы не отказываемся от традиционного термина «композиция», подразумевая под содержанием понятия прежде всего «структуру эстетического объекта в его чисто художественном своеобразии» [Бахтин М.М. 1975; с. 17].

1. 1. *Смысловые «параметры» лиризма*

Лиризм признается исследователями и самими поэтами полноценным феноменом искусства, «слышимым авторским голосом» (Д. Кирай) [Кирай Д. 1976; с. 55], основанным на подражании *душевному переживанию творца*. По словам Г.О. Винокура, «в целом мы вправе смотреть на сферу переживания как на сферу *духовного опыта* в широком смысле слова» [Винокур Г. 1927; с. 39]. Понятие «переживание», таким образом, не ограничивается нами привычным значением эмоциональной формы данности субъекту содержания его сознания, оно указывает на особую внутреннюю деятельность, духовную работу, с помощью которой автору и герою в их сложном единстве «нераздельности-неслиянности» (А. Блок) удается перенести те или иные критические ситуации и восстановить душевное равновесие, обрести новое ценностное сознание (а ценность как раз есть то, что приобщает индивида к некоторой надындивидуальной общности и целостности). В статье, посвященной стихотворению У.Х. Одена «1 сентября 1939 года», И. Бродский, к примеру, призывает читателей-интерпретаторов пережить не только «событийность» произведения, но то, что можно назвать лиризмом, – некую «доконкретную» первооснову идейно-эмоционального содержания. Поэт пишет: «<...> лирический герой неизменно является авторской самопроекцией. Автор данного стихотворения <...> критикует свой век; но он и века этого составляющая. Поэтому его критика почти всегда является самокритикой, что и сообщает его голосу в этом стихотворении лирический настрой. Если вы полагаете, что существуют иные рецепты для успешной поэтической работы, вы обречены на забвение. <...> Вообще же, я надеюсь, что к концу наших занятий у вас возникнет к этому стихотворению то же чувство, что его и породило: чувство любви» [Бродский И. 2007; с. 7–9].

И.Ф. Анненский, широко использовавший термин в своих критических работах (видимо, вслед за Д.Н. Овсяннико-Куликовским, труды которого читал и рецензировал), в статье «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» (1891) писал о лиризме как художественном феномене отражения действительной

внутренней жизни творца в его произведении: «Провиденциальное назначение поэта – в переживании сложной внутренней жизни, в беспокойном и страстном искании красоты, которая должна, как чувствует это поэт, заключать в себе истину. Эти искания, в их дисгармонии с прозой жизни, заставляют поэта страдать.

Что без страданий жизнь поэта?

Но его слеза – «жемчужина страданья» [Анненский И.Ф. 1979; с. 243]. Таким образом, лирическое рождается из недр личности поэта, из его «переживательного» потенциала. Также важным для нас является замечание Анненского по поводу эволюции форм «обнаружения» лиризма в поэзии [Анненский И.Ф. 1979; с. 106]: он считает, что «основной настрой души» поэта начала XX века отражается уже не в «биографическом я писателя», а в словесном и ритмическом строе его произведения. В статье «Бальмонт-лирик» (1904) Анненский пишет: «Новая поэзия прежде всего учит нас ценить слово, а затем учит синтезировать поэтические впечатления, отыскивать я поэта, т. е. наше, только просветленное я в самых сложных сочетаниях, она вносит лирику в драму и помогает нам усваивать в каждом произведении основной настрой души поэта. Это интуитивно восстанавливаемое нами я будет не столько внешним, так сказать, биографическим я писателя, сколько его истинным неразложимым я, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии» [Анненский И.Ф. 1979; с. 102–103]. Исследователь Г.М. Пономарева связывает подходы Анненского в постижении «чужого» текста как отражения внутренней личности его создателя с традицией отечественного литературоведения (А.Н. Веселовский, А.А. Потебня, Г.О. Винокур) [Пономарева Г.М. 1986].

А. Ахматова («Каменный гость» Пушкина», 1947) разводит понятия лиризма и автобиографичности произведения, она пишет, анализируя письма и контекст творчества Пушкина: «Сходство этих цитат говорит не столько об автобиографичности «Каменного гостя», сколько о лирическом начале этой трагедии»; «Перед нами – драматическое воплощение внутренней личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало поэта. В

отличие от Байрона, который (по оценке Пушкина) «бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя» <...> Пушкин, исходя из личного опыта, создает законченные и объективные характеры: он не замыкается от мира, а идет к миру» [Ахматова А.А. 1958; с. 192, 195]. Из суждений поэта следует, что под лиризмом она понимает «художественное обнаружение» авторского переживания, «воплощение внутренней личности» творца. В 1940 году, беседуя с Л.К. Чуковской, Ахматова также отметила: «<...> чтоб добраться до сути, надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта – в них и таится личность автора и дух его поэзии» [Чуковская Л.К. 1997 (а); с. 172–173].

Оба поэта пишут о действительном переживании художника, способном оставить след в его художественном произведении, но если Анненский имеет в виду ощущение мысли («Поэт отдает нам с произведением свою душу: я вижу *его мысли*, как ни объективируй он их в художественной форме» [Анненский И.Ф. 1979; с. 244]), то Ахматова говорит о чувствах Пушкина, контролировать которые поэт был не в состоянии («мучительная мечта Пушкина», «Пушкин так же боялся счастья, как другие боятся горя <...> он всегда был готов ко всяким огорчениям, настолько же он трепетал перед счастьем, т. е., разумеется, перед перспективой потери счастья» [Ахматова А.А. 1958; с. 187, 191]). Таким образом, акценты поэтами-исследователями сделаны на *интеллектуальной и эмоциональной сторонах лиризма*.

По мнению современного литературоведа И.О. Шайтанова, классическая традиция русской поэзии придерживается принципа стремления к открытой эмоциональности и «гармонической ясности». «В русской поэзии привыкли ценить ясность и простоту. Оба эти достоинства были осенены пушкинским именем <...>. Все, что отклонялось от господствующего вкуса, к тому же подкрепленного столь характерным для русской литературы в целом требованием общедоступности и демократичности, должно было отстаивать право на существование» [Шайтанов И.О. 2010; с. 241]. Лирический склад нашей поэзии сформировался в эпоху романтизма, под влиянием Байрона, и сознательно

расстается с ним в прошлом столетии И. Бродский, испытавший на себе воздействие поэзии английской метафизической школы XVII века. Впрочем, вопрос влияния не является решающим для современного исследователя, утверждающего, что «противопоставление метафизичности как истинно поэтического качества – романтичности (с ее избытком лиризма, с перехлестывающей через стих эмоцией) как ложному ощущается подспудно присутствующим в собственной поэзии Бродского до того, как он мог прочесть Элиота или Донна» [Шайтанов И.О. 2010; с. 265]. Таким образом, намечаются две неравноценные линии развития лиризма в русской поэзии: соединение лирического пафоса с высокой интеллектуальностью и эмоциональной открытостью. Первая, по мнению Шайтанова, берет свое начало с ломоносовского сопряжения «далековатых» идей, заметно присутствует в поэзии Г.Р. Державина, однако они только «указывают в направлении именно метафизической поэзии», «в их стиле еще нет необходимой личной свободы. Она придет много позже – с Цветаевой и ее современниками» [Шайтанов И.О. 2010; с. 272].

Итак, «лирическое» справедливо связывается с природой внутренней организации личности автора, его психологическим портретом, однако немаловажным является и замечание Л.Я. Гинзбург, находящей связь лиризма с «проблемой воплощения <...> авторского сознания, всегда обобщающего те или иные черты общественного сознания эпохи», непременно оценивающего ту событийность, на которую направлено переживание [Гинзбург Л.Я. 1964; с. 4]. Именно в стремлении отразить мировоззрение поколения Гинзбург находит истоки поэзии мысли в России, удаchi и поражения поэтов XIX века («Эпоха по-новому и настоятельно ставила задачу создания *поэзии мысли*» [Гинзбург Л.Я. 1964; с. 43]). В главе «Поэзия мысли» («О лирике») на материале русской романтической лирики 1820–1830-х годов ею был поставлен вопрос о специфике поэтической мысли и методах ее выражения у поэтов-«любомудров» (Веневитинов, Шевырев), Пушкина, в творчестве Баратынского и Тютчева. Исследователь приводит слова В.Г. Белинского о том, что философской лирике необходимо синтезировать чувства и мысли: «Что такое мысль в поэзии? Для

удовлетворительного ответа на этот вопрос должно решить сперва, что такое чувство... Мысль уничтожается в чувстве, а чувство уничтожается в мысли; из этого взаимного уничтожения рождается высокая художественность... Мысль в поэзии! Это не рассуждение, не описание, не силлогизм, это восторг, радость, грусть, тоска, отчаяние, вопль» [Цит. по: Гинзбург Л.Я. 1964; с. 125]. Соединение их обнаруживается в творчестве Лермонтова, который нашел, по мнению Гинзбург, единство личности и «решил проблему поэзии мысли» [Гинзбург Л.Я. 1964; с. 159].

Русская поэзия, однако, психологически углубляясь в душу субъекта, так и не отделила «я» от другого «я», не дала первому пережить плодотворный момент абсолютной свободы, осталась соборной и религиозной в своей глубинной сути, поэтому она долго искала (и продолжает искать) формы для выражения личностного и бытийного, космического, божественного. Это остро переживал в начале XX века именно Анненский и пыталась преодолеть Ахматова.

На наш взгляд, «приоритеты» национального переживания в свое время чутко уловил и выразил Н.В. Гоголь в X части «Выбранных мест из переписки с друзьями», под названием «О лиризме наших поэтов» (1846). Он пишет о крайностях, в которые впадают отечественные читатели и воспитавшие их вкус поэты. В первых Гоголь отмечает следующие свойства: «У нас даже и тот, кто просто кропатель, а не писатель, и не только не красавец душой, но даже временами и вовсе подленек, во глубине России отнюдь не почитается таким. Напротив, у всех вообще, даже и у тех, которые едва слышат о писателях, живет уже какое-то убеждение, что писатель есть что-то высшее, что он непременно должен быть благороден, что ему многое неприлично, что он не должен и позволить себе того, что прощается другим. В одной из наших губерний, во время дворянских выборов, один дворянин, который с тем вместе был и литератор, подал было свой голос в пользу человека, совести несколько запятнанной, – все дворяне обратились к нему тут же и его попрекнули, сказавши с укоризной: «А еще и писатель!» [Гоголь Н.В. 1952; с. 261]. Вторая «крайность» лиризма, устремленность его к надличным вершинам духа, к Богу, по мнению Гоголя,

свойственна именно русскому художнику слова, у остальных народов чувство жизни более практическое: «<...> в лиризме наших поэтов есть что-то такое, чего нет у поэтов других наций, именно – что-то близкое к библейскому, – то высшее состояние лиризма, которое чуждо движений страстных и есть твердый взлет в свете разума, верховное торжество духовной трезвости. Не говоря уже о Ломоносове и Державине, даже у Пушкина слышится этот строгий лиризм повсюду, где ни коснется он высоких предметов. Вспомни только стихотворенья его: к пастырю церкви, Пророк и, наконец, этот таинственный побег из города, напечатанный уже после его смерти. Перебери стихи Языкова и увидишь, что он всякой раз становится как-то неизмеримо выше и страстей и самого себя, когда прикоснется к чему-нибудь высшему» [Гоголь Н.В. 1952; с. 249]. Два предмета, считает автор «Мертвых душ», вызывали у наших поэтов высокий лиризм: первый из них – Россия, второй – любовь к царю.

На Востоке лиризм не такой напряженный, драматичный, как на Западе. Примечательно, что одной из первых форм лиризма в древнегреческой литературе стала элегическая строфа, дисгармоничная по своей сути. Сонет в новоевропейской поэзии требовал от автора движения вперед, развития темы. Лиризм романтической и постромантической поэзии Европы вообще соотносим с переживанием человеком реальности в ситуации кризиса: настроение отчуждения, отпадения человека от мира с тех пор и до наших дней только наращивает свое звучание. Ослабление связи с природой и чувство одиночества перед Богом и людьми, ставшее основополагающим содержанием европейской лирики, развило в ней момент *исповедальности*. В отличие от переживания в реальной действительности, которое может и не иметь для человека жизнеутверждающего начала, лиризм его имеет, поэтому с лирикой связано представление о сохранении нравственных, религиозных и национальных ценностей (*витальное начало* лиризма).

Каким образом происходит обновление лиризма в творчестве поэтов начала XX века? В 1904 году Анненский писал: «Своеобразная история нашей умственной жизни не дала русской поэзии выработаться в искусство» [Анненский

И.Ф. 1904; с. 3]. *Интеллектуальные формы лиризма* он обнаруживал в русской классической прозе, прежде всего у Гоголя и Достоевского (см. об этом статьи: «Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье», 1909; «Искусство мысли», 1908 и др.). Также в 1910–20-е годы литературовед В.М. Жирмунский заметил отступление от канонического *эмоционального типа лиризма* в творчестве акмеистов, их поэзию он объявляет возвращением к «неореализму» («Преодолевшие символизм», 1916), отказом от романтического «типа поэтического творчества» («О поэзии классической и романтической», 1920), путем к классицизму («На путях к классицизму (О. Манделштам – «Tristia»)», 1921). Чувству жизни молодых поэтов, по словам литературоведа, «соответствует свой особенный лиризм, сознательно затушеванный и неяркий, но все же с определенным эмоциональным содержанием» [Жирмунский В.М. 1977; с. 123]. Думается, что в целом повышенная концентрация лиризма в литературе рубежа XIX–XX веков в большой степени объясняется внелитературным фактором – необходимостью пережить, духовно преодолеть ситуацию социально-исторического кризиса, которая многими современниками поэтов мыслилась как критическая.

А. Блок, постигающий лиризм «изнутри», в процессе собственного поэтического опыта, в статье «О лирике» (1907) писал: «Лирика есть «я», макрокосм, и весь мир поэта лирического лежит в *его* способе восприятия. Это – заколдованный круг, магический. <...> поэты интересны тем, чем они отличаются друг от друга, а не тем, в чем они подобны друг другу. И так как центр тяжести всякого поэта – его творческая личность, то сила подражательности всегда обратно пропорциональна силе творчества» [Блок А.А. 1962; с. 133–134]. При этом («О драме», 1907) поэт заметил, что современная лирика – «искусство передачи тончайших ощущений», искусство настолько действенное, что в литературе определенных периодов обнаруживается тенденция экспансии лиризма: «Тончайшие лирические яды разъели простые колонны и крепкие цепи, поддерживающие и связующие драму» [Блок А.А. 1962; с. 164]. В словах художника уловимо его понимание нерасторжимой связи индивидуального мироощущения лирика и коллективного переживания

представителей поколения, проходящего по-своему неповторимый путь самосознания и дальнейшего самоутверждения.

Ю.Н. Тынянов, отмечая специфику блоковского героя, утверждает: «Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к *человеческому лицу за нею*» [Тынянов Ю.Н. 1977; с. 123]. Лирическое начало в произведении способствует порождению исповедальной тональности и эффекта нераздельности автора и его героя. Думается, вопрос о соотносительности достоверности и условности в лирическом переживании вряд ли может быть разрешен в литературоведении с большой долей «точности», однако в науке он все же должен быть поставлен. Лирическое произведение, конечно, можно рассмотреть как структуру диалогическую, включающую в себя множество «ценностных контекстов» (М. Бахтина); результативным будет и практическое применение типологии лирического субъекта Б.О. Кормана и С.Н. Бройтмана, однако в целом лиризм скорее «неразделен», неразложим на формально-семантические единицы текста, синкретичен в сложной внутренней деятельности творца, нацелен на порождение идейно-эмоционального смысла, выходящего за рамки одного произведения. Только в процессе выражения, на стадии конкретного воплощения содержания, лиризм обретает субъектную полифонию, «неслиянность» авторского и геройного голосов. Сложность заключается и в том, что каким бы глубоко личным, узнаваемо-биографическим ни было переживание поэта, оно в момент эстетического оформления находится (помимо зависимости от языковых формул) во власти всевозможных «схематизмов» сознания автора. Но при этом, как справедливо заметил Анненский, в истинной лирике, при всей серьезности, «должно быть отрицание не только всякой философической надуманности, но и вообще всякой доктрины, которая в поэзии может быть только педантизмом» [Анненский И.Ф. 1979; с. 107].

Осмысляющий жизненные истоки философского символизма П.А. Флоренского исследователь С.С. Хоружий писал, комментируя формулу Б. Пастернака («понимание жизни как жизни поэта» из «Охранной грамоты»): «<...>

жизнь и творчество как два слагаемых биографии отнюдь не мыслятся независимыми сферами, но интенсивно взаимодействуют между собой. Они обращены навстречу друг другу, друг в друге отражаясь и раскрываясь: жизнь и личность превращают себя в материал творчества, в эстетический или философский предмет, а творчество, в свою очередь, посвящает себя духовной проработке этого экзистенциального материала. В этом своем взаимодействии они соединяются в нерасторжимое двуединство, которое естественно называть *жизнетворчеством*». Философ считает, что «понять жизнь, которая протекает как *жизнетворчество*, означает найти ее персональную мифологему» [Хоружий С.С. 1995; с. 53–54]. Можно сказать, что лиризм – это завершение в творчестве интимного авторского переживания и эстетическое осуществление ценностных установок сознания творца, какими-то своими структурами активно общающегося с теми неистребимыми в человечестве эмоционально-мировоззренческими импульсами, которые отливаются в культуре в мифологемы, образы мировых событий, архетипы. И вполне допустимо, что некоторые из них способны стать опорными для творчества поэта. Это положение лирика между «я» и «не я», по нашему мнению, существенно корректирует точку зрения исследователей, высказывающихся за «непосредственное выражение поэтом мыслей и чувств, вызванных теми или иными явлениями жизни» [Абрамович Г.Л. 1975; с. 214].

В свою очередь Вяч. Иванов утверждает, что лиризм является естественным творческим проявлением душевной организации поэтов особого склада. Этот «склад» души формируется не на биографическом уровне, а где-то в глубине личности творца, между его способностью мыслить и чувствовать, самопроизвольностью и самоконтролем реальных душевных переживаний. Из опубликованного варианта доклада «О лиризме Бальмонта» (1912) следует, что понятие «лиризм» принимается поэтом и исследователем как один из «методов мировосприятия», «психологий души». Лирики делятся на тех, «лиризм которых не поглощает, однако, всех сил их души, не исчерпывает всего их сознания, всей творческой воли» (речь идет о Данте, Гете и Пушкине), и на «обреченных», то

есть «лириков всегда и во всем, в слове и жизни равно». Лирическая «манера» для последних – это «естественная, органическая форма, непосредственное выражение их своеприродного существа, непреднамеренное, самопроизвольное начертание внутреннего принципа, определяющего возникновение и рост их художественной личности». Истинные лирики, по мнению Вяч. Иванова, «обречены говорить только о себе, и когда думают, что говорят о вещах, каковы они суть, сами обманываются, но нас не обманывают, потому что без труда мы замечаем, что они продолжают раскрывать перед нами, под образами вещей внешних, свой собственный внутренний образ»; в их творчестве «преобладает элемент личный». Лирик описывает различное взаимодействие собственной души и мира, но конфликтность и напряженность переживания не влияет на главный принцип художника – «бесконечные утверждения – да, только утверждения! – бытия во всех его мимолетных искрах и радугах. И каждое из мириад этих «да» – воде и огню, ночи и дню, тишине и громам, высоте и глубине, подвигу и преступлению, любви и вражде, Богу и дьяволу <...>». «Лирическая личность» естественно трагична, потому что «истинное лирическое благозвучие есть пронзительный стон болящей груди, знобимой священным недугом», а «почерпнутые из своего внутреннего закона утверждения» – это «утверждения общих истин» [Иванов Вяч. 1912; с. 36–40].

Типология лирического сознания также была определена М.И. Цветаевой в статье «Поэты с историей и поэты без истории» (1933). Она пишет, что «поэты с историей», «поэты с развитием» осуществляют своим творчеством «поступательный закон самооткрывания», которое «есть самопознание через мир». «Поэтам без истории» «<...> не нужно ничего узнавать, усваивать, постигать – они уже все знают отродясь. Они ни о чем не спрашивают – они только являют очевидность, опыт для них ничто... Ибо они пришли в мир не узнавать, а сказать» [Цветаева М.И. 1991; с. 104].

Художники, опираясь на индивидуальный опыт переживания жизненных событий, эстетические формы представления мыслей и чувств (пафос), традицию жанра и слова, воплощают в произведении синтезы *эмоциональной*,

интеллектуальной и *волевой* составляющих мироощущения субъекта – результатом становится приобщение читателя к событию духовного очищения и прозрения лирического «я». С позиции поэта этот процесс действительно можно представить как превращение бессознательного («знают отродясь») в сознание («очевидность»), и путем такого претворения читатель переводится в состояние нового, сознательного опыта, психология для него оборачивается онтологией.

«Первооснова» лиризма оказывается разложимой на психологически значимые компоненты, среди которых может быть определен ведущий. Думается при этом, что не случайно лиризм называют «эмоциональным тоном» произведения – эмоции в нем являются сущностной основой художественного переживания. Отметим также, что в эпоху реализма по-новому востребованными оказываются интеллектуальные и волевые порывы автора и созданного им героя. Содержание лиризма обогащается, когда в XIX веке поэты ставят перед собой задачу соединить изучение социальных условий жизни с их критикой. Б.О. Корман в исследовании «Многоголосье в лирике Н.А. Некрасова» (1958) справедливо отмечает: «Для того, чтобы социальная тема могла свободно войти в лирику, должно было расширяться и обогатиться «лирическое сознание», измениться само понятие «лиризма»; должна была перестроиться система жанров и стилистика лирической поэзии» [Корман Б.О. 2006; с. 7]. По мнению ученого, в отечественной поэзии существенную роль в расширении лирического мира автора сыграли Пушкин, Лермонтов, Некрасов.

Постепенно постигая свое «я» в психологических нюансах и едва уловимых оттенках ощущений, поэты ищут способы корреляции *личностного* и *коллективного* за пределами собственно литературных возможностей (жанр, стиль, риторика). Лирическое переживание, каким бы индивидуализированным оно ни казалось, может быть «свернуто» до утверждения общезначимой ценности и развернуто в ряд повторяющихся из века в век образов и мотивов, традиционных форм и приемов, образующих самое здание лирики, находящейся в глубинном сопряжении с человеческим опытом веры и познания жизни. Как справедливо заметила Л.Я. Гинзбург, «лирика по самой своей сути – это прежде

всего разговор об основных человеческих ценностях» [Гинзбург Л.Я. 1982; с. 17]; «лирика – род литературы в особенности устремленный к общему»; «лирическая поэзия – далеко не всегда непосредственный разговор поэта о себе и своих чувствах, но это раскрытая точка зрения, отношение лирического субъекта к вещам, оценка» [Гинзбург Л.Я. 1964; с. 5]. Б.О. Корман пишет о лиризме как об «основном эмоциональном тоне», не ограниченном индивидуальным переживанием автора: «Благодаря единству мировоззрения у людей есть нечто общее в содержании чувств и в самом способе чувствовать: радоваться, негодовать, иронизировать, восхищаться. <...> Разумеется, реакции эти варьируются, и все же они необыкновенно близки, гораздо более близки между собой, чем это можно было бы предположить, судя по разнообразию индивидуальностей. Если эпос передает это общее через особенное, что и приводит к созданию множества индивидуальных образов-характеров, то лирика воспроизводит это общее в отвлечении от особенного, определяемого природными склонностями, специфическим опытом и т. п. Основной эмоциональный тон представляет собой определяемый мировоззрением закон эмоциональных реакций, лирическое самосознание самых различных людей» [Корман Б.О. 2006; с. 96].

Итак, лиризм является феноменом искусства вообще, особенно тех его видов, в которых субъективность становится инструментом познания мира. Поэтами и исследователями лиризм рассматривается либо как отражение в творчестве «психологии души» (Вяч. Иванов), «человеческого лица» (Ю. Тынянов) конкретного автора, либо как «бессодержательный» смысл лирического произведения как такового. Во втором случае семантическими «параметрами» лиризма можно считать, во-первых, единство воспринимающего мир сознания и множества сознаний в мире, влияющее на исповедальность произведения и утверждение в нем высоких духовных ценностей (общечеловеческих и национальных); во-вторых, в психологическом аспекте сложные формы лиризма в XX веке не просто ориентируются на поэзию чувства или мысли, они отражают представления поэтов о структуре и функционировании человеческого сознания.

1. 2. *Обнаружение переживания: расширение контекста произведения и осуществление лиризма в отдельном стихотворении*

Диалектика «частного» и «общего», лежащая в основе переживания и формирующая облик субъекта, влияет и на тенденцию *расширения контекста произведения* в лирической поэзии (с помощью создания книги стихов или объединения их в циклы). А. Белый называл то, что мы подразумеваем под лиризмом, «зерном», «ядром» произведения поэта, «необщим выражением» Лица Музы его», он писал в предисловии к одному из своих сборников («Вместо предисловия», 1922): «Кроме формальных достоинств каждого из стихотворений, есть нечто, не поддающееся оценке; каждое произведение имеет свое «зерно», не прорастаемое сразу в душу читателя» [Белый А. 1994 (а); с. 480–481]. Поэт считает, что «ядро» уловимо только на основании цикла стихов одного и того же автора и оно не имеет прямой зависимости от качества «технического» исполнения стиха: «Поэт может и сознавать, и не сознавать *целое* своей поэмы; но все же должны мы сказать, что у него более данных знать действительную, нехронологическую последовательность тем его целого; и отношение поэта к своим лирическим отрывкам совершенно иное, нежели у формального аналитика его стихов. Он идет от лирического волнения к напечатлению его в форме. Критик – обратно: от технических узоров формы к волнению, их породившему. Лирическому поэту может быть вовсе не дорог отрывок, обладающий всеми техническими совершенствами, ибо он знает, что в нем остыла уже линия образов; наоборот, отрывок, невнятный в форме, для него может значить более, как открывающий ряд будущих, совершенных творений, это будущее он любит в невнятице его первого появления на своем поэтическом горизонте» [Белый А. 1994 (а); с. 482].

В связи с поставленной А. Белым проблемой *непрямого соотношения лиризма и технического достоинства стиха* наше внимание привлекает замечание Ю.Н. Тынянова по поводу традиционности и эмоциональной новизны образов в лирической системе А. Блока: «Он предпочитает традиционные, даже

стертые образы («ходячие истины»), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности. Поэтому в ряду символов Блок не избегает чисто аллегорических образов, символов давно застывших, метафор уже языковых <...> Поэтому новые образы (которых тоже много у Блока) – новые также по эмоциональному признаку» [Тынянов Ю.Н. 1977; с. 121–122]. Лиризм, следовательно, не является показателем внешнего совершенства художественного произведения и далеко не всегда исходит из стремления автора непременно быть оригинальным стихотворцем. И. Анненский, к примеру, разворачивая проблему женского переживания в поэзии («О современном лиризме. Оне», 1909), находит актуальным и своеобразным лиризм Любови Столицы, И.А. Гриневской и некоторых других поэтов [См. об этом: Анненский И.Ф. 2002 (а)], творчество которых трудно считать художественно совершенным, то есть «сложным», «красивым», «глубоким», «универсальным» и «потенциально значимым для читателя» (по Дж. Каллеру) [Каллер Дж. 2006; с. 54].

Для передачи лирического переживания, как правило, автор *выходит «за пределы» произведения, расширяет границы смысла за счет включения стихотворения в циклы и поэтические книги.* Необходимость «означивания» лирического содержания посредством его наращивания от стихотворения к стихотворению образно обосновал тот же А. Белый: «Лирическое творчество каждого поэта впечатлевается не в ряде разрозненных и замкнутых в себе самом произведений, а в модуляциях немногих основных тем лирического волнения, запечатленных градацией в разное время написанных стихотворений; каждый лирик имеет за всеми лирическими отрывками свою ненаписанную лирическую поэму; и понимание или непонимание действительного поэта зависит от умения или неумения нашего сложить из мозаических, им рассыпанных кусочков целого картину, в которой каждый лирический отрывок связан с другим, как система оживительных арок рисует целое готического собора» [Белый А. 1994 (а); с. 481].

А. Кушнер в статье «Книга стихов» (1975) пишет о том, что одну из первых книг стихов, по его мнению, создал в 1842 году Е. Баратынский («Сумерки»), и в ней автор отразил основные вехи своей духовной жизни за период с 1834 по 1842 год, создал «слепок с мыслей и чувств, со всего пережитого за это время» [Кушнер А. 1975; с. 181]. Примером последовательной и сосредоточенной работы поэта над порядком стихотворений для исследователя становится также «Собрание стихотворений» 1911 года А. Блока. Духовный путь автора, пройденный «в течение первых двенадцати лет сознательной жизни», находит лирическое выражение в книге стихов символиста. Кушнер комментирует блоковский принцип организации целого: «Книга стихов – завоевание поэзии. Книга стихов, на мой взгляд, дает возможность поэту, не обращаясь к условным персонажам, создать последовательное повествование о собственной жизни, закрепить в стихах процесс, историю развития своей души, а следовательно, и души современника. Книга стихов – это возможность для лирического поэта в обход большого жанра создать связный рассказ о времени». «Роман» о времени без героя обнаруживается в «Столбцах» и «Второй книге» Н. Заболоцкого. Драматическим и захватывающим событием книги может стать «овладение новым поэтическим методом и материалом», «борьба за новую точку отсчета, новый ракурс и угол зрения», как в «Камне» и «Tristia» у О. Мандельштама, или желание поэта «единым взглядом обозреть свою жизнь и увидеть основные темы, течения, вообще – узор», как в «Земле – земное» у А. Тарковского. Кушнер приходит к выводу о том, что «в идеале построение каждой книги стихов должно быть особым, оригинальным, являясь не формальным, а содержательным моментом, свойством данной поэтической системы» [Кушнер А. 1975; с. 186–187].

В некоторых случаях возникает также проблема маскировки, сглаживания авторских признаний, необходимость «оправданий» перед публикой, воспринимающей лиризм буквально. Кушнер приводит примеры ситуаций, в которых оказались в пожилом возрасте А. Фет и А. Ахматова. В семьдесят лет поэт «мог напечатать стихотворение «На качелях», по поводу которого в письме

Полонскому пришлось все же давать пояснение: «Сорок лет тому назад я качался на качелях с девушкой, стоя на доске, и платье ее трещало от ветра, а через сорок лет она попала в стихотворение, и шуты гороховые упрекают меня, зачем я с Марьей Петровной качаюсь» [Кушнер А. 1975; с. 182]. Убедительно суждение Кушнера о том, что личное переживание преобразовать в лиризм Фету помогала структура его поэтических книг, где «стихи распределены по пятнадцати отделам – частью тематического, частью жанрового характера. Большая часть этих разделов («Элегии и думы», «Весна», «Лето», «Снега», «Вечера и ночи», «Антологические стихотворения», «Море» и др.) имеется уже в издании 1850 года и сохранена в последующих, где новые стихотворения распределялись между прежними разделами». Так что «дивная поздняя лирика Фета могла быть им включена в соответствующий раздел, что давало поэту несомненное удобство и, возможно, развязывало ему руки». Ситуация с поздней любовной лирикой Ахматовой оказалась сложнее, ведь у нее «совсем иной, последовательный принцип организации поэтических книг, располагавшихся во времени, не позволял ей отнести что-либо к прошлым временам» [Кушнер А. 1975; с. 181–182, 182], поэтому при составлении «Бега времени» ей пришлось поставить семь любовных стихотворений 1963 года («Полночные стихи») впереди книги «Нечет», относящейся в основном к более раннему периоду. К примеру исследователя добавим еще предположение о том, что ахматовская работа над «Реквиемом» по усилению в нем «коллективного», эпического начала, продолжавшаяся с 1930-х до начала 1960-х годов, – это не только стремление поэта сделать свое произведение более совершенным с художественной точки зрения, но и попытка заглушить в поэме слишком личное начало, связанное с судьбой сына Л. Гумилева – конкретного человека, к тому же неоднозначно относившегося к подобному документально-лирическому самораскрытию матери.

Итак, можно предположить различные пути «преображения» переживания эмпирического автора за пределами конкретного стихотворения (составление цикла, сборника, книги стихов) и внутри него (организация субъектного плана стиха, ритмизация смысла и проч.). Таким образом, нам необходимо еще

обратиться к практически неисследованной *проблеме возможностей осуществления лиризма в рамках отдельного стихотворения*. В качестве операционных понятий выступают следующие – проблемные сами по себе и тем более трудноуловимые в их взаимодействии: «образ», «лирический сюжет», «художественное время и пространство». Мы исходим из предположения, что лиризм – это не просто слово, «обогащенное и динамизированное» лирическим началом (Б. Корман) [Корман Б.О. 2006; с. 72], или «субъективированный характер повествования», выраженный посредством «всего строя речи, в повествовательной интонации, в лексике, в ритмико-синтаксической организации стиха, в соотношении сюжета и внесюжетных лирических отступлений» (Л. Тимофеев «Основы теории литературы», 1976) [Тимофеев Л.И. 1976; с. 302, 292], он является фактором, влияющим на процесс развертывания «композиции образов», и вряд ли в полной мере осознается самим поэтом.

Композиция образов, или «единство образов» (А.А. Потебня) [Потебня А.А. 1976; с. 310], в лирическом стихотворении – определенный порядок их расположения в произведении, который связан с организацией художественного пространства и времени. По мнению М.Л. Гаспарова, важным композиционным принципом создания точки зрения, поля зрения, движения зрения в лирике, во-первых, является сужение / расширение охвата материала (количественная концентрация) и, во-вторых, особая динамика модели композиции задается качественной интенсификацией, то есть возможной сменой «состояний» образов – их интериоризацией или экстериоризацией [См. об этом: Гаспаров М.Л. 2005]. Анализируя семантический ритм безглагольных стихотворений А. Фета, исследователь делает вывод: «<...> композиционный стержень стихотворения – интериоризация, движение от внешнего мира к внутреннему его освоению» [Гаспаров М.Л. 1997; с. 31]. Однако думается, что понятие лирической композиции должно быть соотнесено не только с системой образов и мотивов, но глубже – с семантическим ядром образа, который так или иначе отражает представление человека о пространстве и времени.

Предположим, что именно на уровне композиции образов может быть заметно, как переживание в виде эмоциональной, интеллектуальной или волевой составляющей «сгущается» и становится пространством, располагающимся во времени. В целом – мировоззрение субъекта меняет формы своего обнаружения и оказывается способным предстать как объективированный, отстраненный в пейзаже и субъективированный, одушевленный в метафоре и метонимии предметный ряд. Подобного рода преобразования «неизвестного» в «известное» и наоборот прodelывает и человеческий мозг. В свете поставленной эстетической проблемы существенное значение могут иметь суждения специалистов по нейрофизиологии мышления, творчества и сознания человека. Например, одна из важнейших проверенных практикой гипотез Н.П. Бехтеревой – в следующем тезисе: «Мыслительная деятельность обеспечивается корково-подкорковой структурно-функциональной системой со звеньями различной степени жесткости – жесткими, обязательными, и гибкими, включающимися или не включающимися в зависимости от условий, в которых реализуется мыслительная деятельность» [Бехтерева Н.П. 2007; с. 266]. Перенесем «жесткость» и «гибкость» как качественную характеристику процесса сознания на возможное представление о ядре словесного образа, рожденного в результате творческой деятельности автора. Если «жесткость» и «гибкость» – это два «уровня» в структуре образа, то первый обращен к денотативному значению слова, связан с типичным представлением о пространстве и времени; второй же отражает способность человека к перемещению как переосмысливанию своего местоположения в пространстве и времени.

При анализе лирического произведения «жесткость» словесного образа всего заметнее проявляется в формате единичности, то есть при попытке отделить образы один от другого, сосчитать их количество, условно ориентируясь на имена существительные. Напротив, воспринятые в единстве, образы будут иметь границу более «гибкую», и возможно, приоткроют интерпретатору сферу индивидуальных смысловых вариаций. Примером качественно новой «плотности» образов может служить образ-символ, уловимая граница которого

стремится к рамке произведения, а следовательно, значение выявляется на уровне стилистических фигур, синтаксических переносов, ритмической организации, строфического членения. Использование при анализе лирического текста понятия композиции образов и мотивов позволяет, на наш взгляд, работать с идейно-образным планом произведения как бы с помощью эффекта укрупнения содержания.

Словесный образ, находящий опору в значении конкретного слова, может изначально быть связанным с представлением о времени, достаточно только написать «часы», «циферблат», «бой курантов», «теперь», «скоро», «вечером» и т. д. Однако образы, без отношения друг к другу, составляют прежде всего не временной, а пространственный узор стиха. В течение всей жизни информация о времени превращается человеком в представление о пространстве, которое в свою очередь оказывается способным возвращать нам время. Художественное пространство-время стихотворения строится по законам мышления, по которым извлечение из необратимой временной цепи одного звена не влечет за собой тотального разрушения. Это в первую очередь напоминает организацию механизмов человеческой памяти.

Припоминая события разных лет, мы выстраиваем пространственный узор как, условно говоря, вертикально параллельные ряды вещей, поз, жестов, звуков, запахов, вкусов (взгляд в себя). Воспринимая же определенный момент, мы представляем некоторые особые приметы пространства рядом (взгляд перед собой), вещи-события оказываются связанными и преобразуются субъективностью их соотносящего. Именно потому, что ряды параллельны, независимы друг от друга, легко вспоминается нечто и не рассыпается все остальное. Горизонталь памяти при этом способна передать движение во времени как переход с места на место. Вертикаль памяти, долгосрочное хранилище времени, передает движение как переход заполненного пространства с одной точки времени на другую. В стихотворении, графическая форма которого как раз располагает к многоаспектному восприятию, горизонталь психологичнее и предметнее, а вертикаль более абстрактна и символична, на ней параллельные

вещи-события вступают в отношения включения, исключения, перекрещивания, из разряда вещей они переводятся в «принципы» и даже структуры вещественного, из разряда случившегося факта – в события, происходящие в сфере сознания.

Швейцарский литературовед Э. Штайгер («Основные понятия поэтики», 1946) рассмотрел произведение как специфический феномен человеческого сознания и предложил считать лирическое, эпическое и драматическое «тоном» (Tonart). «Я не уясню лирического и драматического, если буду их связывать с лирикой и драмой» [Staiger E. 1951; с. 9]. Произведения могут быть более или менее лирическими, эпическими и драматическими, каждое сочетает в себе эти начала. «Пользуясь выражением Гуссерля, «идеальное значение» «лирического» я могу узнать из пейзажа; что такое эпическое – находясь перед потоком беженцев; смысл слова «драматический» проявляет во мне, возможно, некий спор. Такие значения несомненны <...>. Это не пересекается с тем, что называют лирикой по внешним признакам. Никто не думает при словах «лирическое настроение», «лирический тон» об эпиграмме; но каждый думает при этом о песне» [Staiger E. 1951; с. 9]. В основе лирического произведения – воспоминание, эпического – представление, драматического – напряжение.

Приведем некоторые похожие суждения о родах литературы А.А. Потебни, из которых можно сделать вывод, что наряду с лирикой, эпосом и драмой ученый допускал понятия лирического, эпического и драматического, разделяя поэзию по принципу психологического восприятия того или иного события во времени. Не вызывает сомнения тот факт, что одним из научных источников концепции Э. Штайгера были открытия российской психологической школы литературоведения. Итак, Потебня формулирует главный принцип своей классификации следующим образом: «Настоящее – постоянно нарождающееся и тут же исчезающее мгновение – неуловимо. Вся область сознания, следовательно, и область поэзии, есть объективно-прошедшее. Сознанию (апперцепции) подлежат лишь восприятия, опустившиеся на дно души. Это прошедшее по степени удаления от объективно-настоящего и вместе по характеру влияния на

него есть менее отдаленное (субъективно-настоящее) и более отдаленное (субъективно-прошедшее)» [Потебня А.А. 1907; с. 233]. Принадлежностью к одному из двух «отделов восприятий» определяется разница между лирикой и эпосом. «*Лирика – praesens*. Она есть поэтическое познание, которое, объективируя чувство, подчиняя его мысли, успокаивает это чувство, отодвигает в прошедшее и таким образом дает возможность возвыситься над ним» [Потебня А.А. 1907; с. 233]. Потебня считает лирику субъективным родом поэзии, «под субъективностью понимается: 1) личная душевная жизнь в отличие от внешнего мира (вещей и событий); 2) отличие лица от других = своеобразность. Первое – содержание всякой лирики, второе – свойство, характеризующее всякие (и лирические, и эпические, и драматические) произведения временно обособившейся личности и личного творчества» [Потебня А.А. 1907; с. 234]. Таким образом, лирика «следует водовороту чувствований, она сочетает вещи не согласно закону, но (сочетает) представления, как они внутри ассоциируются, как сила воображения в свободной игре ими распоряжается. Поэтому в лирике многое представляется предчувствием, так как оно самому поэту представляется лишь в полусвете; поэтому многое остается недосказанным, как само собою понятное: поэтому сопоставляются контрасты, так как и в душе контрасты охотно вызывают друг друга», тогда как эпос – «*perfectum*. Отсюда спокойное созерцание, объективность (отсутствие другого личного интереса к вещам изображаемых и событиям, кроме того, который нужен для возможности самого изображения). В чистом эпосе повествователя не видно. Он не выступает со своими размышлениями по поводу событий и чувствами <...>». При этом Потебня вполне допускает синтетические жанры (лироэпические поэмы Байрона) и пишет о том, что лирические произведения, «по мере увеличения их эпичности, могут становиться длиннее (элегия, сатира)» [Потебня А.А. 1907; с. 234]. Лирику с драмой ученый не соотносит.

В свою очередь Э. Штайгер, сравнивая лирику с драмой, отмечает, что свойство последней – возбуждение, которое родственно лирическому воодушевлению, то есть не сама страсть, а ее напряженное выговаривание (в этом

отличие современного понимания пафоса). В чем же различие патетического и лирического движения? Лирическое – что-то текущее, лирические переливы (Sckmelz), они смягчают и создают неуловимый, душевный тон. Выносятся наружу сиюминутный акт сознания [Staiger E. 1951; с. 151]. Пафос же не так скромнен и сдержан: он выносит наружу вражду или трагизм и пытается сломить чью-то энергию, так что важна максимальная сила речи. Слушатель «уничтожается» говорящим в драме [Staiger E. 1951; с. 161]. По сравнению с эпиком, лирический поэт не знает о мире, чужд ему, касается то одного, то другого. Эпический поэт подобен путешественнику или пловцу: осматривает людей и чужие края, «объезжает» их, любопытство побуждает к новому. Но все принадлежит «космосу» его миропонимания. Драматический дух (Yeist) вещи интересуют лишь как знаки проблем [Staiger E. 1951; с. 179–180]. То или иное начало преобладает в произведении, поэтому немислимо, чтобы оно не было ни лирическим, ни эпическим, ни драматическим [Staiger E. 1951; с. 248]. В целом же, «сохраняется взаимосвязь между лирическим и лирикой, эпическим и эпосом, драматическим и драмой. Кардинальные примеры лирического предположительно будут найдены в лирике, эпического – в эпопеях» [Staiger E. 1951; с. 10].

Таким образом, лиризм как эстетический феномен, обнаруживающий себя в произведении искусства, связан с природной способностью человека не только отражать в сознании реальность, но и воспринимать «следы» пережитого как событие, выходящее за пределы индивидуального опыта и имеющее определенную духовную ценность.

1. 3. План выражения лирического начала в эпосе и драме. Лиризм и пафос литературного произведения

Лирическое начало чаще исследуется в произведениях, по своей родовой принадлежности к лирике не относящихся. Так, лиризм обнаруживается в эпических сочинениях классиков русской литературы XIX века. Лирический импульс, по словам филологов, выражается в описании природы (Тургенев),

сказовом повествовании (Гоголь, Достоевский, Лесков), лирическом отступлении (Пушкин, Гоголь), повествовании с несколькими субъектами и сменой изображающих «призм» (Пушкин, Лермонтов, Чехов); влияет он на организацию пространственно-временной и сюжетной структуры произведения; уловим на словесном, ритмическом и интонационном уровне высказывания автора и героя. В статье «Задачи поэтики» (1919) В.М. Жирмунский, анализируя лирическое начало в прозе, использует понятие «эмоциональный тон», единство которого он считает «главенствующим», «формирующим элементом» стилистической системы произведения. Значимыми «приемами» «лирической насыщенности» в рассказе Тургенева «Три встречи» исследователь называет «лирический тембр голоса», «употребление лирической гиперболы», «лирические вопросы и восклицания поэта» [Жирмунский В.М. 1977; с. 47–55].

Синтетическое соединение эпического и драматического с лирическим характерно не только для русской литературы. Показателем высокой степени лиризма в «Потерянном рае» Мильтона для А.Н. Веселовского является музыкальное, ритмическое начало произведения, ученый замечает: «Милтон по всему складу натуры был гораздо более лириком, чем эпическим повествователем, свои страдания, сомнения, бедствия родины он отразил в лирических произведениях, сонетах и т. д., – и в поэме остался тем же лириком <...> Мы назвали бы это произведение «лирической драмой», тем более что некоторые места по гармонии напрашиваются на превосходную музыку. Хоры ангелов, злобные завывания бесовского хора и песни жителей рая составили бы чудесную ораторию» [Веселовский А.Н. 1888; с. 624]. Однако сведение лирического к ритмическому, музыкальному существенно суживает литературоведческий взгляд на проблему. Лиризм может быть назван литературным «приемом», но его возможности не ограничиваются только передачей эмоциональности героя и попыткой ее гармонизации, он способен выражать особенности биографической личности автора и при этом индивидуальное переживание переводить в разряд ценностно-значимого, духовного события.

В драматическом произведении лиризм присутствует в репликах героев и ремарках автора, он, думается, вообще близок *пафосу* как идейно-эмоциональной направленности произведения. Г.Н. Пospelов («Лирика среди литературных родов», 1976) дифференцирует понятия «лирика» и «лиризм», но определяет последнее с большой осторожностью, как некое «свойство» лирики, уловимое за пределами рода: «<...> бывает в эпических и драматургических произведениях и такое свойство, которое в чем-то подобно лирике, но которое не относится прямо к родовой специфике этих произведений» [Пospelов Г.Н. 1976; с. 198]. На неопределенность понятия указывает также заключение термина в кавычки: «Лиризм» – это свойство, относящееся не к «родовому» аспекту содержания литературных произведений, а к той стороне их содержания, которую можно назвать *пафосом* произведений». К подобному выводу исследователь приходит, исходя из своего главного методологического посыла, сформулированного в самом начале рассуждения о лирике: «<...> содержание литературно-художественных произведений – и эпических и лирических – всегда являет собой *единство* познающего жизнь сознания писателя (поэта) и познаваемой им жизни. Различие между ними, видимо, надо искать в другом – в *предмете* эпического и лирического познания жизни. Не является ли предметом эпического познания, а отсюда и изображения, человеческая жизнь в ее общественном *бытии*? Не является ли, со своей стороны, предметом лирического воспроизведения человеческая жизнь в ее общественном *сознании*?». Г.Н. Пospelов, учитывая сложную диалектику бытия и сознания, предлагает задаться вопросом: «какая из двух сторон человеческого существования является *основным*, ведущим предметом, с одной стороны, для эпического, а с другой – для лирического познания и воспроизведения жизни?» [Пospelов Г.Н. 1976; с. 198, 32]. В подобных формулировках, конечно, может не устраивать исследователя литературы буквальный, неэстетический принцип подражания художника действительности («познавая» и «воспроизводя»), однако, на наш взгляд, в пospelовской концепции присутствуют и более существенные позиции, требующие обсуждения.

По мнению литературоведа, лиризм можно назвать пафосом художественного произведения, который определяется как «выраженная в нем определенная и активная идейно-эмоциональная оценка писателем воспроизводимых им социальных характеров, порождаемая их объективной, внутренней противоречивостью и вытекающая из миропонимания писателя, из его идеалов». Оценка эта проявляется «всеми сторонами формы произведения», но особенно сильно – «его предметной изобразительностью и его словесным строем». Исследователь характеризует «лиризм» как бы по касательной, соотнося это «свойство» содержания с эпическим и сатирическим, так что сущностная специфика эстетического феномена так и остается непроясненной. В романистике образцом «лиризма» Г.Н. Пospelов считает роман Тургенева «Дворянское гнездо», в драматургии – «Вишневый сад» Чехова. В частности, он пишет: «<...> идейная направленность эпических произведений выражается в основном предметностью их образов», однако «бывают и такие эпические произведения, в которых их идейно-эмоциональная направленность выражается не только предметностью их образов, но и вместе с тем, а иногда даже и в большей мере, их словесным строем – иносказательными значениями их семантики, интонационно-синтаксическими «оборотами» их художественной речи», они лиричны, «эмоционально выразительны» [Пospelов Г.Н. 1976; с. 198–199].

Итак, лиризм – это, по Г.Н. Пospelову, «свойство свойства», возникающее от «эмоциональной выразительности» художественной речи, установки автора на «идейное утверждение жизни, заключающее в себе эмоциональную возвышенность» (поэтому «сатирический пафос, его ирония или сарказм, клеймящие комическую противоречивость жизни», не вызывает ассоциации, сближающие его с традиционным представлением о «лирике»). Лиризм – это пафос «в своей художественной экспрессии» [Пospelов Г.Н. 1976; с. 199], или «свойство» пафоса.

Отдельной разновидностью художественного пафоса считает лиризм М.П. Князева (наряду с трагизмом, драматизмом, героикой, романтикой, сентиментальностью, юмором и сатирой). В своем диссертационном

исследовании она опирается на основные положения концепции Г.Н. Поспелова и отмечает, что «<...> лиризм как вид пафоса с необходимостью включает в себе «данные» о характере и сущности миропонимания художника, его ценностном отношении к действительности» [Князева М.П. 1987 (b); с. 2]. Лиризм развивается в литературе с творчества Ломоносова, Державина, Байрона, Пушкина, его содержательные возможности расширяются в ходе историко-литературного развития, особый интерес для нее представляет творчество А.П. Чехова.

«<...> единая для всех значений лиризма основа – личностное начало литературы», – утверждает М.П. Князева. Истоки лиризма обнаруживаются в таких художественных формах, как исповедь, дневник, автобиография. Литературоведом подчеркивается, что «в первую очередь личностное начало усиливается в лирике, которая по определению ориентирована на создание образа мира через образ чувства, эмоционального отношения личности к окружающему миру. В эпоху Просвещения, когда самосознание личности поднимается на новый уровень, в лирике начинает формироваться принципиально новый способ выражения авторского сознания – лирический герой». В романтическом искусстве лиризм поворачивается различными содержательными гранями и является стилистической особенностью произведений, начинает осваивать эпос и драму. В реализме «лиризм произведений проявляет себя как самостоятельная идейно-эмоциональная *оценка* отражаемых сторон действительности», его содержание М.П. Князева определяет как «идейно-эмоциональное *утверждение* объективной *возможности* высоких нравственных, духовных (*личностных*) ценностей» [Князева М.П. 1987 (b); с. 3, 6, 8, 13].

Сближение лиризма с пафосом в целом справедливо, оба понятия не разложимы на структурные компоненты, однако, думается, что мы имеем дело с явлениями разных уровней художественного целого, и традиционные виды пафоса могут быть рассмотрены как устойчивые эстетические формы реализации лирического переживания (более «содержательные» по сравнению с чисто поэтическими формами, такими как ритм, интонация, рифма). Полагаем, что исследование лиризма в творчестве конкретного художника может продвинуть

нас в понимании проблемы взаимодействия типов художественного содержания в литературном произведении, ведь очевидно, что лирическое начало оказывается менее совместимым с открытой героикой и комическим, чем с трагизмом и драматизмом.

Трудно не согласиться с М. Бахтиным, считавшим, что у эстетической категории в литературном произведении никогда не удастся обнаружить специфического формально-содержательного компонента. «В самом деле, попробуйте отделить формально-художественный прием от познавательно-моральной оценки в героизации, юморе, иронии, сатире, выделить чисто формально-художественный прием героизации, иронизации, юморизации – это не удастся никогда сделать <нрзб.>, да и не существенно для задачи анализа, неизбежно формально-содержательный характер его здесь с особой очевидностью оправдывается. С другой стороны, в этих явлениях особенно отчетлива роль автора и живое событие его отношения к герою» [Бахтин М.М. 1986 (а); с. 150–151]. «Специфического формально-содержательного компонента» нет и у лиризма, однако понятие имеет непосредственное отношение и к содержанию, и к форме литературного произведения. Субъектно-субъектные отношения, складывающиеся между автором и героем в лирике ближайших к нам столетий, дают читателю возможность «приоткрыть» переживание конкретного творца или обнаружить момент индивидуальной оправданности коллективного переживания, тем самым повышая его моральную и эстетическую ценность для отдельной личности. Разновидности пафоса при этом, видимо, сознаются самими поэтами более четко, чем лирическое начало в художественном произведении, потому что соотнесены с определенными композиционными структурами, типическими образами и сюжетами, лиризм же в этом соотношении может быть истолкован как явление уникальное в протекании рефлексии субъекта, но сигнализирующее о себе читателю благодаря выразительной графической, речевой и ритмической оформленности.

Как в драме, в лирическом стихотворении непосредственность восприятия читателем «чужого» переживания настолько действенна и трагический «переход»

самого героя «от незнания к знанию» (Аристотель) так ощутим, что литературоведы пишут о катарсическом разрешении лирического сюжета. По словам Н.Д. Тмарченко, «стоит говорить об отсутствии в лирике не фабулы, т. е. события, о котором рассказывается, а взаимной обособленности и автономности его и события самого рассказывания, а вместе с тем и об отсутствии фигуры осуществляющего наррацию посредника (повествователя, рассказчика). Возможность благодаря этому *непосредственного и полного приобщения читателя к субъекту высказывания* напоминает драму (отсюда и применимость к финалу лирического стихотворения понятия катарсис)» [Тмарченко Н.Д. 2004; с. 349]. «Лирическая поэзия – всегда преодоление темной невнятицы чувства. Поэт дает ей язык и тем самым освобождает душу от тяжести неназванного переживания. Вот почему мы всегда испытываем как бы счастливое чувство освобождения, обнаружив совпадение между нашим состоянием души и просветленную, облеченную в слово душевную музыку поэта», – в связи с лирикой Пушкина пишет В.А. Грехнев [Грехнев В.А. 1994; с. 16]. С трагизмом лиризм также сближает соответствие своеобразному смысловому принципу одновременности (то есть обязательное соотнесение единичного и вечного).

С другой стороны, лиризм трудно совмещается с комическим пафосом, возникает ситуация его «косвенной» передачи, при которой возможна лирическая ирония. И. Соллертинский, автор музыковедческих и литературоведческих трудов конца 1920-х – начала 1940-х годов, в статье «Исторические типы симфонической драматургии» (1941) писал о трех типах симфонизма (драматическом, лирическом и эпическом) и, в частности, о возможности прямого и непрямого лирического высказывания композитора. Исследователь на конкретном материале утверждает: «Что до Малера, – у него начинает все больше обнаруживаться новый тип лирического высказывания. Метод прямой лирики (наиболее вдохновенно воплощенный в заключительном Adagio из Третьей симфонии, в последней части «Песни о земле» и в особенности в I части Девятой симфонии – самом прекрасном из всего, что когда-либо писал Малер) начинает комбинироваться с методом *косвенной или эксцентрической лирики*, где лирическое дается не «в

лоб», а замаскировано гротескной интонацией. Лирика, завуалированная гротеском, лирика через эксцентриаду, глубокая человечность под защитной маской шутства – все это роднит Малера с другим крупным художником Запада – Чарли Чаплином» [Соллертинский И. 1963; с. 342]. Лиризм, прямой или опосредованный, располагает читателя к сопереживанию герою, при котором воспринимающее сознание готово «разделить» с ним даже унижение и ощущение неполноценности, поэтому в лирическом произведении становится практически невозможной сатира.

А. Блок посчитал, что лиризм вообще способен «загасить» любой пафос, по природе своей связанный с внешним действием: «Ведь чем глубже проникнуть в сознание человека, тем меньше там «конфликтов», потому что *на самой глубине и во мраке – все одинаково* (как все это спокойно и просто, как «дважды два – четыре», как потухший костер драматического пафоса <...>)» («О драме») [Блок А. 1962; с. 167]. В лирическом произведении «личностное начало» совмещается с историзмом и видами пафоса при помощи самых неожиданных форм лиризма. Например, И. Анненский в статье «О современном лиризме» (1909) обнаруживает в поэзии Ивана Рукавишников «особую форму лиризма, какой у нас еще не было, кажется», в которой эротизм соединяется с героикой, также критик отмечает: «Революционные годы отразились на творчестве наших корифеев, особенно Валерия Брюсова, Сологуба, Блока, и было бы, может быть, интересно проследить, как эти характерные типы лиризма приспособлялись к тому, что не терпело никаких приспособлений» [Анненский И.Ф. 1979; с. 372, 370].

* * *

Лиризм – это переживание («работа души») автора, осознанное им в художественной форме. Смысловая доминанта «бессодержательного» лиризма заключается в максимальном сближении переживания уникального субъекта и ценностного сознания, ориентированного на некое сообщество людей. Среди понятий «эпическое» и «драматическое» лирическое начало произведения может быть представлено как тип художественного содержания.

Лирическое переживание, с одной стороны, стремится выйти за пределы отдельного произведения, обозначить идейно-эмоциональное единство всех лирических стихотворений поэта, и тогда оно становится более уловимым в творчестве автора, с другой – «внутри» стихотворения оно тесно связано с композицией образов и хронотопом (время и пространство представляются двояко: как параметры материального объекта и идеальная структура сознания лирического субъекта).

Как правило, лиризм обнаруживается, конкретизируется в тесном взаимодействии с пафосами, закрепившими за собой определенное идейно-эмоциональное содержание, сюжетные ходы и мотивно-образные выражения (Н. Фрай и В.И. Тюпа, представив некоторые виды пафоса в диахроническом аспекте, назвали их «модусами» [Фрай Н. 1987; Тюпа В.И. 1987]). Лирический тип художественного содержания поддерживается своеобразием индивидуального переживания автора и возможностями, которые заложены в самой форме словесного искусства.

§ 2. «Лиризм» в критических работах И.Ф. Анненского

Источником лирического переживания у Анненского становится духовный «опыт» и «настроение» писателя. В работах о Достоевском он говорит об *автобиографизме* воплощенной в творчестве *мысли*. Анненский пишет об особом положении романа «Преступление и наказание»: «Ну, какая там *игра* <игра мысли. – Ю.Ш.> была в «Бедных людях»?.. Одна струна, да и та на балалайке. С «Идиотом» тоже ведь плохо, хотя и совсем по-другому. Там душа иной раз такая глубокая, что страшно заглянуть в ее черный колодец. Но широко и ярко нет-нет да и развернется мысль в «Преступлении и наказании». А потом: читайте «Карамазовых» – и самого Достоевского вы увидите разве мельком, т. е. того Достоевского, который нам еще памятен и известен по мемуарам, письмам и ранним книгам, – там, в «Карамазовых», открываются скорее наши исторические глубины, там иногда душа обнажает не только народную свою, но и космическую сущность. А в романе 1866 г. ведь еще так и сквозит, ведь там еще жив, еще не

перестал болеть даже весь ужас *осторожного опыта*» («Искусство мысли. Достоевский в художественной идеологии») [Анненский И.Ф. 1979; с. 185–186].

Подробно анализируя эссе Анненского «Виньетка на серой бумаге к «Двойнику» Достоевского», исследователь Н. Гамалова приходит к следующим выводам: «Анненский переводит историю господина Голядкина из фабульного повествования в план наибольшей концентрации лиризма»; «Анненский создает «свой собственный» текст, смысловая насыщенность которого выдает его поэтичность. Очерк Анненского – не цитата, не пересказ, не повтор, хотя он и обыгрывает все эти варианты вторичности, а смещение художественных и семантических акцентов текста-модели» [Гамалова Н. 2013; с. 172, 173]. Очевидно, что в сознании Анненского процесс восприятия «чужого голоса» перерастает в акт собственного творчества, поэтому можно предложить такую формулировку: *лиризм – воплощенное состояние психологической напряженности реципиента (субъекта речи), для которого переходы между «я» и «не-я» становятся естественными, однако не лишены элементами конфликтности.* Так, о личности и творчестве Гоголя, его влиянии на дальнейший литературный процесс в России Анненский пишет: «И, может быть, только Некрасов своим поздним эпосом дает нам возможность не измерить Гоголя, *нет*, но ужаснуться всей безмерности того мира, который когда-то дерзко задумал *воплотить, т. е. ограничить собою*, Гоголь» [Анненский И.Ф. 1979; с. 233]. Лиризм и трагизм в новом произведении являются, с одной стороны, следами автобиографического опыта писателя / критика (в том числе и читательского), с другой – отражением самого процесса творчества, обязательно включающего в себя акты восприятия и самовыражения.

Духовная личность поэта соединяет «свое» и «чужое» в разных смысловых вариантах, именно их можно в широком смысле считать *формами «лирического обнаружения» коллективного и индивидуального переживания* [Анненский И.Ф. 1979; с. 106]. Гоголь дал ход фантазии, гениально выдумывал и при этом аккумулировал, прежде всего в «Мертвых душах», «*мирады наблюдений и умов, отразившиеся, как в зеркале, в чуткой творческой душе*» его. Пушкин

противопоставлен Гоголю: «Так и кажется, что все, что было у нас до Пушкина, росло и тянулось именно к нему, к своему еще не видному, но уже обещанному солнцу. Пушкин был завершителем старой Руси. Пушкин запечатлел эту Русь, радостный ее долгим неслышным созреванием и бесконечно гордый ее наконец-то из-под сказочных тряпиц засиявшим во лбу алмазом». Однако они оба – «два зеркала двери, отделившей нас от старины». О гончаровском Обломове, по сравнению с гоголевским Ноздревым, Анненский пишет: «Но Обломов – тот жил века, он рос, он культивировался незаметными приращениями куста или дерева; для самого Гончарова даже – Обломов долго прояснялся, пока не нашел его тот на диване, на Гороховой и опять с ячменем на правом глазу» [Анненский И.Ф. 1979; с. 224, 228, 230]. Достоевский – был чрезвычайно углублен в переживание собственного жизненного опыта.

Гоголь и Достоевский, конечно, вырастают с опорой на уже существующую литературную традицию и фольклор, однако у них при этом особенно развито «чувствилище», порождающее формы «художественного идеализма» [Анненский И.Ф. 1979; с. 230, 216–225]. О Гоголе как авторе «Мертвых душ» Анненский пишет: «Эти плуты и шулера, кулаки, скряги и дуры так глубоко поняты в их сокровеннейшей сущности коллективным умом, который воплотился в Гоголе, мы до такой степени чувствуем торжество ума и идеала над их самодовлеющей ограниченностью, от самого творения, захватывая область наших наблюдений и самопознаний, так широко расходятся и такие светлые лучи <...>» [Анненский И.Ф. 1979; с. 224–225]. По всей видимости, качественный состав автобиографических впечатлений того или иного писателя, соединяясь с коллективным опытом, меняется, личные переживания становятся вехой культуры, попадают в общий котел настроений и преобразуются в анонимно-всеобщие символы «современного лиризма». Творческая душа писателя видится Анненскому зеркалом, в котором отражаются настроения, наблюдения и мысли коллективной души. Т.А. Богданович, лично знавшая поэта, вспоминала разговор с Анненским, в котором он утверждал, что «не имеет никакого значения, кем рождена идея. Важно одно, что она родилась. Пусть ее воспримет и понесет

дальше тот, кого она заразила. Он понесет ее в мир и будет развивать ее сам. Дальнейшая ее эволюция зависит только от того, насколько идея жизнеспособна» [Цит. по: Лавров А.В., Тименчик Р.Д. 1983; с. 82].

Чтобы понять диалектику «своего» и «чужого», «внутреннего» и «внешнего» в представлении о лиризме Анненского, необходимо остановиться на вопросе *философско-эстетических взглядов* поэта и его понимания сущности и целей искусства. По справедливому замечанию Г.М. Пономаревой, посвятившей ряд работ проблемам генезиса критической прозы Анненского, «он не принимал полностью ни одну философскую доктрину, а свободно трансформировал в своей творческой системе самые различные идеи. И, тем не менее, мировоззрение Анненского довольно последовательно опирается на определенный круг общефилософских представлений. <...> Интерес к античной культуре выдвигает здесь на первое место учение Платона» [Пономарева Г.М. 1986; с. 3–4].

Платоновская идея «анамнезиса» у Анненского сопровождается верой в промысел человеческого страдания, возрастающего от сцепления его духовной личности с миром материальным. Затрата физических и духовных сил требует определенного оправдания, материальным воплощением человеческого напряжения в этом смысле становится искусство, цель которого заключается не только в идеалистическом стремлении к прекрасному, но и в попытке выразить то объективное свойство жизни, что невозможно возвести в понятие или развить диалектически [См. об этом: Пономарева Г.М. 1987]. Сущность учения Платона об идеях Анненский объясняет в «Очерке древнегреческой философии», являющемся комментарием к книге Ксенофонта «Воспоминания о Сократе в избранных отрывках». Он пишет: «Мир, который нас окружает, который мы видим, слышим, чувствуем, есть не настоящий мир, а только намек на настоящий мир; настоящий, сверхчувственный мир доступен только уму: в нем нет перемен, движения, возникновения, исчезания, и каждая вещь имеет там свою идеальную, совершенную и неизменную форму» [Анненский И.Ф. 1896; с. 35]. «Припоминание» так комментируется Анненским: «Душа человека предвечно жила в блаженном мире идей, и идеи, которые она когда-то созерцала, оставили в

ней след, который оживляется воспоминанием, обращением ума от мира конкретного, доступного чувствам <...> в мир понятий. Мир идей оставил в душе не только отпечатки, но и стремление <...> возвратиться из этого преходящего, призрачного мира в мир истинный, вечный и прекрасный». А сама душа человека «стоит на грани между двумя мирами», в ней «есть часть мира идеального и часть мира реального, часть преходящая и часть вечная». Анненский отмечает, что связь между мирами не была строго установлена философом: идеи сначала являлись у него причиной вещей, затем их целью, внутри же идеального мира «идеи связаны между собою подчинением и соподчинением, как слова в предложении» [Анненский И.Ф. 1896; с. 35, 36, 35]. Отдаленным аналогом этой связи для Анненского был процесс наращивания смысла в поэтическом *образе и слове*.

Об образе-символе Анненский говорит в статье «Господин Прохарчин» (1905) (понятие «симпатического символа» поэт, видимо, заимствует из работ Д. Овсяннико-Куликовского): «Итак, господин Прохарчин умер от страха жизни. Но Прохарчин, как всякий поэтический образ, достигающий известной идейной значительности, не является самодовлеющим, – он возводится к более сложному порядку художественных явлений, – т. е. это уже не просто некоторое подобие человека, но и симпатический символ, т. е. мысль художника, которая симпатически становится нашей. Итак, насколько удачен Прохарчин как символ? Хорошо ли он проектировал душу Достоевского для того момента, когда душа эта поместила его в свой фокус» [Анненский И.Ф. 1979; с. 31]. Символами являются и сами слова; по мысли Анненского, «поэзии приходится говорить словами, т. е. символами психических актов, а между теми и другими может быть установлено лишь весьма приблизительное и притом чисто условное отношение» [Анненский И.Ф. 1979; с. 202]. Субстанциальное психологическое переживание языка, судя по всему, выражается в феноменах «языкового чутья» и «чувства речи». В статье «Образовательное значение родного языка» (1890) Анненский пишет: «Это *чутье* ставит нас обладателями или, точнее, бессознательными воспроизводителями целой массы словесных форм – нет возможности определить числа и бесконечных

оттенков в формах и оборотах, которые могут явиться в нашей речи, особенно если принять, что каждая форма и каждое слово с новым оттенком смысла есть особое слово и особая форма. В смысле языкового чутья каждый человек обладает *своим языком*, и только общение, с одной стороны, литература и теория – с другой (условные правила грамматики и стиля) сглаживают это бесконечное разнообразие. Среда устанавливает как бы *центральное языковое чутье*» [Анненский И.Ф. 1890; с. 26].

В статьях, посвященных тенденциям в современной поэзии, Анненский рассуждает о символизме и индивидуальных формах лирического переживания. «В поэзии есть только *относительности*, только *приближения* – потому никакой другой, кроме символической, она не была, да и быть не может. Все дело в том, насколько навязывается ей всегда вне ее, в нас лежащий образ» [Анненский И.Ф. 1979; с. 338]. Лиризм противопоставлен образу, он граничит с «псевдолиризмом».

С понятиями «*лиризм*» и «*псевдолиризм*» у Анненского связана проблема *иррациональности письма*. Анненский настаивает: «И кому нужна будет философия без системы, а тем более стих, отказавшийся быть личным, иррациональным, божественно неожиданным?» [Анненский И.Ф. 1979; с. 347]. Поэт считал, что с течением времени человеческое «я» в поэзии отражается все более сложно, происходит семантизация ритма, фонетики, грамматики. В письме А.Н. Веселовскому от 17. 11. 1904 он пишет о «стихийно-бессознательном» начале лирического переживания: «<...> наше я, удачно или неудачно, поэтично или задорно, но во всяком случае полнее, чем прежде, отображается в новой поэзии и при этом не только в его логически оправданном или хотя бы формулированном моменте, но и в стихийно-бессознательном» [Анненский И.Ф. 2007; с. 378].

Идеализм автора и высший смысл искусства, с одной стороны, и жизненная материя, ритмическая организация материала и возникновение новых значений через их наложение, с другой стороны, ограничивают понятие лиризма в представлении Анненского. Таким образом, техника письма, лишенная лирической и жизненной мотивированности, и индивидуальный смысл, не

соотнесенный с коллективным переживанием, заложенным в слове и словесно-ритмических комбинациях, расценивается поэтом как «псевдолиризм», в котором ритм, по его мнению, оказывается не управляемым ценностными авторскими установками и существует ради самого ритма.

Психологический подход к очень сложному жизненно-художественному явлению привлекает поэта и при этом углубляется его профессиональной интуицией истинного лирика в статье «О современном лиризме» (1909). В ней нет определения лиризма, отсутствует система теоретических характеристик, однако присутствует описание конкретных типов и форм лиризма и убежденность в том, что следует «<...> отличать элементы псевдолирического, риторики, или просто-напросто клише от подлинного, нового, нутряного лиризма» [Анненский И.Ф. 1979; с. 351]. Анненский пишет, что Ф. Сологуба, к примеру, характеризует «неуменье или нежеланье стоять вне своих стихов. В этом отношении это разительный контраст с Валерием Брюсовым, который не умеет – и не знаю, хочет ли когда, – оставаться внутри своих стихов, а также с Вячеславом Ивановым, который даже будто кичится тем, что умеет уходить от своих созданий на какое хочет расстояние. (Найдите, например, попробуйте, Вячеслава Иванова в «Тантале». Нет, и не ищите лучше, он там и не бывал никогда.) Сологуб <...> как поэт, он может дышать только в своей атмосфере, но самые стихи его кристаллизуются сами, он их не строит». Подлинный лиризм Сологуба противопоставлен «силуэтам» некоторых других современников, которых Анненский называет в статье «не столько лириками», сколько «артистами поэтического слова» [Анненский И.Ф. 1979; с. 348, 377].

* * *

Для Анненского лиризм – понятие, связанное не с частными вопросами поэтики, а с проблемой психологии творчества в целом. Понятие это диалектично, предполагается подвижная граница между автором и героем, поэтом и читателем. С «лиризмом» соотнесен ряд вопросов-оппозиций: «индивидуальное – коллективное», «рациональное – иррациональное», «идеалистическое – реалистическое». Критические работы Анненского, в том числе посвященные

проблеме лиризма, являются семантическим ключом к постижению границы символа в его оригинальной лирической системе.

§ 3. Представление о лиризме в литературоведении и эстетике

Мыслители, литературные критики и исследователи-гуманитарии используют как синонимичные термины «лиризм», «лирическое», «лирическое начало» довольно активно, однако объем понятия и его границы нельзя считать в современной науке разработанными и в достаточной мере проясненными. Если характеризовать ситуацию в целом, то прослеживаются некоторые закономерности употребления.

Во-первых, лиризм связывают с эмоциональностью автора, передаваемой через «геройный» и повествовательный планы произведения (лирический герой, субъектная организация текста, композиция образов и мотивов, ритмико-интонационный строй и проч.), и тогда в целом его можно характеризовать как своеобразную «содержательную форму», доминирующую в лирике, но при этом способную проявляться в эпосе и драме, в разной степени существенно воздействуя на жанр и стиль произведения.

В качестве ключевых характеристик исследуемого нами феномена могут выступить следующие определения, данные в науке и критике эстетическим явлениям, близким тому, что мы подразумеваем под лиризмом: «настроение», «настрой души» (И.Ф. Анненский) [Анненский И.Ф. 1979; с. 93–122]; «метод мировосприятия», «психология души» автора (Вяч. Иванов) [Иванов Вяч. 1912]; «эмоциональный тон», «основной эмоциональный тон» (В.М. Жирмунский, Б.О. Корман) [Жирмунский В.М. 1977; с. 47–55; Корман Б.О. 2006; с. 94–98]; «вид пафоса» (Г.Н. Поспелов, М.П. Князева) [Поспелов Г.Н. 1976; Князева М.П. 1987 (b)]; тип «эмоционально-смыслового «звучания» произведения» (В.Е. Хализев) [Хализев В.Е. 1999; с. 297]; «лирическая субстанция» (И.Л. Альми) [Альми И.Л. 2002; с. 467]. Исследователи размышляют о *переживании* автора и героя, воплощенном в системе образов, композиционной своеобразии, построении художественной речи, однако, как правило, ограниченном эмоциональной

составляющей. «Внутренняя форма» лиризма не выясняется, проблема соотношения переживания с основными «параметрами» человеческого сознания не ставится.

Во-вторых, широкий смысловой диапазон понятия «лиризм» позволяет мыслителям и исследователям ввести рассуждение о лирическом переживании в круг проблем, касающихся специфики искусства и психологии творчества. Неразрешенным остается главный вопрос: если «лирическое», «эпическое» и «драматическое» не являются тождественными понятиям «лирика», «эпос» и «драма», то на какие же грани эстетического явления вне или внутри литературного рода они указывают? Соответственно, следует ли настаивать на самостоятельности термина «лиризм» в литературоведении?

3. 1. «За» и «против» лиризма

В трудах Гегеля «лиризм» употребляется как синонимичное «лирике» понятие. На материале романтических произведений философ приходит к выводу о том, что преимущественное содержание здесь составляет многообразие чувств и переживаний личности. Душевные движения усложняются и уже не могут быть переданы через внешние проявления, душа и чувства становятся «существенным элементом» произведения [Гегель Г.-В.-Ф. 1969; с. 241]. О лирике Гегель писал: «<...> чувство и рефлексия вовлекают *внутри* себя наличный мир, переживают его в своей внутренней стихии и уже только после того, как этот мир стал чем-то внутренним, выражают его, находя для него слова» [Гегель Г.-В.-Ф. 1971; с. 514]. Искусство романтизма ориентируется на передачу эмоционального восприятия всего окружающего, на раскрытие духовного мира личности и тяготеет к лирике. В этом контексте возникает понятие лиризма, который, по словам философа, составляет «стихийную основную черту» современной литературы, проникая в эпос и драму.

Обсуждение специфических черт лирического рода было развернуто в русской литературной критике 1820–30-х годов XIX века (см. об этом: Т.К. Батунова «Обсуждение лирического рода в литературной критике 20–30-х годов

XIX века», 1988; В.Н. Остапцева «Лиризм русской прозы 30-х годов XIX века: В.Ф. Одоевский, М.Ю. Лермонтов», 2003) [Батурова Т.К. 1988; Остапцева В.Н. 2003]. В.Г. Белинский, вслед за Гегелем, под лиризмом понимает «отдельный род поэзии» [Белинский В.Г. 1978; с. 300], который в работе «Разделение поэзии на роды и виды» противопоставляет эпической поэзии. Он пишет, что они различаются в самом типе художественного обобщения («поэзия объективная, внешняя» и «поэзия субъективная, внутренняя» [Белинский В.Г. 1978; с. 296]), и в этом смысле лирика сложна, поскольку требует от художника высокого уровня сознания и способности к самоанализу, она расценивается как вершина литературы («поэзия поэзии»).

В работах Гегеля и Белинского, считает современный исследователь М.П. Князева («К истории понятия «лиризм», 1987), «лиризм» уже употребляется в значении понятия, связанного с особенностью авторского голоса: он окрашивает собой манеру повествования независимо от того, проза это или стих [Князева М.П. 1987 (а); с. 44]. Философ называет его «тоном», который, «подобно всеобщему аромату души, наполняет произведения изобразительных искусств» [Гегель Г.-В.-Ф. 1969; с. 242]. Характеризуя эпический и драматический роды литературы, В.Г. Белинский приходит к выводу, что «без лиризма эпопея и драма были бы слишком прозаичны и холодно равнодушны к своему содержанию» [Белинский В.Г. 1978; с. 300]. Возможно, критик действительно имеет в виду участие в повествовании оценивающего и эмоционально окрашенного авторского голоса: «<...> эта тоска, эта грусть, эта задумчивость и, вместе с ними, эта мыслительность, которыми проникнут наш лиризм. Лирический поэт нашего времени более грустит и жалуется, нежели восхищается и радуется, более спрашивает и исследует, нежели безотчетно восклицает. Его песнь – жалоба, его ода – вопрос» [Белинский В.Г. 1953; с. 268]. Под лиризмом, определенно, подразумевается такое качество лирики, которое проявляется в выражении поэтом внутреннего мира субстанциональной личности, цельной и насыщенной в своем переживании.

В специальной работе, посвященной «одному открытию Белинского», Б.О. Корман так определяет вклад великого критика в теорию литературы: «Заслуга Белинского заключается в том, что он впервые в истории эстетической науки дал решение вопроса о единстве всех лирических стихотворений поэта. *Подобно тому как в отдельном лирическом стихотворении есть единство настроения, за которым стоит известная мысль, так в совокупности лирических стихотворений поэта есть более высокое, «сквозное» единство эмоционального тона, за которым стоит известное мировоззрение.* Эмоциональный тон образует посредующее звено между мировоззрением поэта и настроением, выраженным в стихотворении. Поэтому в ходе анализа лирики поэта необходимо определить основной эмоциональный тон и стоящее за ним мировоззрение – и соотнести с тоном разнообразные эмоциональные состояния, характерные для отдельных стихотворений» («В.Г. Белинский об эмоциональном тоне лирической поэзии», 1963) [Корман Б.О. 2006; с. 54]. Как утверждает литературовед, Белинский в общем виде изложенного выше взгляда на лирическую поэзию не выражал, однако в статьях 1840-х годов, посвященных лирике Пушкина, Баратынского, Полежаева и Лермонтова, установка «присутствует как исходная точка и метод изучения», исследователя «занимает не только и не столько мировоззрение, выраженное в понятийной форме, зафиксированное в рассуждениях, принявшее облик силлогизмов, сколько мировоззрение, внедрившееся в эмоцию, ставшее особым сложным чувством <...>» [Корман Б.О. 2006; с. 54, 58].

Определение лирики как субъективного рода литературы снимает актуальность дифференциации понятий «лиризм» («лирическое») и «лирика» – такова установка некоторых отечественных филологов, нашедшая отражение в академических изданиях по теории литературы. Правда, исследователи все-таки замечают разную степень концентрации субъективности в лирике в зависимости от эпохи, жанра, личности автора, созданного им «образа переживания».

Так, определеннее других высказывается В.Д. Сквозников – автор статей «Лирический род литературы» в изданиях ИМЛИ «Теория литературы» (1964;

2003). Он считает понятие «лиризм» избыточным, не отражающим существенных сторон лирики как литературного рода. В более ранней своей работе литературовед пишет прямо: «<...> нам представляется совершенно лишним проводить различие между понятиями «лирика» (как род) и «лиризм» (как некая эмоциональная стихия в литературном произведении любого рода)». Подобные разграничения – ненужная схоластика, стремление «обойтись посредством слова», говоря по-гоголевски. «Лиризм», как особое научное понятие, есть просто необязательный синоним эмоциональности, взволнованности, прочувствованности и т. п., только затуманивающий к тому же смысл точного термина «лирика» [Сквозников В.Д. 1964; с. 175]. Подход исследователя представляется нам излишне рационалистическим: лирика предстает только как «осуществление художественной мысли» творца в «специфической для лирического рода форме» – в «образе лирического переживания», когда «поэт выступает и говорит «от своего же лица» всегда в этом смысле прямо, но далеко не всегда непосредственно <...>» [Сквозников В.Д. 2003; с. 418, 406].

«Образ чувства» создается «личной искренностью» чувств автора и его мыслетворчеством, включающим момент обобщения, отстранения, попытки передать «коллективное» переживание, находящее отражение в лирическом «я» произведения. «Выражение художественной мысли в форме лирического переживания – в этом состоит самая общая отличительная особенность лирического рода. Все первоначальные чувства и побуждения оказываются под чертой творчества, как исходный материал, – да простят это широко принятое, хотя и неприятное терминологическое обозначение». Исследователь дает и более развернутое определение лирики: «Итак, эмоционально самодовлеющая мысль, нашедшая себя в особом претворении – в образе переживания, – есть основа лирического рода в искусстве слова. Основа потому, что это уже начало творчества в данном материале. Исходное состояние, то, что называется самочувствием души или как-нибудь похоже, может быть очень смутным, неотчетливым, – оно *становится* лирическим переживанием, лишь когда оно *выражено*. А выражение – это уже акт творчества, воссоздания жизни и

целенаправленного ее пересоздания, очень к тому же небезразличного к материалу воплощения, стихии словесности» [Сквозников В.Д. 2003; с. 398–399, 406].

Сквозников задается вопросом о смысловом наполнении субъекта выражения, лирического «я». Обратившись к суждениям А.Н. Веселовского, не склонного видеть лирическое начало в повышенной субъективности, но скорее настроенного искать его в ощущениях «коллективной психики», он пишет, что «лирика началась с выделением душевного и духовного самочувствия личности, с наметившимся ее противостоянием безличному коллективу». Исследователь считает: «<...> внедряемая время от времени в поэтику и изнутри ею выталкиваемая категория «лирического героя» восходит в конечном счете к представлениям о творчестве «коллективной психики». Тогда объективация предстает неким отчуждением, отлучением художественного лирического образа от неповторимо личного впечатления, ощущения <...> Результат подобного отлучения может выглядеть шире того движения ума и чувства, которое дало ему начало. Он даже может быть многообразнее по захваченным темам, величественнее по общественным идеям, масштабнее по агитационному воздействию. <...> самовыражение творящей личности происходит в некотором заданном (прежде всего самим собой себе заданном) условном облике» [Сквозников В.Д. 2003; с. 407–408, 408].

Художественная мысль поэта, оформляющая себя и приводящая в результате к рождению образа переживания, по наблюдениям литературоведа, может быть вдохновлена «присущей поэтическому сознанию еще до воплощения, обнаружения идей, мотивом (хотя бы очень смутными, но уже тяготеющими к подходящему словесно-образному осуществлению)» или «словесно-образной, ритмической, какой-либо иной формальной находкой, ловко пойманной рифмой, звуковым повтором, афоризмом, каламбуром и т. д.» [Сквозников В.Д. 2003; с. 414]. Могут быть пересечения, сращения, однако наличие двух тенденций кажется исследователю убедительным. Конечная цель творца – создать «образ

лирического переживания», и достигается она не только талантом, но и мастерством поэта.

В.М. Жирмунский также не дифференцирует понятия «лирика» и «лиризм». Определяя специфику одного из трех родов литературы, он пишет: «*Лирика* – выражение чувств, выражение эмоций, следовательно, в принципе наиболее субъективный жанр, в котором раскрываются личные переживания автора. Степень субъективности и здесь может быть различной. Стихи Гете, Пушкина подводят нас очень близко к интимному, неповторимому, личному переживанию писателя. У одного и того же писателя стихи, написанные в разное время, могут носить более или менее обобщенный характер. Так, если сравнить стихотворения молодого Гете и Гете-классика, то в юношеских стихах он стремится передать неповторимо личное, субъективное переживание, а в эпоху зрелости – поднять переживание до общечеловеческого, обобщенного содержания. Тем не менее основой лирики является выражение эмоций» [Жирмунский В.М. 1996; с. 376–377]. Смыслом определяется и строй лирических произведений: «*Лирика* – несюжетный жанр. Лирика передает чувства поэта; элементы рассказа, действия, сюжета растворены здесь в эмоциональном переживании». Исследователь справедливо отмечает момент непростого соотнесения «лирической субъективности» и переживаний «биографического» поэта, интимно-личного и общезначимого в стихотворении: «Пушкин – это поэт, который, как многие лирики, беря материал для лирического творчества из своего личного переживания, вместе с тем придает своим произведениям настолько объективный, настолько общезначимый характер, что вопрос о личном переживании, лежащем в основе стихотворения, в ряде случаев становится праздным вопросом, и историки литературы, орудуя таким «биографическим» методом, слишком часто рассуждают о личных переживаниях поэта тогда, когда это не требуется сущностью дела» [Жирмунский В.М. 1996; с. 375, 129].

В специальном исследовании «Гете в русской литературе» (1936) Жирмунский утверждает, что Гете является поэтом лирическим по преимуществу и «не только в мелких, собственно лирических стихотворениях: под знаком

лирики стоит и «Вертер» – лирический дневник в письмах, и «Фауст» – философско-лирическая трагедия, и даже стихотворные драмы «Ифигения» и «Тассо», претендующие на «объективность» классического стиля». Под «лирическим» подразумевается «погружение во внутренний мир человеческой личности, замыкание и углубление в сферу внутренних переживаний человеческой души, неповторимых и индивидуальных», а Гете назван создателем «нового жанра интимной лирики личного переживания» в Германии [Жирмунский В.М. 1982; с. 21].

Рассуждая об эволюции творчества немецкого поэта, Жирмунский выделяет некоторые характерные черты строя и формы лирического переживания у Гете. Так, по его мнению, ранняя (лейпцигская) лирика 1766–1769 гг. в значительной мере подражательна, стоит еще под знаком «анакреонтики», французской и немецкой «легкой поэзии» середины XVIII века, «вращающейся в узком круге условных и шаблонных тем и литературных приемов «рококо», обобщающих и стилизующих индивидуальное лирическое переживание в духе шаловливой грации, рефлектирующей иронии и безобидно-легкомысленного эпикуреизма салонного типа». В 1770–1775 гг., под влиянием Гердера и народной песни, Гете создает новый жанр лирического стихотворения, порывающего со стилизацией: «мгновение переживания, непосредственного, яркого и страстного, чувство природы и любви выражаются непосредственно в эмоционально-действенной, песенной форме, причем неповторимо индивидуальный характер переживания создает неповторимую, на данный случай возникающую поэтическую форму, которая как бы развивается и изменяется вместе с развитием самого переживания». В веймарскую эпоху, особенно в 1775–1785 гг., страстный тон лирики смягчается, появляются элегические, успокоенные тона, лирическое раздумье и созерцательность, «при этом переживание отходит в прошлое, дистанцируется, отстаивается, обобщается: возникает некоторая устремленность к типическим, «общечеловеческим», объективным формам переживания, переживание переносится на идеального носителя, драматическую фигуру, отделившуюся от автора». Формальным признаком этой типизации и

объективации является использование античных размеров. В классическую эпоху (1786–1806) достигает расцвета антологическая и любовная лирика, причем «эротические переживания этих стихотворений объективируются наличием повествовательного сюжета или описания, рефлексией поэта по поводу собственного переживания и легкой иронией, показывающей свободное – как бы со стороны – отношение поэта к собственному чувству». Последний этап – старческая лирика Гете (1806–1832) – характеризуется «символической многопланностью», философским и моральным дидактизмом, «почти полным претворением личного элемента в типизации и обобщении, граничащем с абстракцией». Жирмунский утверждает, что лирическое начало оказало заметное влияние на жанр оды и баллады у Гете. Итак, прямо не говоря о лиризме, исследователь строит свою систему эволюции лирики немецкого поэта именно на этом понятии [Жирмунский В.М. 1982; с. 21–22].

Сторонником разграничения «лирики» и «лиризма» был Е.В. Аничков. Он выражает свою позицию по данному вопросу в подробной статье, посвященной разбору основных положений «Исторической поэтики» А.Н. Веселовского (1907). Исследователь считает, что «самое подразделение родов поэзии на эпос, лирику и драму и имеет, быть может, гораздо большее значение в старом гегелевском значении, хотя и облеченном им в исторические нормы, но в существе дела отвлеченном. Может быть, важнее говорить об эпическом складе, или о повествовании, о лиризме и драматизме. Во всяком случае, то и другое надо было бы строго различать» [Аничков Е.В. 1907; с. 401]. Лирика представляется ему явлением особенно сложным: «Чистая лирика, т. е. лирика как поэтическая форма, вьется по полю поэзии лишь тоненькою и часто вовсе обрывающейся нитью. Лирическая стихия, напротив, богата и разнообразна». Критикуя Веселовского за недоработанность представлений об эволюции лирики, ученый высказывает уверенность в том, что автор «Исторической поэтики», пользуясь «старым подразделением», говорит о лирике, а «разумет *лиризм*». «Когда мы говорим лирика, мы гораздо более разумеем стихию в поэзии, чем определенные виды поэзии. И то же самое можно сказать и о драме. Ведь мы разумеем под

драмой вовсе не только голую форму, а нечто в самой сути – драматичность, а не только драму; и драму мы считаем наиболее совершенным видом, соответствующим драматичности, т. е. наглядности, осуществлению в действии». У Аничкова появляются определения «эпически-повествовательный» и «лирически-взволнованный». Исследователь делает заключение: «Лирическое начало, лиризм в поэзии, стало быть, – «проекция коллективного я» [Аничков Е.В. 1907; с. 402, 401, 402].

Попытка теоретически обосновать необходимость понятия в отечественной филологии предпринималась в 1960–80-е годы: с одной стороны, лиризм рассматривался как свойство содержания художественного произведения, его пафос (Г. Пospelов, М. Князева) [См. об этом в 3 разделе § 1]; с другой стороны, как «основной эмоциональный тон», передающий общее для внутреннего мира множества людей, в значительной мере «вне особенного – вне того, что делает их отличными друг от друга характерами» (Б.О. Корман) [Корман Б.О. 2006; с. 98]. Вопрос о «лиризме» был соотнесен с проблемой функционирования эстетических категорий и субъектной организацией художественного произведения. И это открыло для исследования такую сторону явления, как взаимодействие в лиризме индивидуального мировоззрения автора, преобразованного в эмоцию, и «сверхэмоции» [Корман Б.О. 2006; с. 96], характерной для множества людей.

Исследователь Б.О. Корман считает методологически важным в связи с проблемой осмысления лирического произведения ввести понятие «основного эмоционального тона» поэзии того или иного автора, в качестве синонимов в его работах выступают «сквозное настроение», «сверхнастроение», «сверхэмоция», «эмоционально-оценочный эквивалент мировоззрения», «определяемый мировоззрением закон эмоциональных реакций личности на действительность», «мировоззрение, ставшее эмоцией» [Корман Б.О. 2006; с. 65, 96, 358, 193–194, 55]. По мнению выдающегося ученого-филолога второй половины XX века, «единство эмоционального тона отнюдь не предполагает эмоционального однообразия лирики поэта», «трудность обычно заключается в том, чтобы найти это единство в разнообразии, обнаружить общую идейно-эмоциональную основу самых

различных по настроению стихотворений – и тем самым проложить себе дорогу к пониманию каждого из них в его специфичности, найти ключ к неповторимому своеобразием выразенного в нем чувства». Единство настроения позволяет говорить о единстве мироощущения автора, обусловленном его натурой и одновременно отражающем переживания современников. «Единая идейная позиция, опирающаяся на общность социально-исторического опыта и внедрившаяся в чувство, ставшая особой сверхэмоцией; мировоззрение, превратившееся в эмоцию, характерную для множества людей, – вот что воспроизводит лирическая поэзия»; «Преходящее индивидуальное «я» черпает силу в сознании своей сопричастности высшему началу – непреходящему национальному и всечеловеческому сомножеству», – пишет исследователь [Корман Б.О. 2006; с. 65, 96, 359]. Подходящим материалом для воссоздания в искусстве общего в эмоциональной жизни весьма различных людей, объединяемых общностью мироощущения, является эмоциональная жизнь личностей, совмещающих строй чувств, определяемый мировоззрением и заданный природными свойствами, темпераментом, специфическим опытом.

Из рассуждений Кормана следует, что в аспекте осмысления «основного эмоционального тона» сближаются до нераздельности «автор» и «лирический герой» («Эмоциональный тон является в лирике средством изображения основного субъекта речи: автора, лирического героя»), а с другой стороны, «сверхэмоция» противопоставляется «характеру»: «говоря же «характер» или «основной эмоциональный тон», мы указываем на то специфическое содержание жизни личности, с которым имеет дело эпический или лирический способ изображения человека»; на принцип изображения его внутренней жизни, дум и чувств. Таким образом, по мнению Кормана, «понятием «основной эмоциональный тон» и обозначается само содержание лирического способа изображения человека» [Корман Б.О. 2006; с. 98, 95, 94].

Заметим, что в работах современных литературоведов, обратившихся к проблеме идейно-эмоциональной направленности художественного произведения, «лирическое» было выведено за пределы понятий, соотносимых с

пафосом, однако его смысл мировоззренческой «сверхэмоции» оспорен не был. Специально останавливается на определении лиризма теоретик литературы В.Е. Хализев. Героическое, трагическое, комическое и проч. он определяет как «типы авторской эмоциональности», что же касается «эпического» («эпичности»), «драматического» («драматизма»), «лирического» («лиризма»), то они названы «типами эмоционально-смыслового «звучания» произведений» и «обозначают не только родовые особенности произведений, о которых идет речь, но и другие их свойства» [Хализев В.Е. 1999; с. 68–79, 297, 296]. В связи с эпичностью, замечает ученый, говорят об «эпическом мирозерцании», в качестве «идейно-эмоциональной настроенности» она, по его мнению, присутствует в драме («Борис Годунов» А.С. Пушкина) и в лирике (цикл «На поле Куликовом» А.А. Блока). «Драматизмом принято называть умонастроение, связанное с напряженным переживанием каких-то противоречий, с взволнованностью и тревогой. И наконец, лиризм – это возвышенная эмоциональность, сопряженная с областью задушевного, интимного, личного. Драматизм и лиризм тоже могут присутствовать во всех литературных родах» [Хализев В.Е. 1999; с. 297]. Лирическим началом проникнуты роман И.С. Тургенева «Дворянское гнездо», пьесы А.П. Чехова «Три сестры» и «Вишневый сад», рассказы и повести И.А. Бунина; исполнены драматизма роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина», стихотворение М.И. Цветаевой «Госка по родине».

Таким образом, наряду с нежеланием рассматривать «лиризм» в качестве полноценного аспекта при анализе художественного произведения и этапов творчества писателя (В.Д. Сквозников), достаточно распространенной позицией в эстетике и литературоведении является попытка обнаружить различные грани авторского переживания, претворенного в искусстве, и исследовать свойства его поэтики (В.М. Жирмунский, Б.О. Корман, В.Е. Хализев).

3. 2. Эстетическая и поэтическая многомерность понятия

На протяжении последних веков западные и отечественные исследователи ставили перед собой задачу пересмотреть традиционную триаду литературных

родов либо вообще отказаться от деления на роды – тогда и возникала необходимость разведения понятий «лирика» (художественный способ изображения человека, соотносимый с эпосом и драмой) и «лиризм» (содержание родовой «формы»).

Одним из первых в XVIII веке, по словам А.Е. Махова, И.-А. Шлегель, «не отказываясь в принципе от концептов драмы, эпики и лирики, трактует их не как классификационные рамки, разграничивающие «классы» произведений, но как *оттенки* (Schattierungen), которые могут присутствовать в текстах с различными внешними родовыми признаками. Мы имеем здесь дело с проявлением общего процесса превращения категорий родовой систематики, разграничивающих тексты, в «качества», которые могут проявляться в текстах формально различной родовой принадлежности. Эпос, драма и лирика превращаются в «эпическое / эпичность», «драматическое / драматичность» и «лирическое / лиричность»; так переосмысленные, эпос, драма и лирика – в статусе неких внутренних начал, качеств (в терминологии XVIII в. – «тонов», «красок») – могут становиться характеризующими признаками произведений самых разных жанров» [Махов А.Е. 2010; с. 396].

Немецкий писатель и эстетик романтической эпохи Жан-Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) в «Приготовительной школе эстетики» (1813) писал о лирике: «Эпос изображает *событие*, развертывающееся на основе *прошлого*, драма – *действие*, развивающееся в сторону будущего и направленное на *будущее*, лирика – *чувство*, заключенное в *настоящем*. Лирика, по существу, предшествует всем поэтическим формам, потому что вообще чувство рождает поэзию, в нем искра ее зажигающая; поэзия предшествует всем поэтическим формам как лишенный облика огонь Прометея, членивший и одушевляющий облики, фигуры, формы». Размышляя о путях проникновения «лирического огня» в другие литературные роды, Жан-Поль отмечает, что «в драму лирика проникает, как хор, иногда как разговор наедине с собой, как дифирамб в горе и радости, – но лирика всегда остается здесь зависимым членом, говорит не за себя, но вторит целому. Вполне возможно, чтобы через драму проходила целая горная цепь

возвышенных од. В эпосе прошлое смягчает лирический порыв и едва ли потерпит, чтобы сюда вплетался хор, дифирамб и т. д.» [Жан-Поль. 1981; с. 276]. Теоретик замечает такое качество лирики, которое дает ей возможность усиливать эффект коллективного и индивидуального переживания в драме.

Жан-Поль определяет специфику лирического рода через понятия чувства и переживания. «В самой лирической поэзии событие царит только как настоящее, а будущее – только как чувство. Чувство представит себя отдельным, независимым и не станет рисовать своих прародителей, как в эпосе, или своих потомков, как в драме. <...> Чувство, не ведая линий и путей, летает между концом, началом и серединой, и лишь напряжение и ослабление направляют его полет, и может получиться так, что в конце оды чувство еще сильнее захвачено своим историческим началом, чем в самом начале. И чувство может выступать смело, полагаясь на общность всех сердец, и не вплетать ни единого слова о каких-либо событиях <...> поэт воспекает извечную, прочно утвержденную историю, что заключена в груди человека. Еще можно добавить, что эпос повествует об историческом, драма его провидит и созидает, лирика чувствует и переживает». Переходя к вопросу о жанровой специфике лирики исследователь заключает, что «если в чувстве видеть общее, кровеносную систему всей поэзии», тогда «лирические виды суть лишь оторванные и существующие сами по себе члены двух великанских тел поэзии». Ода, дифирамб, элегия, сонет – «только унисон, извлеченный из драматической гармонии, унисон, которому придана особая душа». Романс, сказка, баллада, легенда – «каждый раз несколько звуков из фуги эпоса» [Жан-Поль. 1981; с. 276–277]. В эпический род «передвигается» описательное стихотворение, а в лирический – дидактическая поэма. Таким образом, обнаруживая *универсальность лирического начала*, Жан-Поль предлагает отказаться от избыточной трехчастной классификации литературного рода.

Оригинальный взгляд на лирику и лирическое высказал в начале XX века представитель психологической школы Д.Н. Овсяннико-Куликовский («Лирика – как особый вид творчества», 1910). Лирическое творчество (словесная лирика,

музыка, песня, танец) он противопоставил образному (эпическое, драматическое) по принципу их отношения к ритму «в форме звуковой и также в виде телодвижений» (в первом случае он является самоцелью) [Овсяннико-Куликовский Д.Н. 1910; с. 186]. В концепции ученого важна проблема диалектики формы и содержания, как раз и вызывающая главное возражение у его оппонентов. Он разграничил «лирические эмоции», порожденные ритмической организацией произведения, и «лирические ценности» как наличие сложного идейного плана в произведении. По мнению ученого, эволюция лирического на протяжении истории поэзии – это движение от примитивного содержания и разнообразия ритмов к вытеснению последних «лирическими ценностями». Лирическая эмоция «возникла из могущественного некогда аффекта, производившегося действием ритма». *«Творчество, направленное на создание и разработку ритмов, производящих эти эмоции, мы называем лирическим – в отличие от всех других видов творчества, в процессе которых лирические эмоции могут участвовать, но сущность и призвание которых вовсе не в том, чтобы создавать и разрабатывать ритмы»* [Овсяннико-Куликовский Д.Н. 1910; с. 189, 192]. «Лирический элемент» вторгается в творчество религиозное, образное, но здесь эмоция не цель, потому что она вызвана содержанием. В процессе соотношения искусств выстраивается некая иерархия «чистоты» лиризма, вершинное положение в которой занимает музыка.

Во второй части работы Овсяннико-Куликовский ставит вопрос о форме и содержании в лирическом произведении, и тогда возникает более тонкое определение «лирической эмоции» как «психического ритма «дум и чувств» в словесной поэзии. «<...> перед нами лирическая эмоция, слагающаяся из психофизических и чисто-психических элементов; здесь две волны, из которых одна, чисто-психическая, поднялась раньше, а другая, волна звуковой эмоции, возникла вслед за нею, ею возбужденная <...>». Исследователь утверждает, что «настоящего», высокого лиризма в поэзии древность и не знала, что *этого рода лиризм* есть создание новой европейской цивилизации, – с XIX века по преимуществу». Все же под «высоким лиризмом» подразумевается гармоничное

соединение «совершенства стихотворной формы» и «внутренней ценности лирических вдохновений». Только великие художники, такие как Шекспир, Гете, Пушкин, знали меру этого соединения, а многочисленные версификаторы порождаются следующей закономерностью: «<...> разработка стиха, т. е. искусственное упорядочение и усовершенствование ритмических средств языка, во все эпохи культурного развития, в особенности в эпохи процветания литературы, идет ускоренным темпом – гораздо быстрее, чем идут вперед, развиваясь и изоцряясь, лирические ценности, какими в ту или иную эпоху располагает человечество» [Овсяннико-Куликовский Д.Н. 1910; с. 209, 208, 200, 203]. Следует уточнить, что данная закономерность действительно ощутима, однако не в связи с медленным прогрессом ценностной системы человечества, а на фоне общей скудости оригинальных психологических форм в лирике в сравнении с многообразием в ней ритмических композиций.

В целом, стоит признать, что Овсяннико-Куликовский обозначил круг проблем, имеющих отношение к лиризму как эстетическому и поэтическому феномену. В дальнейшем исследователи разрабатывали их в разной степени оригинально и убедительно. Например, М.С. Григорьев в работе «Введение в поэтику» (1924), используя опыт достаточно формалистического подхода к поэтическому ритму А. Белого, соотносит (и это влияние психологической школы) ритмический рисунок стиха и *степень «искренности поэта»*. Исследователь пишет: «Андрею Белому удалось создать систему графической записи всех перебоев ритма с помощью кривой. Оказалось, что характер поэтического содержания постоянно отражается на кривой: ее падении или подъеме. Таким образом, изучение ритма, поставленное на такой научный базис, подводя нас к интимнейшим тайникам творческого духа, позволяет вместе с тем почти безошибочно решить вопрос об искренности поэта. <...> Замечено, что хорей служит для выражения бодрых, плясовых настроений («Мчатся тучи, вьются тучи»). Если при этом какой-нибудь поэт воспользуется хореем для выражения каких-нибудь элегических настроений, то ясно, что эти элегически настроения не искренни, надуманы, а самая попытка использовать хорей для

элегии так же нелепа, как нелепо, по остроумному сравнению поэта И. Рукавишникова, лепить негра из белого мрамора» [Григорьев М.С. 1924; с. 37, 38]. С позицией ученого согласиться трудно, однако показательна сама интенция поиска «единицы измерения» не просто авторской эмоциональности, но скорее даже его исповедальности.

В XX веке лирика начинает восприниматься как род литературы, «отличающийся специфическим типом субъектной архитектоники» [Бройтман С.Н. 2008 (а); с. 110]. Представление о лирическом субъекте как диалогической структуре, анализ его неоднородной субстанции открывает возможность осмысления лирического «я» не просто в качестве «проводника» авторской эмоциональности, но напряженного духовного пространства, «ценностного контекста», полного «реакций на реакцию» (М. Бахтин), собирающего это самое «я» из множества состояний в одном эстетически спланированном и поэтически «завершенном» переживании.

М.М. Бахтин не исследовал лирический род специально, но некоторые существенные соображения по нашему предмету оставил, и связаны они с идеей диалогичности художественного слова. В лирике автор «растворяется во внешней звучащей и внутренней живописно-скульптурной и ритмической форме, отсюда кажется, что его нет, что он сливается с героем или, наоборот, нет героя, а только автор. На самом же деле и здесь герой и автор противостоят друг другу и в каждом слове звучит реакция на реакцию» [Бахтин М.М. 1986 (а); с. 146]. Бахтин разделяет понятия автора и героя в эстетической деятельности. Автор «должен использовать до конца свою привилегию быть вне героя. Но тем не менее близость героя и автора в лирике не менее очевидна, чем в биографии», то есть «возможна лирическая самообъективация (персональное совпадение героя и автора за границами произведения)», до создания и после, при восприятии и истолковании. Бахтин допускает, что в лирическом произведении непременно присутствует «другой», он пишет: «Не высказать свою жизнь, а высказать о своей жизни устами другого необходимо для создания художественного целого, *даже* лирической пьесы» – из чего следует, что «лирическая форма привносит извне и

выражает не отношение переживающей души к себе самой, но ценностное отношение к ней другого как такового». «Лирика – это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном *голосе* другого: я слышу себя в другом, с другими и для других. Лирическая самообъективация – это одержимость *духом музыки*, пропитанность и просквоженность им» [Бахтин М.М. 1979; с. 146, 77, 145, 148]. Ученый предложил различие подходов к «прозе» и «поэзии»: «центральной проблемой теории художественной прозы является проблема двуголосого, внутренне-диалогизированного слова во всех его многообразных типах и разновидностях»; иное является важнейшим применительно к «поэзии» – «проблема поэтического символа» [Бахтин М.М. 1975; с. 143]. Лиризм, таким образом, это не просто воплощенное в поэзии переживание, а *переживание, инструментированное средствами словесного искусства*. По словам Б.О. Кормана, разработавшего собственную типологию лирического субъекта, «<...> переживание событий и судеб людей, описанных в тексте, само входит в текст. Очищение как нравственный результат воздействия искусства становится гораздо более обязательным: эмоциональный путь к нему не только предуказан сюжетно, но и «навязан» читателю словом» [Корман Б.О. 2006; с. 199].

* * *

Итак, большинство ученых пользуются понятием «лиризм» при анализе литературного произведения и периодов творчества поэта. Прежде всего его связывают с содержательной стороной субъективного способа изображения человека. В эстетике утверждалось, что понятие обозначает «внутренние начала» лирики (Шлегель), идейно-эмоциональную первооснову всех родов поэзии (Жан-Поль). Также лиризм обнаруживают в отдельном художественном произведении, где ритм становится фактором содержания и план «лирических эмоций» совмещается с «лирическими ценностями» (Д. Овсяннико-Куликовский).

Изучение субъектного плана лирики (М. Бахтин, Б. Корман, С. Бройтман), сложной связи между автором, героем и читателем позволило, с одной стороны, говорить о диалектике единичного и общего, переживании «своего» как «чужого»

(конкретная эмоциональность, реализованная в произведении, воспринимается как «оправдание жизни» (И. Анненский) [Анненский И.Ф. 2002 (а); с. 335]), с другой – осмыслить лиризм в качестве содержания, творимого в процессе речеведения.

§ 4. «Переживание» и «сознание» в психологии и философии

Для литературоведения могут быть важны следующие научные аспекты проблемы. Во-первых, обоснованная психологами категория *переживания* дает основание утверждать, что лиризм как «нераздельность» автора и героя в произведении имеет своим истоком не столько частные события биографии поэта, находящие отражение в произведениях, сколько в целом «душевную работу» творца, воплощаемую в творчестве (от передачи ощущения до обновления ценностного самосознания). Во-вторых, гипотезы, обобщающие представления о содержании, структуре и функционировании человеческого *сознания*, дают нам возможность более плодотворно изучать смысл и строй лиризма поэтов XX века, в поле зрения которых попадают взаимодействующие сферы смыслов и физических явлений действительности, источником интимного переживания для которых становятся события эмоциональной и интеллектуальной жизни субъекта.

4. 1. Состав душевного «я»

Лиризм («сверхэмоция», «сверхнастроение») может быть рассмотрен в связи с более широким понятием переживания, входящим в сферу проблемы человеческого сознания. На несоответствие объема переживания в психологии и поэзии указал в начале XX века А. Белый («О границах психологии», 1904), он высказал ряд претензий в адрес современной ему психологии, избегающей «внутреннего» человека, плоско ставящей проблему переживания: «Единство психологической деятельности, осознаваемое как «я», эмпирическая психология превращает в бесконечно разложимое разнообразие. Анализ самосознания устанавливает вместо единой субстанции сложное взаимодействие сил. Понятие о нашем «я» как о чем-то действительном разбивается. Оно оказывается мнимым.

Само выражение «*психический*», по Авенариусу, условно» [Белый А. 2010; с. 45]. Определениям «физиологической психологии» ученый, поэт и критик А. Белый противопоставляет творческое переживание, захватывающее сознательную и бессознательную сферы человеческого «я»: «Безраздельная целостность переживания есть субстанция нашего «я». Легко видеть, что субстанция в таком освещении уже не есть для нас неизменная основа явлений, но она и не материя; еще менее ее возможно отождествлять с причинностью. Она есть *живая связь* протекающих в нас психических процессов. Но чтобы она не осталась в области статических определений, мы склонны видеть в безраздельной цельности нашего «я» творческое начало психики. Различные формы душевной деятельности (ум, чувство, воля) как бы вытекают из *живой связи* их в переживаемом единстве сознания» [Белый А. 2010; с. 47].

Примечательным, на наш взгляд, является размышление исследователя о «некотором неразложимом единстве», сверхличном субстанциальном переживании, в соотношении с которым протекают переживания отдельных лиц: «Сознательное и бессознательное суть лишь проекции некоторого неразложимого единства. Безраздельная целостность должна характеризовать такое единство. Она должна подстилать все наши единичные переживания. Она же – условие, сплавляющее переживания отдельных лиц в коллективное переживание» [Белый А. 2010; с. 47]. Активное взаимодействие интимно-личного и коллективного переживания плодотворно реализуется в области искусства начала XX века, осваивающего «содержания сознания» автора, поэтому в «Эпилоге» статьи поэт А. Белый оставляет научный стиль и переходит на язык символов: «Психология, опрокинувшая все устои нашего представления о нас самих, оказалась Химерой, на миг смутившей наш сон. Челн сознания, едва не затопленный Хаосом, едва не зачерпнувший мутную волну безумия, теперь – только птица – лебедь, распластанный в небе. // Белый лебедь личного сознания, омытый эфиром вселенной, нежно млеет и тает в голубом – в голубом небе вселенского сознания». Правда, в связи с гипотезой о «внутренней» организации сознания, выдвинутой отечественными философами во второй половине XX века, размышления А.

Белого о «свете всеобщего, бессодержательного сознания» [Белый А. 2010; с. 56] теряют свою метафоричность и могут быть соотнесены с определением «структур» человеческого сознания.

Символизм сознания. В работе «Символ и сознание» (1982) М.К. Мамардашвили и А.М. Пятигорский размышляют: «Сознание – это не психический процесс в классическом психофизиологическом смысле слова. Но очень важно иметь в виду, что любой психический процесс может быть представлен как в объектном плане, так и в плане сознания. И хотя мы понимаем, что очень трудно примириться с такой психологической двойственностью, она для нас существует как двойственность психологии и онтологии. Ведь еще в глубокой древности, в середине первого тысячелетия до новой эры, буддийские мыслители предполагали, что сознание не есть один из психических процессов, но что оно есть уровень, на котором синтезируются все конкретные психические процессы, которые на этом уровне уже не являются сами собой, так как на этом уровне они относятся к сознанию. <...> Возьмем, например, ту же память. <...> Конечно, факт совершения события, о котором идет речь, факт запоминания и факт воспоминания – это факты, относящиеся к психическому процессу памяти. Но когда они выступают на уровне их корреляции, в каком-то едином потоке, они уже не могут быть рассматриваемы объектно. И тогда это уже дает нам основание говорить о сознании» [Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. 2011; с. 37–38].

Философами предпринимается попытка структурировать сознание и говорить о трех уровнях его существования. Во-первых, о *сфере сознания*, которая не содержит в себе объектно-субъектных характеристик. В сферу сознания вводятся понятия «мирового события» и «мирового объекта»: «Мы полагаем, что некоторые факты, объекты, события сознания, фиксируемые или в сознании существующие, в отличие от событий психической жизни человека, являются событиями, объектами, стоящими как бы на линиях, которые пронизывают любые эпохи, любые человеческие структуры, какие бы они ни были – культурные, социальные, личностные, в которых что-то существует вне времени, в которых что-то существует как тождество». «Мировое событие»

должно быть соотнесенным с жизнью сознания. «Можно утверждать, что материал мифов составляется из мировых событий (выступающих как мифемы). Таких мировых событий и мировых объектов, очевидно, можно насчитать не так уж много». Во-вторых, речь идет о *состояниях сознания*, связанных с субъектом (думание, рефлексия): «<...> состояние сознания может рассматриваться как продукт интерпретации или переживания сознанием индивидуальных психических механизмов». В-третьих, существуют *структуры сознания*. Содержание сознания без состояния (дискретность времени; пространственная конфигурация; факт того, что «человек смертен»; «рекуррентность есть структура сознания»; «структура сознания, которая предполагает троичность вертикального членения»). «<...> «Я» не существует в смысле структуры сознания. Здесь чрезвычайно важно, что «Я» соответствует определенному состоянию сознания»; «*Структура – то содержательное, устойчивое расположение «места сознания», которое обнаруживается в связи с состоянием сознания, с точки зрения сферы сознания.* То есть если мы взглянем на состояние сознания со стороны сферы сознания, то мы в состояниях сознания можем увидеть, вычленив, выявить структуры сознания. <...> они могут быть, могут не быть» [Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. 2011; с. 50, 74, 180, 72, 74].

Таким образом, «бессодержательное сознание» (А. Белый), по мнению Мамардашвили и Пятигорского, все-таки обладает определенным содержанием (семантика состояний и структур), которое в прошлом веке становится предметом поэтической рефлексии в творчестве модернистов, порождает новую форму интеллектуального лиризма в искусстве.

Переживание. Категория переживания в психологии является одной из основополагающих, однако, как «лиризм» в литературоведении, она редко изучается специально (Ф.Е. Василюк «Психология переживания (анализ преодоления критических ситуаций)», 1984; «Категория переживания в философии и психологии», 2004; Л.Р. Фахрутдинова «Психология переживания человека», 2008; Л.Р. Фахрутдинова «Теория переживания», 2009) [Василюк Ф.Е. 1984; Категория переживания в философии и психологии... 2004; Фахрутдинова

Л.Р. 2008; Фахрутдинова Л.Р. 2009]. Современный психолог Ф.Е. Василюк предлагает рассматривать переживание как внутреннюю деятельность человека в ответ на *критическую ситуацию*. Пережить – значит преодолеть духом внешние обстоятельства невозможности, и сделать это результативно, обретая умиротворение, успокоение, возможно, новое ценностное сознание: «<...> переживание необходимо предполагает осуществление идеальных преобразований психологического мира (хотя и не исчерпывается ими)» [Василюк Ф.Е. 1984; с. 40]. Переживает человек не только горе, но и радость, однако нетрудно заметить, что поэтов в большей степени интересуют критические ситуации переживания утрат и невозможностей, способные расширить границы человеческой личности, обнаружить в ней скрытый потенциал интенсивного «производства смысла».

Василюк соотносит «переживание» с концепцией «сознания»: «<...> необходимо рассмотреть переживание в его отношении к сознанию. Оба структурных компонента психического явления – предметное содержание и переживание – как-то даны сознанию, но даны по-разному, в совершенно различных режимах наблюдения. При активных формах восприятия, мышления, памяти сознаваемое предметное содержание выступает как пассивный объект, на который направлена психическая деятельность. То есть предметное содержание дано нам в *сознавании*, которое является особым актом наблюдения, где Наблюдаемое предстает как объект, а Наблюдатель – как субъект этого акта. В случае же переживания эти отношения оборачиваются. Каждому из внутреннего опыта хорошо известен факт, что наши переживания протекают спонтанно, не требуя от нас специальных усилий, даны нам непосредственно, сами собой. <...> Чтобы четче оттенить специфику переживания как особого режима функционирования сознания, нужно назвать две оставшиеся комбинаторные возможности. Когда сознание функционирует как активный Наблюдатель, схватывающий свою собственную активность, т. е. и Наблюдатель, и Наблюдаемое обладают активной, субъектной природой, мы имеем дело с рефлексией. И наконец, последний случай, – когда и Наблюдатель, и

Наблюдаемое являются объектами и, значит, само наблюдение как таковое исчезает, – фиксирует логическую структуру понятия бессознательного. С этой точки зрения становятся понятными распространенные физикалистские представления о бессознательном как о месте молчаливого взаимодействия психологических сил и вещей» [Василюк Ф.Е. 1984; с. 17–18]. Итак, психологами признаны *четыре режима функционирования сознания – рефлексия, сознавание, переживание и бессознательное*. Традиционно переживание имеет статус не деятельности, а отражения, созерцания, смысла, субъективно значимого для человека. С течением времени, отмечает Василюк, наука идет по пути сближения режимов: так, в клинических анализах конкретных переживаний возникают понятия «работа печали» (З. Фрейд), «работа горя» (Э. Линдеманн), эмоция как «магическое действие» (Ж.-П. Сартр).

Психолог замечает, что «в противовес той прочной ассоциации (а порой и отождествлению) между словами «эмоция» и «переживание», которая бытует в науке, нужно специально подчеркнуть, что эмоция не обладает никакой прерогативой на исполнение главной роли в реализации переживания. Основным исполнителем может стать и восприятие (в разнообразных феноменах «перцептивной защиты»), и мышление (случаи «рационализации» своих побуждений, так называемая «интеллектуальная переработка» травмирующих событий), и внимание («защитное переключение внимания на посторонние травмирующему событию моменты»), и другие психические «функции». В его концепции переживание действенно изменением сознания и психологического мира субъекта, внешнее поведение которого может иметь «ритуально-символический характер <...> за счет подключения индивидуального сознания к организующим его движением особым символическим структурам, отработанным в культуре и сконцентрировавшим в себе опыт человеческого переживания типических событий и обстоятельств жизни» [Василюк Ф.Е. 1984; с. 13–14, 13].

Лиризм, думается, является своего рода эстетическим разрешением *сложности внутренней жизни* автора, а под ней Василюк подразумевает следующее: «Сложность внутреннего мира – это «сопряженность» отдельных его

единиц (жизненных отношений) во внутреннем пространстве и времени. С пространственной стороны «сопряженность» выступает как симультанная связанность отношений, т. е. способность держать в поле внутреннего зрения одновременно два и более отношений, что феноменологически выражается как «то и это». Во временном аспекте «сопряженность» означает наличие между отношениями связей последовательности «сначала – потом». В симультанном срезе субъективно соприсутствуют многие жизненные отношения («то и это»), развертывающиеся сукцессивно в некотором порядке – сначала одно, потом другое». «Небезразличность отношений друг к другу, их связанность и взаимозависимость создают необходимость в особой внутренней деятельности по соизмерению их, сопоставлению, взвешиванию их ценностей, соподчинению и т. д. Эта внутренняя деятельность есть не что иное, как сознание» [Василюк Ф.Е. 1984; с. 46, 47]. Субъект, обладающий «сложным внутренним миром», способен, по мнению ученого, испытывать два вида переживания – ценностное и творческое.

По пути осложнения внутреннего мира идет отдельная личность и в целом человечество – так возникают различные *культурно-исторические формы переживания*. Постепенно изменяется содержание понятия «ценность». Василюк пишет: «Можно предположить, что в ходе развития личности ценности претерпевают определенную эволюцию, изменяясь не только по содержанию, но и по своему мотивационному статусу, по месту и роли в структуре жизнедеятельности. На первых порах ценности существуют только в виде эмоциональных последствий их поведенческого нарушения или, наоборот, утверждения (первые чувства вины и гордости). Затем ценности обретают форму «знаемых» мотивов, потом мотивов смыслообразующих и, наконец, мотивов одновременно и смыслообразующих и реально действующих. При этом ценность на каждом этапе обогащается новым мотивационным качеством, не утрачивая предыдущих» [Василюк Ф.Е. 1984; с. 48]. Из содержаний сознания ценности, заимствуя энергию у реальных мотивов, постепенно становятся содержанием самой жизни и обретают большой мотивационный потенциал. Культурно-

исторические этапы переживания находят своеобразное отражение в лирике в виде «сверхнастроений» у поэтов разных эпох.

Религиозное переживание. На наш взгляд, неконфликтной для лиризма является сфера религиозности. Так, в XVIII веке Дж. Эдвардс, известный американский богослов, автор «Трактата о духовных привязанностях», писал, что Создатель наделил человеческую душу двумя основными способностями: пониманием и склонностью, из взаимодействия которых рождается воля. «<...> В основе истинной духовности главным образом лежат наши эмоции. Ибо любовь – это не просто одна из эмоций, она является главной из них, еще она является (так сказать) источником других эмоций» [Эдвардс Дж. 2006, с. 21]. Основанием для действий человека верующего он считал такие эмоции, как страх, надежда, желание, радость, скорбь, благодарность, милость. Возможно, именно стремление осуществить любовь в ее онтологической полноте и ощущение невозможности реализации этого действия в действительности и есть коренное явление, лежащее в основе различных форм духовной деятельности человека – искусства, религии, философии.

Лирическое и религиозное переживания сближает такое качество, как высокая интенсивность. В этой связи привлекают внимание труды некоторых психологов XX века, в особенности представителей гуманистического направления, продолживших развитие идей психоанализа и экзистенциальной философии. В частности, обратимся к позиции А. Маслоу. Он считает, что «пик-переживания» открывают корни и источники религии, так как испытавшие просветление индивидуумы ощущают уверенность, что им открылась истина, моменты внезапного просветления также случаются в состоянии творчества. Во время «пиковых переживаний», заданных ситуациями страдания или радости, мир раскрывается человеку с непривычной для обыденного сознания стороны [См.: Маслоу А.Г. 1997, с. 103–104]. Василюк справедливо отмечает: «Внимательный анализ выявит в любом человеческом акте кроме «физики» деятельности – «лирику» переживания и «метафизику» молитвы <...>» [Василюк Ф.Е. 2005, с.

14–15]. Если эстетическое завершение переживание находит в искусстве, то метафизическое – в молитве.

Лирическое переживание, как и религиозное, ищет опоры в определенной ритуальности, каноничности, и в этом плане его строй – от системы образов до ритмической, языковой организации – опирается на то, что уже освящено традицией. Генетическое родство лирики и религиозного обрядового действия прослежено специалистами на материале античной поэзии [См. об этом в 1 разделе § 5]. До сих пор лиризм несет на себе память исконной сопричастности сакральной сфере высокой духовности, отсюда и требование от истинного поэта исповедальности, пророчества и самопожертвования. Лиризм и религиозность отражают специфику человеческого сознания.

Период интенсивного поиска новых форм лиризма в поэзии начала XX века совпадает с осмыслением проблемы духовного строя личности в психологии, решением вопросов о роли инстинкта и интуиции, с нарастающей популярностью сочинений З. Фрейда и А. Бергсона. Приведем высказывание Л. Бинсвангера, знаменитого психиатра-экзистенциалиста, в свое время вступившего в полемический диалог с создателем психоанализа. В работе, состоящей из цикла статей под названием «О скачке идей», он писал: «Дух (в его самом широком значении, под которым не имеется в виду строго религиозное, этическое или эстетическое), и инстинкт – это предельные понятия в том смысле, что «инстинкты» – это единственное, что остается, когда человек рассматривается как лишенный духа, а дух остается, когда человек полностью лишен жизненной силы. Но человеческое существование никогда не идет вперед исключительно как дух или инстинкт, это всегда и то, и другое. Только теоретически и отвлеченно можно разделить инстинкт и дух» [Бинсвангер Л. 1999, с. 11]. Пытаясь проникнуть в тайные сферы сознательного и бессознательного, лирика минувшего столетия предлагает сложные формы лиризма, которые отражают психологический портрет человека, попавшего в ловушку собственной мысли и мечтающего вернуться к непосредственному восприятию окружающей действительности через ощущения и чувства.

4. 2. «Сцепление» внешнего и внутреннего мира

Переживание – это взаимодействие психологических сил и вещей. Современный венский психолог А. Лэнглэ («Эмоции и экзистенция») указал на то, что переживание «представляет собой «точку пересечения» («точку соприкосновения») внутреннего и внешнего мира. Оно являет собой основу, на которой человек формирует свою жизнь и преодолевает все возможные препятствия в мире конкретных условий, возможностей и требований. Поэтому правильный подход к переживанию – это важное условие для экзистенции: для индивидуально формируемой, диалогически открытой жизни в мире» [Лэнглэ А. 2007, с. 48–49].

В лирике XIX–XX веков содержание и форму произведения во многом определяют особенности человеческого восприятия внешнего мира, так или иначе осознанные и выраженные поэтами. Б.О. Корман писал: «С эмоциональным тоном оказывается существенно связанной большая или меньшая степень вовлечения объективного элемента в лирическое поле зрения поэта. В лирике Пушкина достигнуто чудесное равновесие внутреннего и внешнего мира. Светлая пушкинская грусть не заслоняет от поэта и читателя людей, вещи, краски, формы; наоборот, она как бы образует особую прозрачную среду, в которой краски делаются ярче, очертания – отчетливее, перспектива – глубже. В лирике же Баратынского поэт и читатель сосредоточены на чувстве душевной усталости, оцепенения, тоски. Элегический тон поэзии Баратынского как бы образует густую пелену: краски блекнут, очертания размыты, мир сужен и обесцвечен» [Корман Б.О. 2006; с. 64]. Авторская субъективность всегда феноменологически направлена на внешний предмет, другое сознание и т.п. Так, теоретик литературы В. Кайзер справедливо отмечает: «В лирическом нет недостатка в предметности уже потому, что поэзия создает ситуацию, из которой возникает весть. Но предметность в лирике – это не только основа для субъективной вести. Она не остается неподвижной: в лирическом мир и «я» сливаются, взаимопроникают, и все это в ходе возбуждения настроения, которое есть, собственно, самораскрытие.

Духовное пропитывает предметность, и она одухотворяется. Одухотворение всего предметного в этом сиюминутном волнении есть сущность лирического» [Цит. по: Теоретическая поэтика... 2001; с. 362].

Лиризм задает границу ценностного *пространства* героя, переживания вымышленного субъекта овеществляются. С позиции «внезаходимости» поэта и читателя композиция произведения выстраивается как символ, проецирующий бесконечное множество пространств, не расщепленных еще и не углубленных временем. Лирика поэтому всегда символична, ее мировоззренческое основание – осуществление личного переживания в мировом пространстве, столкновение «я» с мировой преградой. В целом категория *времени* для лиризма, видимо, является пассивной, еще более условной, чем категория пространства, и по большому счету лирик имеет дело с «вечными» темами и мотивами. Активное, действенное время здесь существует как бы в двух измерениях, из которых одно отражает объективность момента восприятия или представления субъектом мира вещей, а другое тяготеет быть не моментом, а протяженностью самого переживания, и оно особенно символично, но при этом и реально в том смысле, что переживание как таковое имеет свою временную границу, хоть и не вполне определенную. Лиризм не копия жизненного переживания, он является «вторичным» по отношению к нему именно потому, что преодолевает ощущение времени как силы, которую невозможно обратить или повторить снова. В этом смысле, лирическое переживание – это особая композиция острых, обратимых идейно-эмоциональных «моментов» взаимодействия сознания с предметным миром.

Пространственная и временная упорядоченность лирического переживания складывается из взаимодействия двух сил: времени, заставляющего пространство пребывать в непрерывном движении, и воли субъекта, предлагающего собственную «траекторию» протекания времени и «комбинацию» пространства. Лиризм как переживание мира, в котором вещи активнее лирического субъекта, является важной чертой произведений модернистов («энергетика» вещей далеко не во всех случаях оценивается ими позитивно). Идея вещи как источника переживания в целом настораживает, поэтому за миром вещей модернисты

вычитывают мир идей, вещами не мотивированный. Вещь в сознании человека становится знаком; у поэтов – знаком языковым.

Обратимся к работам философа феноменологическо-экзистенциалистского направления первой половины и середины XX века *М. Мерло-Понти*. Ему принадлежит сочинение, буквально озаглавленное «Видимое и невидимое». В исследованиях французского мыслителя формулируются важные мировоззренческие тенденции, оказавшие влияние на формы лиризма в творчестве модернистов.

Видимое, по словам Мерло-Понти, связано с телом. Предметом углубленной рефлексии становится следующее положение: «Загадочность моего тела основана на том, что оно сразу видящее и видимое» [Мерло-Понти М. 1992; с. 14]. Это так называемое «самосознание тела», когда оно видит себя видящим и ощущает себя ощущающим. «Реальное – это крепкая ткань, оно не ждет наших суждений, чтобы присоединить к себе самые невероятные феномены или отбросить самые правдоподобные представления. Восприятие не есть знание о мире, это даже не акт, не обдуманное занятие позиции, восприятие – это основа, на которой разворачиваются все наши акты и оно предполагается ими. Мир не есть объект, закон конструирования которого я держу в своих руках, мир – это естественная среда и поле всех моих мыслей и всех моих отчетливых восприятий» [Мерло-Понти М. 1999; с. 9]. Тело определяет наше «мышление зрения», и именно оно подвижно в этом мире, окружено вещами. Мерло-Понти отмечает, что тело погружено в мир, так что вещи оставляют на нем свои отпечатки. Философа интересует проблема пространства и его восприятия с учетом данной человеку телесности и возможности «выхода вовне» [Мерло-Понти М. 1992; с. 51].

Между видимым и невидимым устанавливается связь особого рода: «Мы касаемся здесь наиболее сложного момента, а именно связи плоти и идеи, видимого и того внутреннего остова [буквально – арматуры], который и манифестируется и скрывается видимым» [Цит. по: Петровская Е.В. 2012; с. 57]. Таким образом, у видимого есть «глубина», невидимая подоплека. «Остановимся

на глубине более подробно, она этого стоит. Прежде всего, в ней есть нечто парадоксальное: я вижу предметы, которые скрывают друг друга и которых я, следовательно, не вижу, поскольку они расположены один позади другого. Я вижу глубину, и она невидима, поскольку ее отсчет идет от нашего тела к вещам и мы непосредственно в нее входим <...> Тайна глубины обманчива, на самом деле я ее не вижу, а если и вижу, то она сводится к различию в ширине» [Мерло-Понти М. 1992; с. 30].

«Невидимую глубину» можно обнаружить в метафоре и метонимии, а также в отношениях между композиционными частями художественного произведения, при сравнительно-историческом подходе – между повторяющимися во времени образами и мотивами. Пространство, по Мерло-Понти, образует основу всякой связи, включая временную. Исследователь Е. Петровская утверждает, что «новое пространство активной протяженности, пространство, которое разом связывает и разъединяет», «оказывается ответственным за такие области, как прошлое и будущее», она приходит к заключению по поводу суждений философа: «Фактически сопряженность временных событий, если угодно – история (правда, здесь об этом не говорится напрямую), тоже выводится из этой новой пространственной связи». Возникают абстрактные сущности, не отделимые от чувственных предметов, они, по словам Петровской, комментирующей работы Мерло-Понти, «являются нам окрашенными собственной плотской оболочкой. Говоря совсем коротко, это телесные идеи – идеи, в которых два обозначенных уровня теснейшим образом переплелись» [Петровская Е.В. 2012; с. 57–59].

Лиризм мысли и чувства рождается на границе «я» и внешнего мира. Край, которым соприкасаются личность и мир, – это с одной стороны эмоция, а с другой – вещь. Лирики в XIX и XX веках вплотную приблизились к миру вещей, они освоили «малое пространство» человека, сознавая при этом, разумеется, его неразрывную связь с космосом.

* * *

Специалисты, обратившиеся в XX веке к проблеме человеческого сознания и переживания, сходятся в суждениях о том, что контакт субъекта с объектом

осознается в результате переживания как деятельности, одним уровнем которой является эмоциональный контакт с физическим, вещным миром, другим – обобщение эмоций и ощущений в «знаемые» формы. Таким образом, граница между чистой эмоциональностью и мировоззрением человека всегда проницаема: эмоция может стать «ценностью», а система взглядов – быть представлена в виде живого потока переживания, в котором доминирует либо знание, либо чувство. Лирика и религия основаны на способности сопряжения сфер «настроений» и «пониманий», интенсивность взаимодействия которых зависит от момента «пик-переживания», имеющего место в жизни человека или созданного автором для раскрытия внутреннего мира героя.

§ 5. Традиционные «носители испытанных эмоций» и индивидуальные формы лиризма

Возникает вопрос, над которым следует задуматься: обнаруживается ли лиризм в поэзии древности, в произведениях, написанных авторами по строгим правилам нормативной поэтики?

Исследователь А.А. Чамеев утверждает, что «лиризм в узком – и точном – значении этого слова подразумевает отображение мира и человека, которое по своей природе тяготеет к субъективности, согрето живым авторским чувством, носит глубоко личный характер. Лиризм в таком понимании был чужд эпосу древности» [Чамеев А.А. 1989; с. 16]. При более широком понимании лиризма можно утверждать, что возникновению индивидуальных лирических форм в поэзии предшествует долгий период использования традиционных «носителей испытанных эмоций» (Л.Я. Гинзбург) [Гинзбург Л.Я. 1964; с. 9].

По словам Гинзбург, место «носителей испытанных эмоций» в лирике с древнейших времен и до наших дней не покидают некоторые «формулы», из которых состоит поэтический язык. При этом «лирическая поэзия не может быть сведена к эмоциональному воздействию, <...> лирика, как и всякое искусство, есть специфическая форма познания», в ней «особенно непосредственно это осуществляется через образ человека – авторский и отождествляемый с ним образ

современника. Если рационалистическая поэтика предлагает этот образ, включенный (в разных его аспектах) в систему жанров, то в лирике романтизма, реализма образ человека – источник и мерило поэтического – уже не предлагается, а образуется. Но лирический поэт может его создать только потому, что обобщенный прообраз современника уже существует в общественном сознании, уже узнается читателем» [Гинзбург Л.Я. 1964; с. 9–10, 12]. В эпоху романтизма личный опыт переживания художника перестает быть фактом внеэстетическим, начинает проявляться в произведении посредством лирического субъекта и лирического события.

Именно лиризм некоторые исследователи определяют как «особую форму воплощения личностного начала в художественной литературе» (М.П. Князева) [Князева М.П. 1988; с. 139]. Несмотря на то что лиризм начинает определяться «демократическими» отношениями между автором и героем только с середины XVIII века (эпохи возникновения «лично-творческого» субъекта в лирике [Бройтман С.Н. 2008 (b); с. 113]), его присутствие по-своему, – может быть, более формализованно, – проявлено и в ранней лирике (в песенном ладе фольклора; в эмоциональности автора, проглядывающей из-под «маски» мифа в античности; в элементах внешней событийности, сближающих героя риторической эпохи с человеческим обликом его творца). Когда же исследуется лирика индивидуального переживания, для выражения которого автор должен найти адекватную, в определенной степени уникальную форму, специалистами выявляется устойчивая тенденция трансформации традиционных принципов создания стихотворения (анализируя «смысл и строй» лиризма Пушкина, В.А. Грехнев, например, в первую очередь осмысливает проблему жанрового новаторства поэта [Грехнев В.А. 1994]).

Анненский справедливо считал, что лиризм на протяжении веков был способом освещения и обобщения человеческих представлений и угадываний собственного «я»: «<...> в истории художественной литературы, где это я всего полнее выясняется, можно, мне кажется, проследить и некоторую правильность в постепенном обогащении его содержания <...>» [Анненский И.Ф. 1979; с. 101].

Лирическое начало с течением времени накапливало эмоциональную концентрацию в определенных образах и стилистических формулах. Думается, со стороны нормативной поэтики эпохи это для поэта не было только формальным требованием: «носители испытанных эмоций» отражали коллективный, надличностный компонент переживания автора. В статье «Таврическая жрица у Еврипида, Руччелай и Гете» Анненский сравнивает идейно-эмоциональный настрой художников различных периодов – «коллективного» героя и «лично-творческого» субъекта: «<...> для древнего автора ограничены были люди вообще; истина шла где-то над ними, и притом пути ее были неисповедимы, а воля богов обнаруживалась загадочно и редко, иногда даже после казни. Такое понятие об ограниченности людей в познании истины могло вызывать у поэта горечь, дерзость, иронию, – но оно и для него, как для толпы, коренилось глубоко и держалось стойко, находя опору в традиции, религии и во всем строе гражданской общины». Лиризм Гете, обратившегося к тому же переживанию, оказался более сложным, но он впитал в себя дух античности: «Гете в этом отношении открыл тот путь, который, может быть, только провидели афинские трагики. Но лучше чем они, благодаря 22 векам человеческой муки, сознавая себя шире, дальше себя видя, поэт новой Германии мог и глубже переживать своих героев и свободнее их творить» [Анненский И.Ф. 1910; с. 493, 494].

Индивидуальное ощущение мысли и чувства художника как бы прорастает сквозь образ, подсказанный мифологией, религией, литературной традицией, и лиризм становится принципом организации художественного целого тогда, когда творится поэтом, исходящим из собственного представления о переживании. Лирика как род литературы, соответственно, с древности хранит «память» о «типичной» субъективности, тогда как формы лиризма, открывающие сферу индивидуальных переживаний человеческой души, стремятся запечатлеть специфику переживания каждой «лирической единицы» (А. Блок). Но оба «завета» подчиняются закону жизнеутверждения. Античность стала для европейской поэзии своеобразным идейно-эмоциональным ядром, до

сегодняшнего дня продолжающим свое живое существование в пафосах, жанрах, тропах.

5. 1. *Античная поэзия*

В работах по теории и истории литературы обнаруживаются попытки исследовать проблему лирического, так сказать, «практическим» путем на материале творчества античных авторов. Анненский писал: «<...> античность для меня есть до некоторой степени скрытая часть нашего сознания <...>» [Анненский И.Ф. 2003; с. 39]. В свете данного высказывания глубокого знатока античности осмысление лиризма греков представляется возможностью реконструировать сознание и способы отражения его содержания в поэзии древних европейцев, миропонимание которых было уже довольно развитым и сложным. По мере изменения внешней жизни и самообследования сферы сознания формы проявления личностного начала в литературе становятся разнообразнее.

В начале XX века Д.Н. Овсяннико-Куликовским была поставлена проблема «происхождения и развития бесконечного в чистой лирике» [Овсяннико-Куликовский Д.Н. 1907 (б)]. «Идея бесконечного» выходит за пределы лирического произведения, она присуща искусству вообще, в иных формах существует в науке и в окружающей действительности. «<...> говорить о бесконечном в искусстве значит раскрывать *психологию чаяния бесконечного, психологию приближения к нему*, осуществляющегося путем создания художественных образов, заключающих в себе известные психологические элементы бесконечного». Проявлением «бесконечного» в поэтике произведения исследователь считает создание автором и восприятие читателем художественных типов, заключающих в себе *«количественно-неопределенный ряд фактов, находящихся в художественном образе свое объединение, обобщение и истолкование»* [Овсяннико-Куликовский Д.Н. 1907 (а); с. 61, 65]. Что же касается лирики, то «чувство бесконечного» в ней социального, то есть «хорового» происхождения, проявляется в особом «лирическом чувстве».

Овсяннико-Куликовский ставит вопрос о «раскрытии психологии лиризма», для решения которого, по его мнению, важна соответствующая классификация: «Традиционное деление лирики (собственно лирической поэзии, пения и музыки) по мотивам, по содержанию на *эротическую, гражданскую, патриотическую, религиозную, философскую* и т. д. имеет несомненное значение для исследования лирической поэзии и музыки с исторической точки зрения. Но для раскрытия психологии лиризма, а также для изучения его эволюции важнее другая классификация. А именно, все виды «слуховой» лирики, какие известны с древнейших времен и какие существуют ныне, следует распределить по двум большим отделам: 1) *лирики групповой* (хоровой) и 2) *лирики «личной», индивидуалистической»*. В качестве примеров названы хоровая песня, церковный хор, оркестровая музыка и, в другом разделе, лирическое стихотворение, вокальное и музыкальное соло, ария, лирическая живопись. Первая группа древнее второй. Изначально запечатлевались эмоции эротические, социальные, религиозные. Постепенно из хора выходит «запевала», затем он превращается в самостоятельного певца, но «печать хорового происхождения» долго остается на всех произведениях индивидуальной лирики: «<...> большинство мотивов лирической поэзии и сама их обработка не отличались оригинальностью, одни и те же мысли, чувства, настроения повторяются в лирике всех народов с удручающим однообразием». Первоначальная форма «чувства бесконечного» – «чувство стадности», откуда последовательно развивались настроения, так сказать, «спетости», «согласованности», «солидарности», «ритмичности». Все это могло уже на ранних ступенях развития порождать психофизические эффекты, из которых возникло «лирическое чувство», «вдохновение», «поэтический экстаз». Но чувство бесконечного еще не входило в состав этих сложных и приподнятых душевных эмоций». Его первые проблески появились тогда, когда особь научилась противопоставлять себя коллективному целому. Человеку коллектив казался чем-то могучим, без чего он был пылинкой, ничтожеством. К настоящему моменту, по словам Овсяннико-Куликовского «горизонты человечества широко раздвинулись в обе стороны, в прошлое и будущее, и сливаются с горизонтами

космического. Человеческая бесконечность стала коррелятом космической» [Овсяннико-Куликовский Д.Н. 1907 (b); с.79–83].

Такая постановка проблемы, вероятно, восходит к позиции Ф. Шеллинга («Философия искусства»), рассуждающего о природе лирического рода поэзии. Художественная форма интуиции считается им высшей формой интеллектуального созерцания и познания. Шеллинг находит, что именно лирическая поэзия является образцом «облечения бесконечного в конечное», где преобладает «различимость, особенное». Лирика «в сравнении со всяким другим видом искусства более непосредственно вытекает из субъекта, а следовательно, из особенного, безразлично, выражает ли она состояние субъекта, как-то поэта, или же заимствует у субъективности повод к объективному изображению», то есть описанию внешних обстоятельств, предметов, событий. Следовательно, лирика «опять-таки может быть названа субъективным родом искусства, если понимать субъективность в смысле особенного». «Лирическое произведение вообще есть изображение бесконечного или общего в особенном». В противоположность эпосу «лирическое искусство есть специальная форма самосозерцания и самосознания подобно музыке, где находит свое выражение не образ, но душа, не предмет, но только настроение» [Шеллинг Ф.В. 1966; с. 345–349].

Вяч. Иванов считал, что «только у митиленского гражданина Алкея и у митиленской гражданки Сафо на острове Лесбосе самоощущение личности стало «мелосом» – мелодией, и индивидуальная душа затосковала и запела – в ту эпоху, когда выступал на площади хор, еще чуждый поре эпического творчества, и, многоустым напевным словом и согласованными стройными движениями славя богов и героев, и доблестных граждан, и угодивших народу градовладык, открывал простор лирическому самоопределению всенародной громады» [Иванов Вяч. 1914; с. 9, 10]. Знаток античности и философ, Вяч. Иванов задается вопросом: каковы истоки новой «личной лирики»? Во-первых, она родилась «из религиозных корней», литургических напевов и молитвословия, которыми славился Лесбос (кифарэд Терпандр), и лирика Алкея и Сафо не только проникнута религиозным чувством, но прямо приурочена к потребностям культа

в виде гимнов. Другим «жизненным», глубоким корнем «личной лирики» исследователь считает народную песню, в которой могла изливаться печаль и радость единичной, особенно женской души, поэтому «влияние народной песни особенно заметно в лиризме и стиле Сафо» [Иванов Вяч. 1914; с. 10, 13].

Сравнивая поэтов античности, Вяч. Иванов улавливает различие в выражении лиризма. У Алкея подчеркнуто «вещественное» начало личного переживания, у Сафо «психологическое преобладает над внешним, вследствие душевной ее утонченности и сложности». Далее логика ученого связывает «противоположность лирических характеров» с жизнью обоих поэтов, правда, его творческое восприятие вписывает человеческие качества лириков в семантическую сферу мифологических концептов «дионисийского» и «аполлонического». Алкей – патриот, храбрый воин, любитель приключений, он «не вносит в свою подвижную и преданную страстям жизнь никакого руководящего начала». Сафо страстна, но в ней чувственность соединяется с умом и наставлениям ученицам, «сочетала она в обиходе общины сердечность и интимность старшей подруги с требовательностью и строгостью высокой наставницы», «никогда страсть не оказывалась сильнее ее воли, никогда гений не преобладал над нравственным характером». Вероятно, такое взаимодополнение великих певцов, равновесие, которое создается их фигурами в истории культуры, заставляет Вяч. Иванова заключить статью выводом о «сложном, но глубоко-стройном полнозвучии» эпохи лирического самоопределения древних греков [Иванов Вяч. 1914; с. 18, 20, 24, 25, 26].

В связи с проблемой происхождения греческой лирики О.М. Фрейденберг («Происхождение греческой лирики», 1946) предлагает определить смысл и способ выражения «личного чувства» у древних поэтов. Справедливо замечание исследователя: «Основная беда в том, что признается внеисторической и универсальной сама категория лиричности. Она понимается как некое субъективное чувство (или, говоря словами Веселовского, эмоциональная взволнованность), как присущий каждому человеку врожденный голос личных переживаний и страстей, – одинаковый во все времена у всех народов»

[Фрейденберг О.М. 2007; с. 397]. Фрейденберг считает феномен греческой лирики необычайным для древней литературы: во-первых, потому что «лирика сразу показывает нам автора, которого в эпосе мы не видим, и какого автора! – говорящего о себе самом, о своих собственных переживаниях»; во-вторых, «ошеломляет в лирике отсутствие сюжета <...> который имеет в античности совершенно своеобразный характер системы, с определенным кругом мотивов, с серией персонажа, с местом действия». Ее происхождение она связывает с изменением общественного сознания греков и наступлением нового этапа в познании мира древнего европейца, когда происходит «перемена видения мира на путях от образного мышления к понятийному, от мифологического мировоззрения к реалистическому» [Фрейденберг О.М. 2007; с. 396, 397]. В лирическом произведении функции стихийных сил природы переходят к человеку, идет отделение субъекта от объекта, в процессе чего и рождается автор.

Способом выражения лиризма в древнегреческой поэзии стала метафора, в которой «образ впервые получает функцию понятия». Познающий природу человек еще очень тесно связан с объектным миром, «воспринимает себя в категориях видимого мира, а видимому миру, в лице богов, придает функции познающего субъекта», «лирический автор представляется формой бога». Сафо воспринималась в категории божества Афродиты, Алкей изображался по аналогии с Аполлоном. Исследователь называет божественную ипостась греческого лирика не образной, а понятийной формой. Лирические певцы связаны с религиозным культом, однако в их «лирическом сценарии» проявляется быт, опредмеченный мир, но он не свободен от культа. «Мифы о богах и героях становятся биографиями поэтов; культовые темы оказываются темами лириков и их страстями, их переживаниями, историями их жизни» [Фрейденберг О.М. 2007; с. 397, 398, 399]. Индивидуальность певца не воспринимается, и он почти не знает личных эмоций, но возникает разграничение первого и третьего лица, появляется описание внешнего мира, вводится пространство и время.

Средством элементарного пространственного описания в лирике служит перечисление, охват вещей в древнегреческой поэзии «простой и бедный», а

кругозор автора «непритязательный». Сознание певца через состояния предметов улавливает изменения во времени. Мысль статична, вещи и природа неподвижны. Фиксация состояний тела заменяет описание душевных движений. Фрейденберг отмечает существенную черту античного лиризма: «В лирике нет фона времени, временного потока; она говорит об одном настоящем и кратком. Однако это настоящее – особенное, ничего общего не имеющее с нашим чувством современности. Оно строится на прошедшем. <...> В других песнях Сафо «воспоминания» дают картину прошедшего, из которого вырастает краткое настоящее (тоска). Греческая лирика не знает обобщающей многократности». Певцы фиксируют элементарные переживания, явленные через состояние эроса, вспышку злобы, мгновенную радость, они не говорят прямо «мне грустно», «я счастлив», движение чувства у них отсутствует. «Тут характерно восприятие личного через внешние черты: одежда, волосы, цветы в руках выявляют душевный мир человека. Так лирическое описание, в противовес эпическому, элементарно раскрывает человеческую стихию, сквозь внешние, предметные, объектные явления постигает субъекта». Эрос – состояние «необоримого богоприсутствия в жалком, слабом человеке. Это состояние имеет свой трагический и свой комический аспект». Круг чувств узок, формы для их передачи традиционны, однако в немифологической метафоре совершается переход от мифа к поэзии, образ перестает значить то, что выражает. По словам исследователя, «он начинает именно не значить того, о чем говорит» [Фрейденберг О.М. 2007; с. 402, 403, 405].

Метафора конструирует субъект и раскрывает первые человеческие душевные движения. На древнем этапе под «категорией лиричности» Фрейденберг подразумевает прежде всего ту, условно говоря, мыслительную технику, при помощи которой в дальнейшем поэтам в процессе свободного созерцания действительности представится возможность создавать глубоко индивидуальную, динамическую модель мироприятия (в широком философском смысле этого слова). «Сознание уже выделило известные признаки страсти: силу, которой человек не может противостоять, борьбу с этой силой, беспомощность,

барахтанье влюбленного, погружение в чувство страсти. На эти признаки сознание «переносит» признаки совсем другого явления, лишь внешне похожие на признаки страсти», – пишет исследователь о поэтической метафоре Анакреонта (беспомощность страсти), изображающей прыжок Сафо с Левкадской горы в море из-за неудачной любви к Фаону. Греческие метафоры пока еще привязаны к мифологическим смыслам, переносное значение черпают из конкретного значения; «понятие лишь абстрагирует мифологическую конкретность образа, которая всегда дана лирику в обязательных формах», «лирика абсолютно лишена символики, как принадлежности позднейшей поэзии, поэзии понятийной, с ее углубленным фоном», она не доходит до создания чисто поэтической фигуры, тропа [Фрейденберг О.М. 2007; с. 405–406, 407]. Фрейденберг подмечает и тот исторический факт, что в Древней Греции лирика и философия возникают почти одновременно.

Современный исследователь Н.П. Гринцер соглашается с выводом Фрейденберг о том, что в греческой лирике, тесно связанной с эпосом, происходит «открытие автора». В связи с проблемой лиризма, которая специально в работе не рассматривается, интересны некоторые суждения ученого о сути лирического «я» в античной поэзии. Он считает, что лирика вышла из эпоса и основной отличительной чертой новой литературной формы становится идея преемственности, преобразования традиционных тем, мотивов и формул. Опираясь на авторитет Гомера и отчасти Гесиода, лирики начали разрабатывать тему любви в противовес занятым войной эпикам. «<...> лирическая «любовь» – это не столько изображение психологических переживаний, сколько преобразование и замещение прежней главной темы поэзии – «войны», а поэтическая «слава» – одновременно и сохранение прежних эпических парадигм, и их новое переосмысление, где основной акцент сделан на субъекте творчества. В этом смысле «я» архаической лирики – это не только и не столько пробуждение «индивидуальности», сколько пробуждение «литературной индивидуальности», осознание «авторства», иными словами, новация, но новация прежде всего «литературная» [Гринцер Н.П. 2007; с. 35]. В выводе, сделанном исследователем

на материале древней поэзии, нам кажется важным исконный порыв лирика к преобразованию традиционных смыслов и форм.

В разные эпохи основным инструментом переосмысления литературной традиции становились «малые формы» поэзии – поэты выходили за пределы положенного. Благодаря древним авторам лирика, возможно, и получила это преимущество *обновленного видения*. Само понятие «лирика» до сих пор трудно поддается определению, а следовательно, эстетические критерии, применяемые при анализе того или иного художника (даже целой эпохи), оказываются спорными. Глубокого осмысления, на наш взгляд, требует мнение М.Л. Гаспарова, считающего эгоцентричным отношением к лирике современного человека, который хочет найти в ней «индивидуальное чувство», «лирическое начало», «подлинный лиризм», «глубину, проникновенность, искренность».

Исследователь пишет: «Представляется, что чем более искренне написаны стихи, тем они лучше. На самом деле наоборот, чем лучше (по принятым нами эстетическим критериям) написаны стихи, тем охотнее мы предполагаем, что они писались искренне. А лучшим обычно кажется редкое. Чем более распространен тот или иной лирический жанр, тем больше нам кажется, будто поэт подлаживается под его общие нормы, а чем менее он распространен, тем больше нам кажется, будто поэт говорит собственным искренним голосом». Искренность, индивидуальность, психологическую неповторимость лирики Гаспаров считает «такой же литературной условностью, как и все в поэзии», авторскую личность – «совокупностью оттенков в подборе общепринятых в данной поэзии психологических и иных мотивов», которые «не более существенны, чем, скажем, стилистические предпочтения» [Гаспаров М.Л. 2007; с. 10–11]. Частное в элегиях Катулла исследователь называет оказавшимся продуктивным несовершенством: «Переплавить опыт своих личных чувств в объективный лирический образ – такова была задача, с которой Катулл справлялся еще с трудом (именно непереплавленными кусками его переживаний и восхищаются читатели наших дней), а Корнелий Галл и Тибулл с Проперцием – все более и более полно и успешно. Овидий был завершителем этого процесса <...> ощущение личного

опыта <...> исчезает из его стихов <...>» [Гаспаров М.Л. 1973; с. 17]. Подход ученого проясняется вполне благодаря следующему утверждению: «Я» в поэзии всегда условно: это не то, что автор есть, а то, чем он хочет быть. Хочет быть не столько из стремления выразить свою неповторимость, сколько из стремления выразить повторимость, социализироваться, стать оттенком общего вкуса. Даже когда он пишет о любви, он не столько изливает личное, сколько описывает общее – представление своего общества о месте любви в своей культуре или субкультуре. Поэзия вообще есть форма социализации: стихи пишут не потому, что они лучше выражают «я» <...> а потому, что это престижная, уважаемая обществом форма высказывания» [Гаспаров М.Л. 2007; с. 11]. Суждения ученого (в чем-то слишком жесткие и однозначные) подводят к вопросу о существовании серьезной проблемы соотношения «я» и «не я» в лирике, диалектики «коллективного» и «индивидуального» в самом «ядре» лирического переживания.

В античности, отталкиваясь от эпоса, движение лирического чувства только возникало, вслед за лирикой рождается древнегреческая трагедия, по-своему выясняющая предел возможности человека («героя») и коллектива людей. Г.Д. Гачев пишет об исторических предпосылках возникновения лирики, а за ней и драмы: «Иное дело – греческие города-государства, полисы, возникающие в VI–V вв. до н. э. Они именно возникают, рождаются на глазах – усилиями людей. Им предшествовал (в VIII–VII вв.) период брожения патриархально-родовых связей, когда люди испытали разобщение и атомацию. В этом процессе они закалились, развилось я, индивидуальность людей: они привыкли опираться на самих себя, в себе ощущать компас целей и истины. Люди ощутили себя субъектами жизни, кузнецами своего счастья. Этот период отражен в лирике и ранней философии VII–VI вв. до н. э. <...>. Трагедия и возникла как государственное установление, как соединение народных дионисийских празднеств с родовым («аристократическим») культом героев, предков знатных родов». Размышляя о «содержательности» формы, исследователь пишет: «Но сама проблема: как понять друг друга обществу и личности? – заложена в структуре драмы» [Гачев Г.Д. 2008; с. 44, 28]. Третий род литературы оформляется и наполняется

содержанием в период возникновения общественного объединения нового типа, погружения личности в коллектив. Почву для трагизма подготавливала лирика и философия, в эпоху зарождения которых, по словам А.Ф. Лосева, «структура жизни отделяется от самой жизни» [Лосев А.Ф. 1954; с. 229], коллективный уклад жизни не во всем согласуется со стремлением отдельного человека.

Лирика и философствование, считает Гачев, связаны со следующим миросозерцательным постулатом: «<...> все в мире полагается результатом деятельности людей как творцов жизни, исходит из общества, человеческого я, сознания, целей, мыслей и воли. Это убеждение может стать исходной точкой, – и все вещи, события, их материя предстанут тогда лишь как материал, на который изливается деятельность я. Тогда дорожат самой этой собственной, внутренней жизнью человека, ее ритмом; и вещи входят в его кругозор лишь как поводы мыслей и чувств». Рассуждения Гачева о первоначальной художественности философии и интеллектуальности лирики подводят к следующей идее: рассудочное мышление поэта – одновременно союзник и враг его поэзии, уже с VI в. до н. э. в Греции пути лирики («индивидуалистического переживания преходящего, единичного») и философии («отвлеченного от жизни мышления о ней») расходятся [Гачев Г.Д. 2008; с. 46, 145, 146].

Вообще, лиризм в античности соположен стихии мыслительной, это энергия расчленения бытия и восстановления целостности в сознании отдельного человека. Античные поэты не говорят, что чувствуют, но дают это понять через вещественные комбинации, не без помощи мифологической ясности (О.М. Фрейденберг), которой еще осенены предметы и положения. Исследователи солидарны в том суждении, что как бы ни шел процесс индивидуализации лирики, она зарождается на основе коллективных представлений о мире, долгое время хранящихся в «памяти» метафор, мотивов, жанров.

5. 2. Европейская и русская литература XVII–XX веков

На развитие лиризма и формирование поэтической традиции большое влияние оказывали социально-политические и культурные факторы,

способствующие раскрепощению личностного чувства, создающие условия для неконфликтного сосуществования в сознании человека сферы высоких духовных ценностей и личных переживаний.

Современный исследователь И.О. Шайтанов отмечает тесную связь между характером культуры и лирической традицией, господствующей в поэзии. К примеру, задаваясь вопросом, что долгое время мешало вхождению в русский контекст произведений английских метафизиков XVII века, он приводит в качестве возможной причины следующую: «Мироощущение барочной лирики должно было показаться русскому сознанию не только очень далеким, но и прямо кощунственным в ее религиозных жанрах. Православие не знает такой непосредственности соприкосновения духовного с личным на основе именно личного, когда поэт вступает в общение с Богом, не оставляя своего эмоционального, даже чувственного опыта, обрушивая его в текст, почти не изменяя языку любовной лирики, когда со всей страстью он адресуется к небу» [Шайтанов И.О. 2010; с. 240–241]. Таким образом, традиции национальной культуры выступают в качестве существенного фактора формирования в ней лирического компонента. Из рассуждения литературоведа следует, что в силу определенных причин лиризм на русской почве развивается медленнее, чем в Европе, и в целом обнаруживает свое тяготение к открытой эмоциональности, тогда как в поэзии английской метафизической школы XVII века лирический пафос совмещается с высокой интеллектуальностью.

Творчество *Джона Донна* (1572–1631) рассматривается Шайтановым как художественное свидетельство переживания художников европейского барокко. Борясь с распадом мысли при помощи острого ума, умеющего создать метафору (кончетти), отражающую неожиданное подобие явлений и вещей в мире, Донн воплотил лирический пафос в интонации стиха. Чертой метафизического текста является «личная ситуация лирического монолога»: «<...> поэт резко меняет жанр и предмет своей речи, оставляя любовное объяснение и начиная объяснение с Богом. Метафизическая ситуация все равно лична и даже обыденна, обыденна в сравнении со своим высоким, духовным предметом – любви или веры, путь к

которому открывает изощренный разум, остроумие, устанавливающее связи между понятиями, далекими по своей ценности и по своей природе, а следовательно, охватывающее огромное смысловое пространство. Первоначальное ощущение сходства, подобия явлений возникает случайно; подсказанное беглым впечатлением, оно принадлежит «здесь» и «сейчас», но, продуманно развернутое, оно оказывается подходящим средством для долгого путешествия в сферу бесконечного» [Шайтанов И.О. 2010; с. 252].

В свете проблемы преобладания эмоционального элемента лиризма внимание литературоведов привлекает творчество англичанина *Эдуарда Юнга* (1683–1765), зачинателя кладбищенской поэзии. В. Жирмунский отмечал, что его поэзия «основана на чувстве и поэтому лирическая по преимуществу» [Жирмунский В.М. 1945; с. 541]. Современный исследователь Н. Есаулов также пишет о лирическом начале в поэзии Юнга: «<...> в XVIII веке именно Юнг стоит в начале той европейской традиции лирического откровения и самопознания, вершиной которой является лирика Байрона или «Мое обнаженное сердце» Бодлера». Осмысливая вопрос о культурно-исторической укорененности поэзии Юнга, литературовед приходит к выводу о том, что его сентименталистская поэтика «вырастает из общепросветительской традиции: деканонизация эстетики классицизма происходит через раскрепощение чувства и усиление лирического начала» [Есаулов Н.Н. 1989; с. 10, 13].

В России XVIII века, по мнению исследователя А.И. Разживина, вслед за И.Ф. Богдановичем (автором «Душеньки») *М.М. Херасков* в «Бахариане» «достиг такого синтеза эпического и лирического, когда появляется определенная степень «свободы» жанра, позволяющая вводить множество тем, мотивов, авторских оценок, разнообразие интонаций, затрагивать различные морально-дидактические, социальные, философские, наконец, интимно-личные проблемы». Сказочный сюжет в поэме наполняется лирическим содержанием, выраженным посредством формы авторских лирических отступлений, что в дальнейшем развил и углубил Пушкин в «Евгении Онегине» и Гоголь в «Мертвых душах». Отмечается также, что лирическое в «Бахариане» связано с образом автора,

«рассказывающего о секретах своего творчества, выражающего свое отношение к героям» и проч. [Разживин А.И. 1986; с. 30, 34]. В целом же, в классицистической поэме личностное, лирическое начало выражалось лишь в дидактизме авторских оценок героев и событий.

Одним из первых вторгается в официальные и духовные одические сферы с личным переживанием *Г.Р. Державин*. Лиризм у него возникает там, где прежде было принято обсуждение. В. Ходасевич в статье «Державин (К столетию со дня смерти)» (1916) пишет: «До-державинская лирика почти сплошь была условна. И внешний мир, и собственные свои чувства поэты изображали в их «идеальном», несколько отвлеченном, чистейшем и простейшем виде. Они не умели смешивать красок и не знали полутонов. Державин первый начал изображать мир таким, как представляется он художнику. В этом смысле первым истинным лириком был в России он» [Ходасевич В.Ф. 1922; с. 47–48].

Державин, по Ходасевичу, «был первым поэтом русским, сумевшим и, главное, захотевшим выразить свою личность такой, какова она была, — нарисовать портрет свой живым и правдивым, не искаженным условной позой и не стесненным классической драпировкой. Недаром и на иных живописных своих портретах, он, пиит и сановник, решился явиться потомству в колпаке и халате». Во-первых, Державин прямой и честный слуга родины и царей. Во-вторых, поэт представляется «домовитым» лириком, умеющим любоваться своим достатком и описывать вещи, вид из окна, созерцать возвращение жнецов и жниц, слушать пение, несущееся с реки, и охотиться. «Он воистину глубоко и мудро возлюбил землю и на этой земле — благополучный и крепкий дом свой. И так целомудренна, так величава эта любовь, что перед ней хочется преклониться». Среди довольства и покоя является третий Державин — влюбленный. По словам Ходасевича, «от державинской любви, впрочем, слегка веет холодком — наследие сладострастного, а не страстного XVIII столетия. Пафос любви трагической, всеильной и чудотворной неведом Державину». Среди этого «дышащего обилием и довольством мира» особенно пронзительно, ужасно прозвучала мысль о смерти, которую художник преодолевает глубокой личной верой в поэтическое

«парение», в чудо творчества [Ходасевич В.Ф. 1922; с. 48, 51, 52, 54]. В финале статьи, четко обрисовав лирические сферы не только державинской поэзии, но после него и всей русской лирики, Ходасевич приводит строчки о бессмертной душе («О, домовитая ласточка, / О, милосизая птичка!»). Итак, появление лирического поэта в России совпадает с началом освоения в литературе «малого пространства», воспеванием образа дома и повседневных жизненных уклад.

Большинство ученых склоняются к мысли о том, что в особую познавательную категорию субъект был выделен в литературе на рубеже XVIII–XIX веков, что и послужило поводом для возникновения лиризма как художественной формы выражения интимно-личных переживаний автора, ищущего эстетического завершения для «лирического чувства» в языке и композиции произведения. С момента вхождения в стихотворение «внестилевого слова» язык становится как бы «материей» индивидуального переживания поэта. И.Л. Альми считает, что «субстанция качественно нового, «чистого» лиризма» формируется в тот период, когда «завершается распад классицистической системы жанров» [Альми И.Л. 2002; с. 492]. Однако при этом лирика осталась доступной коллективному пониманию, лирический строй поэзии вырабатывал новые пути осуществления личного переживания. В частности, по словам Альми, в обозначенный период поэзии (русской) на периферии рода складывается такое жанровое образование, как «большая лирическая форма» (в противовес центральной в новой лирике малой форме с характерным для нее лаконизмом) [Альми И.Л. 2002; с. 492–494], также набирает силу тенденция создания поэтами книги стихов, что позволяет авторам захватывать эпический материал, обработанный лирическими методами, и усиливать роль образа лирического героя.

С эпохи романтизма мы можем говорить об индивидуальном эмоционально-смысловом наполнении лиризма, о его психологическом содержании. Романтики в теоретических работах писали о свободном переживании художником действительности, они заинтересовались вопросом «анатомии» этого вида внутренней деятельности. Л. Мегрон, исследовавший

влияние литературного направления на общественные нравы, о лиризме в главе «Романтическая чувствительность» пишет иронически. Восприимчивость истинного романтика «вздрагивает и вибрирует непрерывно. Обычное его состояние – экзальтация, что должно быть утомительно и быстро истощает. К черту здравый смысл и разум, добродетели лавочников, достоинства буржуа, и да здравствует лиризм! Надо снова чувствовать, испытать чувство: таков мог бы быть девиз молодой школы». Он приводит слова Стендаля «Трудно не видеть, чего ищет XIX век: жажда сильных переживаний – его истинная особенность» и Теофиля Готье «Характерная особенность всех выступлений нашего времени – избыток лиризма и искание страсти» [Мегрон Л. 1914; с. 126, 127].

Романтическое сознание, по словам Л.Я. Гинзбург, это «сознание индивидуалистическое и в то же время прикованное к сверхличным ценностям», «вечное» и индивидуальное борются между собой – с переменным успехом» [Гинзбург Л.Я. 1964; с. 49, 50]. Лиризм как тип художественного содержания представлял собой диалектику индивидуального и сверхиндивидуального. Новалис писал, что в человеке отражается космос, а «поэт <...> – вселенная в малом преломлении» [Литературная теория... 1934; с. 124]. Процесс переживания отождествлялся с актом творения, содержание рождалось по мере становления формы. К примеру, Китс строил смысл на сшибке, игре слов в метафоре, поэт сознательно отказывается контролировать процесс, чтобы акцентировать бессознательный момент переживания. Таким образом, в индивидуальных формах лиризма присутствовал элемент случайного, что коррелировало с общей установкой поэтов, которые «не должны подчиняться никакому закону» (Ф. Шлегель) [Литературная теория... 1934; с. 173].

Небольшое количество лирических произведений создает *Шелли*, и, по утверждению исследователя Н.Я. Дьяконовой, «в соответствии с законами романтической эстетики, лирическое начало было в его поэтическом мире определяющим». Лирический герой его последних произведений – усталый, измученный воин свободы, в безупречных и морально полноценных путях к которой поэт не уверен. «Лирической драмой» Шелли назвал свою «Элладу»

(1821), а поэму «Торжество жизни» (1822), считает литературовед, «можно определить как лирико-философскую, в которой все элементы целиком подчинены воплощению идей и эмоций автора». Герой и повествователь селятся осмыслить опыт прошлого, подвести итоги жизненного пути. Это исповедь ума, поэтому автобиографическим в произведении является образ поэта-мыслителя (Руссо). Дьяконова заключает, что через лирический план поэмы передан «эмоциональный опыт» ее автора, для которого «личными, глубоко интимно пережитыми были не только события его частной жизни, но судьбы вселенной в их вечном движении и развитии. Поэтому лирическую форму приобретает в его произведениях выражение общественного опыта, решение важнейших философских вопросов времени» [Дьяконова Н.Я. 1989; с. 20, 27, 28, 29].

Итак, лиризм в эпоху бунтарей был своеобразной формой поэтического революционизма. По словам М.П. Князевой, специально обратившейся к проблеме лиризма, «в романтическом искусстве личностное начало обретает уже качество осознанного явления, которое и начинает именоваться лиризмом художественной литературы» [Князева М.П. 1987 (b); с. 7]. Определяя место поэзии Державина и Жуковского в истории русской лирической поэзии, Г.А. Гуковский посчитал необходимым установить различие *классицистского и послеклассицистского лиризма*. В книге «Пушкин и русские романтики» (1946) исследователь делает вывод об отсутствии в творчестве поэта-классициста лирической системы, потому что для него характерно расчленение мира на замкнутые сферы, каждой из которых соответствует определенный жанр. Лирическое произведение в восприятии читателя соотносилось с жанровым рядом. Лирическое творчество поэта послеклассицистской эпохи – это уже известное единство, образуемое отдельными элементами у поэтов-романтиков (стихотворениями, дополняющими друг друга) [Гуковский Г.А. 1946; с. 111, 113, 125]. В дальнейшем («Реализме Гоголя», 1959) системность рассматривается Гуковским как явление общее для романтической и реалистической литературы [См. об этом: Гуковский Г.А. 1959].

Экспансию лиризма в русской поэзии, по мнению В.А. Грехнева, ограничивает *А.С. Пушкин*. Мир пушкинской лирики русский, отражающий национальные переживания, с одной стороны, а с другой – он именно пушкинский, принадлежащий его личности, незабываемым «исходным устоям его мышления». «Смысл и строй» лиризма представляет собой соединение, «чудный сплав» частного и общего. Русский мир в поэзии Пушкина вбирает в себя природу как естественную среду обитания человека, людскую общность и пр. Категория лиризма дает возможность литературоведу одновременно говорить об автобиографическом и национальном в поэзии, так что перед нами разворачивается не столько хронология жизни художника, сколько вехи его духовной биографии. Например, об одной из сторон пушкинского лиризма, с которой связана историческая чуткость и отзывчивость поэта, Грехнев пишет: «<...> русский мир у Пушкина – это людская общность, т. е. силы единения, которые неуклонно возрождаются к жизни в роковые часы истории и которые в эпохи социального застоя часто отесняются силами распада и разобщения, дробятся на ручейки замкнутых человеческих судеб. Пушкин застал оба этих состояния русской жизни. Его стихотворения, посвященные лицейским годовщинам, внушены возраставшей с годами ностальгией по людскому единению. Они бесконечно шире по своему поэтическому содержанию, нежели только цепь лирических откликов на очередную лицейскую дату» [Грехнев В.А. 1994; с. 13, 8, 10]. Лиризм Пушкина, по мнению исследователя, позволил поэту стать новатором внутри традиционной жанровой системы, собственно, он и был той силой, при помощи которой поэт трансформирует эту систему.

В.М. Маркович, исследуя совмещение эпических и лирических структурных образований в романе *М.Ю. Лермонтова* «Герой нашего времени», утверждает, что лиризм произведения становится «естественной предпосылкой для смыслового скачка к символическим значениям». В прозе лиризм порождается с помощью приемов автора-романиста, близких тем, к которым прибегает стихотворец. «Некую «инокачественную» тенденцию, осложняющую еще «нетвердые» законы собственно романной поэтики», воплощают у Лермонтова

«сквозные» поэтические мотивы («звезд», «гор», «моря» и др.), значения каждого из них варьируются в пределах очень широкой амплитуды, между мотивами устанавливаются переключки и смысловые связи, создающие особую атмосферу романа, «силу поэтического намека». Явление, родственное природе лирического стихотворения, – это сосредоточенность романа вокруг центрального героя. Маркович пишет: «Лирический потенциал дневниковой формы проявляется в печоринском «Журнале» неравномерно. Временами он едва заметен или вовсе неуловим, но зачастую, когда рефлексия героя достигает известного предела эмоциональной напряженности, лирическая стихия «сгущается». В такие моменты повествование уже явственно приобретает лирическое «качество»: лиризм не только окрашивает, но и организует его <...>» [Маркович В.М. 1981; с. 298, 291, 294, 296]. Появляются и формальные признаки лирического преображения переживаний: речь тяготеет к ритмико-мелодической организованности, лексика приобретает образно-метафорический характер, фраза строится экспрессивно, намечаются синтаксические параллелизмы. Черты структурного родства обнаруживает Маркович с «Мертвыми душами» Гоголя.

Из суждений исследователя о «механизме» лирического преображения и обобщения смысла, таким образом, можно сделать вывод о том, что лиризм есть катарсический переход «эмоционального напряжения» в «поэтическое озарение», а значит, он не исчерпывается в произведении эффектом совмещения словесных приемов, но становится некоей энергией прорыва в сферу символов, где редуцирован психологизм переходов по ступеням ценностной иерархии от бытового к бытийному и наоборот, где переживаемая целостность существует как бы в допонятийном состоянии неразложимости на категории и неосознанной конфликтности.

Лирическое начало отмечается в прозе *Ф.М. Достоевского*. И.Л. Альми в специальной статье «Лирическое начало в повести Ф.М. Достоевского «Кроткая» (1985, 1999) утверждает, что «русские мальчики» (Алеша и Иван Карамазовы, Раскольников, Мышкин) Достоевского «близки тому типу сознания, который обычно персонифицирует герой лирики – так называемое лирическое «я», «черты

лирического рода внедряются и в синтетическую природу романа Достоевского», но особенно важен лиризм в «малой форме». На примере «Кроткой» литературовед ставит перед собой задачи не говорить о том «типе прозы, который называется лирическим на языке современной критики и предполагает ослабленность сюжета, прямое выражение авторского начала, повышенную ритмичность», а исследовать лиризм как выражение особого взгляда автора и героя на мир [Альми И.Л. 2002; с. 464].

Каковы же формы и смыслы проявления лиризма у Достоевского? Альми замечает, что, во-первых, в «Кроткой» присутствует камерная, предельно концентрированная ситуация: «ее средоточие – мужчина и женщина», воссоздается атмосфера любовной поэзии – положение это естественно именно для лирики. Во-вторых, высшим проявлением лиризма, по мнению литературоведа, можно считать стиль речи Достоевского, ориентированный на говорение: «Устная речь, когда она представлена экспрессивным монологом, смыкается со сферой стихотворной лирики в моменте импровизированности, спонтанно-непосредственного характера высказывания». В-третьих, черты воспроизведения времени в повести (установка на сиюминутность, выделенность «замедленного» мига, выход в вечность) сближают мир героя с общим типом лирического мировосприятия. Альми считает, что в «Кроткой» монолог от «я» сближает с лирической сферой не только характер, но и внутренняя цель высказывания: рассказчик идет не к фактам, он находится в состоянии «личностного поиска самой «главной» истины, который лежит в истоках лирической субстанции», он поглощен настоящим, с позиций которого пересматривает прошлое, а в финале Достоевский от интимного переходит к вселенскому (ощущению всечеловеческого сиротства) [Альми И.Л. 2002; с. 464, 466, 467]. Таким образом, психологизм Достоевского включает в себя лирическую форму переживания, представленную во плоти прозаического жанра.

Н.К. Пиксанов в статье «Лиризм в творчестве *В.Г. Короленко*» (1922; испр. – 1969) предлагает расширительную трактовку понятия «лиризм», подразумевая под ним «неотъемлемую стихию всей его <автора. – Ю.Ш.> настроенности,

социально-политических убеждений, его общественной деятельности, его служения родине и народу». Исследователь разделяет понятия «внутреннего лиризма» и «лирической формы»: «<...> лиризм писателя определяется не только стихотворной, ритмической формой, литературным жанром и даже не столько ими. Сама лирическая форма только наиболее чутко отображает внутренний лиризм произведения. Сам же лиризм есть обнаружение душевной жизни писателя, сокровенных сил, движущих его духом. <...> все явления внешней жизни, воссоздаваемые в реалистическом повествовании, проходят через творческий дух писателя, там очищаются и согреваются прирожденным писателю энтузиазмом. И о чем и о ком бы ни рассказывал писатель, он всегда «рассказывает» и самого себя». Лиричны и поэты, и романисты, и драматурги, то есть все писатели, однако они в разной мере обнаруживают свою лиричность (есть «великие исповедники», как Гоголь, Достоевский, Короленко, и «ревниво оберегающие «тайный сад» своего духа», наподобие Гончарова и Чехова) [Пиксанов Н.К. 1979; с. 137–138, 139, 140].

В творчестве Короленко Пиксанов отмечает лирическое переживание природы: «идиллическая лирика украинской ночи»; описание природы, звучащее «как торжественная оратория» и «лирика космическая, где душа человека созвучно трепещет и сливается с жизнью мира и где явления природы становятся только внятными приметам, символами движений и сил великого космоса». Но не природа является «сосредоточием и главным родником» лиризма Короленко, его лиризм «антропоцентричен»: «Редкий из русских писателей так верит в человека, как Короленко». И еще одна характеристика лиризма – отсутствие мотивов любви. Несмотря на это замечание, Пиксанов приходит к выводу о том, что Короленко – «один из самых лирических русских повествователей» [Пиксанов Н.К. 1979; с. 141, 142, 148].

Вообще, в русской литературе есть писатели, по отношению к творчеству которых характеристика «лирический» предсказуемо возникает в большинстве литературоведческих работ. В частности, о рассказах *А.П. Чехова* исследователь пишет как о произведениях, рождающих «проникновенный лиризм,

окрашивающий характеры основных героев и придающий рассказу настроение светлой грусти и мечты о прекрасном, о том, что должно быть» [Голубков В.В. 1958; с. 121]. На материале русской литературы XX века близкую нам проблематику разрабатывают современные ученые, в центре внимания которых оказываются произведения *И. Бунина, Б. Зайцева, К. Паустовского, О. Мандельштама, Б. Пастернака, Ю. Казакова, Р. Гамзатова, О. Берггольц, В. Солоухина, А. Солженицына* и др. (Е.В. Капинос «Формы и функции лиризма в прозе И.А. Бунина 1920-х годов», 2014; О.А. Кузнецова «О соотношении лирического и эпического в предреволюционной новелле И. Бунина («Сын», «Казимир Станиславович», «Грамматика любви»)), 1982; А.В. Курочкина «Лирическая проза Б. Зайцева», 2007; Б.О. Корман «Родовая природа рассказа Паустовского «Телеграмма»: к вопросу о специфике лирической прозы»; Л.Е. Корсакова «Лиризм как импрессионистическая доминанта в романе О. Мандельштама «Египетская марка», 2003; И.М. Дубровина «С верой в мировую гармонию: образная система романа Б. Пастернака «Доктор Живаго», 1996; А.Р. Зайцева «Лиризм как способ изображения человека в рассказах Ю. Казакова», 1991; Э.А. Бальбуров «Поэтика лирической прозы. 1960–1970-е годы», 1985; Л.А. Колобаева «Крохотки», 1999) [Капинос Е.В. 2014; Кузнецова О.А. 1982; Курочкина А.В. 2007; Корман Б.О. 2006; с. 186–199; Корсакова Л.Е. 2003; Дубровина И.М. 1996; Зайцева А.Р. 1991; Бальбуров Э.А. 1985; Колобаева Л.А. 1999].

* * *

Возникновению индивидуальных форм лиризма в поэзии предшествует долгий период использования традиционных «носителей испытанных эмоций» (божественная ипостась автора, метафора, жанр). На ранней стадии воплощения лирического переживания автор не нарушает предела коллективного мировосприятия, он кровно связан с общепринятыми формами выражения настроений, с религией и песенным фольклором. Отмечается тесная связь между национальным характером культуры и лирической традицией, господствующей в поэзии.

Лиризмом в произведениях XVIII–XX веков филологи называют художественное содержание, отражающее внутренний мир автора (его эмоциональные порывы, связанные с утверждением высоких общечеловеческих ценностей), а также внешние способы его выражения (речевая, ритмическая, субъектная организация повествования). Практика употребления в литературоведческих работах таких терминологических сочетаний, как «лирическая проза» и «проза поэта», указывает на высокую степень концентрации лирического в эпическом творчестве того или иного автора. Придерживаясь установки на ценность индивидуального, единичного переживания, писатели сдвигают границы литературных родов и трансформируют жанры.

§ 6. Типы лиризма

В работах философов, критиков и поэтов Серебряного века обнаруживаются суждения о типах лиризма. Основанием для их своеобразных описаний-обобщений и классификаций становятся размышления над проблемами мировоззрения и эстетики творчества современников. В начале XX века вызывают интерес, во-первых, гендерная специфика переживания (мужской и женский лиризм) и, во-вторых, эстетические формы актуализации личностного и коллективного мироощущения (музыкальный и изобразительный лиризм).

6. 1. Женский / мужской

В свое время на женский лиризм возлагались большие надежды. Вяч. Иванов, в частности, писал: «Наиболее благородно для трагического поэта изображение характера женского. Яркая и крупная женская личность естественно трагична. И можно предугадать, что грядущие судьбы трагедии будут тесно связаны с судьбами и типами женщин будущего» [Иванов Вяч. 1916; с. 254]. В «Книгах отражений» (1906; 1909) И. Анненского поставлены многие мировоззренческие проблемы, но одна из них, как утверждает автор, перешла в современность, только нарастив со временем свою остроту. Это проблема «уз пола», «ига растительной формы души» [Анненский И.Ф. 1979; с. 396].

Неиссякаемый источник переживания человечества критик находил в трагическом столкновении мужского и женского мироощущений.

В свете рассматриваемой нами проблемы интересна статья Анненского «Трагедия Ипполита и Федры» (1902), написанная на материале переведенной им трагедии Еврипида. Автор дает психологический и эстетический комментарий к пьесе «Ипполит». По мнению Анненского, трагедия содержит личные переживания Еврипида, нашедшие выражение в образе Ипполита – «адепта, если не создателя новой веры», которого «пол оскорбляет, как одна из самых цепких реальностей». Ипполит был ключевым персонажем трагика: «<...> мне Ипполит Еврипида кажется более всего тоской и болью самого поэта по невозможности оставаться в жизни чистым созерцателем, по бессилию всему уйти целиком в мир легенд и творчества <...>». Однако Анненский уверен, что природа гения дала Еврипиду возможность пережить не только настроения героя, но и сомнения героини: «<...> Еврипид рядом с кормилицей, символом общим, вывел на сцену Федру – характер и индивидуальность. Только личные черты, конечно, не исчерпывают Федру. // В Федре не раз слышится отзвук личной жизни самого поэта, его исканий и болезненного душевного разлада»; «<...> из-под розовой маски женщины на нас глядит задумчивый образ Еврипида, столь чуждого сердцем всему, в чем нет трепета идеальной мысли; но нам назойливо вспоминается и тот трагичнейший из поэтов мира <речь идет об Аристотеле. – Ю.Ш.>, который с болью сознавал все бессилие философского ума над несчастьями и язвами жизни» [Анненский И.Ф. 1979; с. 384, 395, 386].

Анненский, таким образом, видит две трагедии в пьесе, он улавливает движение женского переживания Федры, осмысленное и оцененное античным автором, но так и оставшееся не понятым Ипполитом. Структура этого переживания не проста, в трагедии разворачивается «проблема женской души»: «Федра и кормилица изображают сознательную и бессознательную сторону женской души, ее божественную и ее растительную форму. <...> Со своеобразным изяществом Еврипид придал обоим философский колорит и тонкие очертания». Анненский в своем психологическом комментарии останавливается и

на «фазах стыда» женщины, и на глубине любви Федры, настолько перевозданной, что критик отмечает: «Федра даже не любит Ипполита тем сложным чувством, где инстинкт, как у нас, подвергся этической переработке» [Анненский И.Ф. 1979; с. 385, 387].

В пьесе Анненскому слышится трагедия борения мужского и женского начал с обременяющим их природы полом: «И мачеха, и пасынок – оба они были любимыми детьми фантазии Еврипида и лучшими людьми своего времени; оба не могли не быть виновны, потому что умы их были ограничены их человеческой природой! Федра была женщина, которая хотела стать выше своего пола и, благодаря тому, что она не могла перестать быть женщиной, она и теперь еще носит на своем имени тысячетное пятно. Ипполит ненавидел женщин, потому что они казались ему самым ярким доказательством жизни и реальности, т. е. тем, что мешает человеку мыслить и быть чистым» [Анненский И.Ф. 1979; с. 396]. Еврипид в восприятии Анненского является одним из авторов, распознавших духовное начало в чувственном переживании женщины.

Возможно, для Анненского в его размышлении о женской душе немаловажное значение имела работа А.Н. Веселовского «Из истории развития личности. Женщина и старинные теории любви» (1872), в которой ставится проблема многовекового невнимания к женскому переживанию в европейской культуре. По словам автора «Исторической поэтики», категория женственности – изначально «искусственное понятие», «везде одна и та же сословная нравственность, не выходящая за пределы касты, из которых каждая руководится своими особыми принципами, мало обязательными для всякой другой» [Веселовский А.Н. 1912; с. 82, 13]. В свою очередь Анненский писал: «<...> Волшебница Кирка рисуется нам с кошачьей головой, как у Берн-Джонса, а на Елену мы уже не можем смотреть иначе, как сквозь призму Гете или Леконта де Лиля» [Анненский И.Ф. 1979; с. 205]. То есть поэзия, находясь под влиянием социальных и этических факторов и вырабатывая некие психологические «носители» переживания для эпохи, формирует сознание авторов, а затем и их читателей. Веселовский и Анненский солидаризируются в том мнении, что

«сквозь призму» культуры женское переживание как таковое не просматривается, индивидуализирования ее страсти не происходит ни в Средние века, ни в более поздние периоды.

После эпохи Средневековья женский идеал красоты, каким он устанавливался в культуре, не требовал от искусства психологизации женской души. Анненский отмечает: «Красота для поэта есть или красота *женщины*, или красота *как женщина*» [Анненский И.Ф. 1979; с. 130]. Абсолют творчества, заявленный мужчиной и устремленный к чистой духовности, разрушает физические связи человека с миром, и женщина стала объектом поклонения, своеобразным произведением искусства. Мужчина лишил женщину земного переживания и плоти, сделав из нее Музу, Идеал, Призрак. Анненский сознательно бросает вызов русским классикам в их понимании красоты («Символы красоты у русских писателей», 1909): «Красота для Пушкина была что-то *самодовлеющее* и *лучезарно-равнодушное* к людям»; у Лермонтова красота – «одно из *осложнений жизни*, одна из *помех для свободной души*»; «Красота была для Гоголя близка к несчастью»; у Тургенева она «обезволивает, обессиливает, *если не оподляет* мужчину тем наслаждением, которое она обещает»; «Красота женщины у Достоевского – это сила, это – угроза, это, если хотите, даже ужас, в ней таятся и муки и горе» [Анненский И.Ф. 1979; с. 131, 132, 133, 134, 135]. В статье, посвященной творчеству женщин-современниц, Анненский делает вывод: «Но никто другой, как Пушкин, в котором гений так безумно красиво сочетался с темпераментом негра и лирическим стилем итальянца, довел любовь к женщине до обожания, до апофеоза <...> «Гений чистой красоты» оставил тяжкий след на нашей литературе. Сколько Офелий, сколько безумных, мучениц, сколько чистых, исключительно прекрасных женщин и девушек прошло перед нами на страницах романов, в лирике и на подмостках – между «Евгением Онегиным» и «Крейцеровой сонатой», с ее ошельмованным, с ее искалеченным победителем той, которая, поди, тоже когда-нибудь казалась ему «гением чистой красоты» [Анненский И.Ф. 2002 (а); с. 334; 335].

Интерес к женскому переживанию проявился в поэтическом творчестве самого Анненского достаточно рано. Его внимание привлек образ Марии Магдалины, и была создана одноименная поэма («Магдалина», 1875), где автора интересуют коллизии внутреннего мира женщины, испытывающей земную страсть к Христу. Затем поэт пишет более двадцати «стихотворений в прозе», часть из которых имеет форму монологов от женского лица и объединена образом молодой девушки из народа. Это переводы Анненским цикла «Fatalita» (1892) итальянской писательницы Ады Негри. Не только социальная тема могла привлечь внимание поэта, но и способ выражения переживания. В связи с образом женщины Анненский, переводчик и интерпретатор, допускает некоторый натурализм в изображении символической (в целом) ситуации. Так, одно из «стихотворений» озаглавлено «Autopsia» («Вскрытие»): в нем умершая девушка в морге обращается к человеку, вскрывающему ее тело, она вспоминает о своей безрадостной, полной забот и труда, жизни. В стихотворении «Струя резеды в темном вагоне», написанном намного позже, Анненский подробно передает фантастический момент освобождения женщины от стыда собственной плоти, момент лишения ее девственности.

Если трагедия мужчины, по Анненскому, проявляется, когда с вершин духа ему приходится спускаться на землю, где проходит реальная жизнь, наполненная инстинктивными порывами, то женщина страдает от того, что в естественных для нее природных порывах соблазна и совокупления культура не находит истоков высокой духовности. В лирике и драматургии Анненского мотив драматического столкновения женского и мужского чувства жизни звучит постоянно. В переживании женщины подчеркивается связь с природой, инстинктивность порыва, а таким образом, и оппозиционность закону и культуре. На наш взгляд, предельно концентрированно конфликт мужского самосознания и женского порыва к живой жизни Анненский запечатлел в цикле «Складни», являющемся центральным в книге стихов «Кипарисовый ларец».

Анненский выделяет индивидуальные формы лиризма на протяжении истории мировой поэзии (среди авторов – великие мужские умы и души, такие

как Еврипид, Гейне, Гоголь, Лермонтов, Достоевский). Смысл и строй новейшей отечественной поэзии исследуется им в критической статье «О современном лиризме» (1909). Первоначально она задумывалась как работа, состоящая из трех разделов («Они», «Оне», «Оно»), но написаны были две первые части. Примечательно, что одна из них была посвящена мужскому лиризму, а другая – женскому. Воссоздавая целый пласт поэтического сознания 1900-х годов, Анненский соотносит лиризм мужчин и женщин, причем общий иронический тон первой части явно контрастен почти торжественному пафосу второй. Причина восторгов и ожиданий критика заключается в следующем его убеждении: «Женская лирика является одним из достижений того культурного труда, который будет завещан модернизмом – истории» [Анненский И.Ф. 2002 (а); с. 333].

«Страстность» в работе современных женщин, пишущих стихи, по мнению Анненского, имеет все основания. С древних времен лиризм мужской и женский присутствовали в старой русской поэзии: «Это *он* и *она*, строго обособленные в своих лирических типах. *Он* – завоеватель жизни. *Она* только принимает жизнь. *Он* грозит или пристально думает; *он* глумится и иногда кается; *она* только тихо плачет и покорно, ласково вспоминает». Лирические «он» и «она» не сближаются в народной песне. Позже в нашу культуру с Запада приходит «влюбленность как лиризм, как словесная форма». Ее осуществил в поэзии Пушкин, так что «обожествленная» им женщина «поднялась в его лирике так высоко, что оттуда не стало более слышно ее голоса» [Анненский И.Ф. 2002 (а); с. 333, 334, 335].

Но в современной поэзии ситуация иная. Анненский утверждает: женщины в лирике, оттолкнувшись, конечно, от уже известного им мужского переживания, предлагают свой взгляд на мир, более пристальный по отношению к материи и быту. К примеру, характеризуя лиризм З. Гиппиус, «поэтессы первого призыва» в отечественном модернизме, критик буквально восхищается ее умением «одеть абстракции таким очарованием» «певучей отвлеченности», желанием передать «полное ощущение минуты» в формах утверждений, отрицаний или антиномий; пустота, а не «тяжелая вещная наполненность пространства» имеет у нее цвет. Дуализм «я» Гиппиус в том, что в нем совмещены «желание уничтожиться и ее

боязнь умереть». У символистки Анненский находит источник неподдельного трагизма и отражение коллективного настроения современников: «<...> высокоталантливая поэтесса отразила нашу, нами же тщательно опустошенную и все еще столь жадно любопытную душу» [Анненский И.Ф. 2002 (а); с. 337, 338, 339, 340].

Лиризм Поликсены Соловьевой (*Allegro*) Анненский воспринимает не как музыкальный (ритмы), а как графический, вызывающий в сознании читателя притушенный, непрописанный визуальный ряд. Примечательно, что приведенный им в статье пример представления, вызванного поэзией Соловьевой, Анненский-поэт сам использует в стихотворении «Контрафакции», имитируя именно женский взгляд на действительность. Важно также, что названные критиком признаки лиризма впоследствии проявятся в статье В.М. Жирмунского «Преодолевшие символизм» (1915), они будут характеризовать лиризм акмеистического типа – не музыкальный, а изобразительный.

Продолжая обзор современной женской поэзии, Анненский отмечает «теплоту чувства» И.А. Гриневской, «не надуманное, если бы даже и выдуманное» переживание Т.Л. Щепкиной-Куперник, «внимательное, бережное, любовное созерцание ужаса и муки» Шагинян и проч. Подводя итоги своим размышлениям, Анненский открыто сопрягает мужское и женское: «Оне – *интимнее*, и, несмотря на свою *нежность*, оне более *дерзкие*, почему и лиризмы их почти всегда *типичнее* мужских. <...> Женщина-лирик мягче сострадает. Лирик-мужчина глубже и сосредоточеннее скорбит» [Анненский И.Ф. 2002 (а); с. 345, 346, 349, 359].

Итак, одну из причин трагического мироощущения современников Анненский находит в природной разобщенности мужского и женского начал, их разнонаправленной ориентированности на сферы чистого духа (у мужчины) и преображенной материи (у женщины). Культура, по его мнению, формировалась и развивалась под влиянием мужского сознания, почти не допуская линию развития женского переживания. Образы героинь в мировом искусстве весьма условны и психологически бессодержательны. Женщина в силу своей душевной

организации сохраняет связь с действительностью крепче, поэтому, вероятно, Анненский и считает созданный ею лиризм спасительным и актуальным. И неудивительно, что в приватной жизни свои самые сокровенные мысли – о творчестве, любви и совести – Анненский доверял именно собеседницам, облачая взаимодействие мужского и женского в особую форму эпистолярного лиризма.

Об особом женском лиризме на примере поэзии Ахматовой рассуждал В. Чудовский (рецензия на сборник «Вечер», 1912): «Человека, пишущего стихи, мы вообще называем поэтом. Женщину, пишущую стихи, мы еще называем Музой. И даже если это сказано шутливо, здесь заключается какое-то смутное, но многозначительное утверждение того, что женское вдохновение в глубочайшем корне своей женственности отличается от вдохновения мужского». Чудовский смог увидеть «непоследовательность восприятия» и «разорванность впечатлений» в ахматовской лирике, критику они показались отражающими «трагическую в самом существе своем черту нашего современного бессилия», мировоззренческий субъективизм. Образ лирической героини он называет «душой и жизнью какой-то орхидеи», наделенной редкостными переживаниями («А теперь я игрушечной стала, как мой розовый друг какаду»), подлинность которых граничит с «искусственной манерой». При этом, однако, ахматовский лиризм обладает «захватывающим тоном исповеди», «мечта питает» его, «любовь наполняет всю книжку» [Чудовский В. 1912; с. 45, 46, 47].

Критик точно охарактеризовал «лад восприятия» мира героиней: «Давно замечено, давно показано, что есть такое состояние души, наступающее после сильных потрясений, горя, утрат, когда сознание как бы раздваивается: горе, уже не требующее мысли, не требующее определения продолжает ровно звучать; и вместе с тем воспринимается множество случайных подробностей обстановки, и нет, как будто, мелочи столь мелкой, чтобы остаться незамеченной. И много времени спустя утрата вспоминается именно в сопровождении какого-нибудь пустяка, и есть особенная мука в невозможности освободиться от окружающего. Вот это состояние души, вообще исключительное, является обычным для Анны Ахматовой». Вероятно, именно женская уверенность в значительности деталей и

переживаний интимного плана позволили Ахматовой впоследствии реализовать на деле «предсказание» своего раннего критика: «Анна Ахматова умеет по большой дороге современной художественной культуры идти с такой самобытной независимостью личной жизни, как будто бы эта большая дорога была причудливой тропинкой ее заповедного сада» [Чудовский В. 1912; с. 47–48, 45]. По сути, о том же, подчеркнув религиозную «подсветку» ахматовского лиризма, напишет через два года и Н.В. Недоброво, слова которого на всю жизнь поэта воспримет как пророческие.

Итак, по мнению современного литературоведа Н.В. Дзуцевой, «поднятые силой дара подсознательные глубины женского интуитивного знания определили новый характер и масштаб лирической поэзии начала века настолько, что проблема «женской» лирики оказалась практически снятой» [Дзуцева Н.В. 1993; с. 156]. Поэтические миры Ахматовой и Цветаевой подвели определенный итог и обозначили перспективы для лиризма чувства и мысли в отечественной традиции: в отличие от мужчин-поэтов, они «оплотнили» переживание, максимально приблизили субъектный план стихотворения к вещному ряду и языковому (фонетическому, грамматическому, синтаксическому) облику слов. Глубоко интимное женское чувство насыщается у Ахматовой переживанием судьбы в конкретной исторической эпохе, лирическое соединяется с эпико-трагедийной «надличностью», человек – с человечеством. В творчестве Цветаевой обнаруживается экспансия лиризма, рожденного «конечной выговоренностью, когда слово выстраивает текстовое пространство гораздо больше, чем явление, его вызвавшее» [Дзуцева Н.В. 1993; с. 158]. Ахматова – поэт чувств, чуткая по отношению к воспринимаемому лирическим «я» миру. Помимо пушкинской традиции в создании «поэзии действительности» она усвоила уроки символизма, так что «взаимоотношение основного чувства с воспринимаемым после натуралистического стало символическим» (В. Чудовский) [Чудовский В. 1912; с. 47]. Цветаева, утверждавшая, что «поэт... должен преодолеть жизнь» [Рильке М.Р., Пастернак Б., Цветаева М. 1990; с. 86], при всей внешней эмоциональности

продолжила традицию создания интеллектуальной формы лиризма в отечественной поэзии.

6. 2. Музыкальный / изобразительный

И. Бродский в статье «Поэт и проза» (1979), посвященной личности и творчеству Цветаевой, справедливо писал: «<...> дело в различиях между искусством и действительностью. Одно из них состоит в том, что в искусстве достижима – благодаря свойствам самого материала – та степень лиризма, физического эквивалента которому в реальном мире не существует. Точно таким же образом не оказывается в реальном мире и эквивалента трагическому в искусстве, которое – трагическое – суть обратная сторона лиризма – или следующая за ним ступень. Сколь бы драматичен ни был непосредственный опыт человека, он всегда перекрывается опытом инструмента. Поэт же есть комбинация инструмента с человеком в одном лице, с постепенным преобладанием первого над вторым. Ощущение этого преобладания ответственно за темп, осознание его – за судьбу» [Бродский И.А. 1997; с. 64]. Внешне набор «инструментов» у лирического поэта ограничен, однако лиризм не исчерпывается возможностями словесного искусства. В эстетике утверждается почва для сопоставления переживания в лирике и музыке, лиризм которой не обладает образной конкретикой, а также в лирике и живописи, не передающей временной протяженности мыслей и чувств.

Традиционно отмечается, что в искусстве высокой степенью субъективной заряженности обладают именно музыка и лирика. Если интимность и духовность – это «бессодержательный» смысл лиризма, то музыкальность можно назвать его «формой» (разумеется, при условии понимания сложного диалектического взаимодействия между содержанием и формой). В литературоведении своеобразие ритмической организации стихотворения (в широком смысле – метрический, грамматический, композиционный) воспринимается как фактор содержания [См. об этом: Эткинд Е.Г. 1974], музыкальное начало произведения сближается с эмоциональностью переживания автора и героя. Таким образом, для

поэзии – с ее ритмом, звуковыми образами, метафорами, символами – *музыкальный тип лиризма* является практически синонимом лиризма вообще.

По словам Анненского, «типы женских музыкальностей», выработанные в лирике самими женщинами, – это проявление более высокого уровня лиризма, отход от «общих мест» в передаче женского переживания [Анненский И.Ф. 2002 (а); с. 336]. А. Блок в рецензии на стихотворную книгу С. Городецкого «Русь» заметил: «В ней нет упорства поэтической воли, того музыкального единства, которое оправдывает всякую лирическую мысль; нет и упорства работы, которое заставляет нанизать кольцо за кольцом в целую цепь». «Музыкальное единство», как утверждает выдающийся лирик-символист XX века, не просто сопровождает, но «оправдывает» лирическую мысль [Блок А.А. 1962; с. 649–650]. А.В. Луначарский («О поэзии, как искусстве тональном», 1925) призывал «заставить поэзию звучать, не оставлять ее просто в виде черных значков книги, которую каждый читает про себя». По его мнению, музыкальные формы (рондо, соната, сюита, концерт и др.) «с определенными изменениями могут быть приняты за основу тональной поэзии, т. е. такой поэзии, которая была бы прежде всего рассчитана на эстрадное исполнение, вернее сказать – на камерное декламационное исполнение» [Луначарский А.В. 1925; с. 35, 36–37]. Теорию стиха с теорией музыки в своих работах по «метротонической стихологии» попытался связать литературовед М.П. Малишевский. Он писал, что в осмыслении поэзии как искусства «мы должны опираться на музыку и математику, а не на историю и обычаи литературы; их участие будет привлечено лишь после создания стихологии» [Малишевский М.П. 1925; с. 150]. В.М. Жирмунский считает, что лирическое стихотворение – произведение «по существу своему личное и музыкальное» [Жирмунский В.М. 1977; с. 132].

Практические наблюдения и эксперименты наводят исследователей на размышления о происхождении лирики из музыкального искусства. М.С. Коган, например, утверждал, что «даже в прозаическом своем облачении лирика раскрывает генетическую и структурную связь с музыкой». По его мнению, лирика как род литературы исторически возникла в процессе «омузыкаливания»

словесного выражения: «Лирика стала «музыкой в литературе», или литературой, принявшей на себя законы музыки». Исконная связь с музыкой породила лирическую структуру словесного искусства: «Лирика получила по наследству от музыки – так сказать, генотипически – свойственную последней способность прямого образного моделирования внутреннего мира субъекта. Иначе говоря, поэзия лирична потому, что музыка по природе своей является лирическим искусством» [Каган М.С. 1972; с. 395, 394, 395]. В эпоху романтизма тенденция к употреблению «внестилевого слова» проложила новые пути для поиска «звучащих» форм выражения лиризма – ритм начинает спорить с интонацией, заимствованной из эпоса и драмы (Лермонтов, Баратынский) или пришедшей в поэзию из самой жизни (позднее творчество Пушкина). Музыкальность в лирике XIX века сохраняется, обогащается за счет народной песенной традиции и городского романса. С новой силой возможности синтеза лирики и музыки реализуются в поэзии русских символистов (Бальмонт, Блок).

Особую роль в плане открытия немusикальной «инструментовки» лиризма сыграла линия антологической лирики и творчество Пушкина. Речь идет о поэзии, созерцающей скульптуру и архитектуру, когда внешняя статичность дополняется бурным внутренним переживанием. Антологическим стихам, обращенным к античным мотивам и образам, обычно не придается большого значения в развитии поэзии, однако именно в них авторы (Пушкин, Фет, Майков и др.) разрабатывали *изобразительную форму лиризма*, альтернативную музыкальной. Воссоздавая переживание от соприкосновения с окаменевшей древностью или, как в «Медном всаднике», с архитектурой города-мифа, поэты соблюдали «верность натуре», передавали ее осязаемость, точность, четкость, ясность, определенность, зримость. Без описания активного внешнего действия антологическая лирика могла воссоздать психологическую напряженность состояния «я», душевную пластику переживающего субъекта.

В «Медном всаднике» (1833) статуя порождает внутреннее движение, связанное с нравственной оценочностью. Пафосное восприятие образа Петра I и волнение, которое производит монумент в душе конкретного человека,

пробуждая в нем «мировую» силу сопротивления внешним стихиям жизни, в произведении совмещены. Антиномия движения и покоя в статуе позволяет поэту убедительно передать внутренний порыв. Статуя также аккумулирует нравственные силы и производит катарсический эффект в «Каменном госте» (1830). Вообще, «безмолвие» пушкинской скульптуры разрешается «громким» нравственным переворотом в человеке, смертью того, кто мыслит и переживает, ради торжества духа (в сущности, культура, по Пушкину, сохраняет не каждое конкретное «я», а «Человека»). Поэт объединил две противоположные семантические области – покоя и движения, что, по словам Р. Якобсона, «вообще является одним из основных мотивов в пушкинской символической поэме» [Якобсон Р. 1987; с. 166].

Образец лирического движения при внешней неподвижности пространства – стихотворение А. Фета «Диана» (1847).

Богини девственной округлые черты,
Во всем величии блестящей наготы,
Я видел меж дерев над ясными водами.

<...>

Я ждал, – она пройдет с колчаном и стрелами,
Молочной белизной мелькая меж древами,
Взирать на сонный Рим, на вечный славы град,
На желтоводный Тибр, на группы колоннад,
На стогны длинные... Но мрамор недвижимый
Белел передо мной красой непостижимой [Фет А.А. 1982; с. 164].

Отзыв Ф.М. Достоевского свидетельствует о том, какое впечатление «Диана» произвела на современников: «Мы знаем одно стихотворение, которое можно почтить <...> страстным зовом, молением перед совершенством прошедшей красоты и скрытой внутренней тоской по такому же совершенству, которого ищет душа, но должна еще долго искать и долго мучиться в муках рождения, чтоб отыскать его. <...> Последние две строки этого стихотворения полны такой страстной жизненности, такой тоски, такого значения, что мы ничего не знаем более сильного, более жизненного во всей нашей русской поэзии» [Ф.М.

Достоевский об искусстве... 1973; с. 84–85]. Достоевский и сам мастерски использует прием «остановки» внешнего действия, «скульптурности» в прозе, например в описании образа мертвой Настасьи Филипповны («<...> и на белевших кружевах, выглядывая из-под простыни, обозначался кончик обнаженной ноги; он казался как бы выточенным из мрамора и ужасно был неподвижен» [Достоевский Ф.М. 1973; с. 503]). Впоследствии психологический потенциал «окаменевшего» тела будет постигаться как возможная форма лирического переживания в литературе: в молчании заговорит сама жизнь.

В поэзии русского модернизма музыкальный и живописный типы лиризма стали характеристиками символистской и акмеистической поэзии. «Великий, единственный и неповторимый песнопевец-лирик» А. Блок, утверждает П. Медведев («Творческий путь Блока», 1922), лирической «действенности» добивается благодаря слиянности музыки и слова. «И действительно, блоковский лиризм по природе своей музыкален, а не пластичен. Все очарование его не в эйдологии, не в формовке и спайке образов, не в «философических раздумьях» и пафосе, а в ритмике, в музыкальном ладе стиха <...>. Неслучайно Блок любит молчаливых, «обращенных в слух», и недаром у него все и вся поют, – и девушки, и глаза, и вьюга, и жемчуга, и свирель, и ночь», – пишет исследователь [Медведев П. 1922; с. 26–27]. Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм» (1916) подтверждает, что «лирика в последнюю литературную эпоху становится более музыкальной», у символистов «вместо логически ясно очерченных понятий слова должны были стать намеками, полутонами и полутенями, подсказывать настроения, логически неясные, но музыкально значительные <...> они намекали о последней глубине души человеческой, о которой нельзя рассказать отдельно и рационально, но которую можно дать почувствовать в иносказании и песне» [Жирмунский В.М. 1977; с. 107].

Поэзия, пережившая на рубеже XIX–XX веков несколько этапов символизма, наконец «утомила» чрезмерным лиризмом, так что востребованной среди молодых стихотворцев оказалась изобразительная форма переживания. Для акмеистов, продолжает Жирмунский, «знаменательно постепенное обеднение

эмоционального, лирического элемента», «отсутствие личного» элемента, в их творчестве «мы не встречаем вообще уединенной и сложной личности, лирически замкнутой в себе: в молодой поэзии открывается выход во внешнюю жизнь, она любит четкие очертания предметов внешнего мира, она скорее живописна, чем музыкальна». Слова подчеркивают не столько напевность, музыкальную действенность лирических строк, сколько графическую четкость образов. Исследователь сближает молодую поэзию с искусством французского классицизма и XVIII века – «эмоционально бедным, всегда рассудочно владеющим собой, но графичным и богатым многообразием и изысканностью зрительных впечатлений, линий, красок и форм» [Жирмунский В.М. 1977; с. 109, 128, 109, 110].

Рассуждая о стихотворениях Ахматовой, Жирмунский делает существенную оговорку: «Конечно, это не значит, что в них отсутствует элемент музыкальный; но он не преобладает, не предопределяет собой всего словесного строения стихотворения, и он носит иной характер, чем в лирике Блока и молодого Бальмонта». «<...> этому чувству жизни соответствует свой особенный лиризм, сознательно затушеванный и неяркий, но все же с определенным эмоциональным содержанием», – пишет Жирмунский о ранней поэзии О. Мандельштама. Творчество Гумилева также характеризуется как бедное эмоциональным и музыкальным содержанием, интимными и личными переживаниями [Жирмунский В.М. 1977; с. 113, 123, 129].

Сравнивая возможности двух типов лиризма, оценивая достижения поэтов «Гиперборея», Жирмунский в заключительной части работы все-таки высказывает опасение, что формального совершенства и художественного равновесия в своих произведениях акмеисты добиваются путем «добровольного ограничения задач искусства: не победой формы над хаосом, а сознательным изгнанием хаоса» [Жирмунский В.М. 1977; с. 132]. Изобразительная форма лиризма утвердит свои позиции в поэзии XX века, и у исследователей не останется сомнения в ее семантической глубине и психологической действенности.

О типах лиризма критики и литературоведы начали писать на материале русской поэзии Серебряного века. В основу известных классификаций были положены два подхода – гендерный и принцип синтеза искусств. Так или иначе, они касаются психологического аспекта лирического переживания и его «инструментовки».

С эпохи романтизма в эстетике готовится почва для практического соотнесения лирики с музыкой и живописью. Изобразительная форма лиризма, в отличие от музыкальной, открывает поэтам новые возможности символизации. Условность образа в поэзии Ахматовой, к примеру, распознается не на уровне звука или слова, ключ к ней находится в способности припомнить состояние восприятия живописи, когда от реципиента требуется в покое материала картины, статуи или архитектурного сооружения представить движение, обратиться к воображению, чтобы пережить эстетическое очищение искусством. Внешний предметный мир в ахматовской поэзии как бы переживается дважды – в «жизни» и «сознании» – и эти переживания в лирическом произведении совмещаются друг с другом без «зазора». В плане выражения Ахматова часто использует композиционный принцип «двоения образа» (маски, двойники), игры временами, субъектной полифонии и проч.

Придавая состоянию восприятия и созидания искусства статус миропонимания, опираясь на антиномию движения и покоя, звука и немоты, тяжести и легкости, поэты-акмеисты переносят символизм в сферу «переживающего» сознания, чем существенно дополняют смысловые «параметры» лиризма, унаследованные от старших современников.

Выводы к главе

В словесном искусстве *лиризм* – тип художественного содержания (наряду с эпическим и драматическим), основанный на субъективном способе изображения человека и осуществленный посредством традиционных «носителей испытанных эмоций» и индивидуальных форм. Лирика и лиризм могут быть соотнесены по

типу отношений «форма – содержание» с учетом того, что план выражения в лирическом произведении является важным фактором смыслопорождения. В современной науке изучение сложной связи между автором, героем и читателем посредством субъектного плана лирики (М.М. Бахтин, Б.О. Корман, С.Н. Бройтман) позволяет осмыслить лиризм как идейно-эмоциональное содержание, творимое в процессе речеведения.

Наряду с нежеланием рассматривать «лиризм» в качестве значимого аспекта при анализе художественного произведения и этапов творчества писателя, достаточно распространенной позицией в эстетике, критике и литературоведении является установка на обнаружение различных граней авторского переживания в связи с исследованием его поэтики. Эстетический феномен, близкий тому, что мы подразумеваем под лиризмом, получили следующие определения: «психический ритм «дум и чувств» (Д.Н. Овсяннико-Куликовский); «настроение», «настрой души» (И.Ф. Анненский); «метод мировосприятия», «психология души» автора (Вяч. Иванов); «тон», «эмоциональный тон», «основной эмоциональный тон» (Э. Штайгер, В.М. Жирмунский, Б.О. Корман); «вид пафоса» (Г.Н. Поспелов, М.П. Князева); тип «эмоционально-смыслового «звучания» произведения» (В.Е. Хализев); «лирическая субстанция» (И.Л. Альми); «слышимый авторский голос» (Д. Кирай). В основу типологий лиризма были положены принципы хронологии, гендерной специфики, синтеза искусств (классицистский / послеклассицистский – Г.А. Гуковский; мужской / женский – И.Ф. Анненский; музыкальный / изобразительный – В.М. Жирмунский).

Человек в лирике присутствует как поэт-сочинитель, объект изображения и субъект, включенный в «эстетическую структуру произведения в качестве самого осязаемого и действенного ее элемента» (Л.Я. Гинзбург) [Гинзбург Л.Я. 1964; с. б], поэтому в качестве главного аспекта лиризма мы выбрали психологический, отражающий специфику восприятия человеком окружающего мира. Современные философы и психологи, осмысляющие проблему человеческого сознания, утверждают, что контакт субъекта с объектом создается в результате

переживания как деятельности, одним уровнем которой является эмоциональное взаимодействие «я» с физическим, вещным миром, другим – обобщение эмоций и ощущений в «знаемые» формы. Таким образом, граница между чистой эмоциональностью и мировоззрением человека всегда проницаема: эмоция может стать «ценностью», а система взглядов – быть представлена в виде живого потока переживания, в котором доминирует мысль или чувство. Существенным при рассмотрении форм лиризма на конкретном литературном материале является открытие психологами *многоуровневого построения переживания*. Наше сознание функционирует как система, работающая в режиме созерцания, рефлексии, сознания и бессознательного восприятия. В процессе индивидуального или коллективного переживания образуется функциональное единство, в котором тот или иной уровень берет на себя роль ведущего. В человеческом сознании многое определяется культурно-исторической формой переживания, где также обнаруживается доминирование определенного режима. «Войти» в «схематизмы сознания» человеку помогает жизненный опыт и культура. Соответствующее «настраивание» сознания своих современников производят поэты. Соотнося переживание «здесь» и «сейчас» с нравственными идеалами поколений, лирики зачастую настаивают на необходимости перестройки сознания современников. Возможно, именно поэтому им приписывается дар пророчества.

«Способность видеть смысл там, где его, по всей видимости, нет – профессиональная черта поэта», – считал И. Бродский [Волков С. 1997; с. 33–34]. «Бессодержательным» смыслом лиризма является воспроизводимое автором единство переживания отдельного человека и сообщества людей, что, соответственно, влияет на идейно-эмоциональный план произведения: возникает атмосфера *исповедальности как высшей степени заинтересованности в оправдании* нравственных ценностей в контексте лирического события. Таким образом, переживание «я», отражающее склад человеческой души конкретно-исторической эпохи, подключается к «ядерным элементам», составляющим представление о «Человеке» в той или иной культуре. Условно говоря, в отличие

от внелитературной ситуации, когда в идеале различным «жизненным мирам» соответствуют разные типы переживаний (Ф.Е. Василюк), для субъекта в лирике любое «реалистическое переживание» становится «переживанием ценностным». Собственно, в этом и заключается вечный гуманизм поэта, его стремление найти оправдание жизни. В плане выражения лирическое переживание «внутри» стихотворения тесно связано с *композицией образов и хронотопом*, за пределами – раскрывается с помощью *повторяющихся образов и мотивов*, а также благодаря соположению произведений *в циклах и книгах стихов*.

Лиризм последних столетий отражает особенности переживания, исходящие из «творческого ядра личности» автора (М.М. Бахтин) [Бахтин М.М. 1979; с. 371], однако он не может быть тождественен содержанию мыслей и чувств поэта, потому что искусственен в самой своей инструментовке. Как правило, лирическое начало произведения конкретизируется, наполняется содержанием в тесном взаимодействии с пафосами, закрепившими за собой идейно-эмоциональную доминанту, сюжетные ходы, мотивно-образные формулы. Из известных видов пафоса (героика, трагизм, драматизм, ироническое, сатирическое, элегическое, сентиментальное, идиллическое) *к лиризму тяготеет «драматическая» группа*. В европейской традиции переживание, привлекающее внимание поэтов, имеет ярко выраженный модус конфликтности, основанный на онтологической непримиренности природного и человеческого начал, а также на противоречии, возникающем в результате расхождения между представлениями людей о «вечных» ценностях и способах достижения общественного блага. Древняя связь лиризма с религиозным переживанием проявляется в умении поэта установить глубинную связь между познанием и страданием.

В целом, лирику присущ принцип обновленного видения, преодоление инерции известных форм-«носителей» переживания в пользу *усложнения* психологического аспекта лиризма и его инструментовки. На материале европейской и отечественной лирики до XVIII века обычно исследователи пишут о лирической заряженности того или иного жанра, эмоциональности стилистических формул и поэтических приемов, однако в последующем периоде

отмечаются существенные изменения, связанные с формированием *лирического сознания*. Писатели начала XX века обращаются к специфическому содержанию жизни личности, которая соприкасается с миром вещей не непосредственно, а сквозь призму «внутреннего человека» (И.Ф. Анненский). Сознание как спонтанный, естественный процесс исключается. В художественной форме поэты стремятся осознать само сознание. Открывая ум и душу современника, пребывающего одновременно в двух реальностях – «жизни» и «сознания», авторы создают *неклассические формы лиризма*.

ГЛАВА 2. «ТИХИЕ ПЕСНИ» И «КИПАРИСОВЫЙ ЛАРЕЦ»

И. АННЕНСКОГО: ЛИРИЗМ МЫСЛИ

Лиризм Анненского является оригинальным творческим проявлением нераздельности интеллектуальной и эмоциональной жизни автора, сознательной и бессознательной сторон его души. Источником «бесконечной интимности» (В. Розанов) поэта является его реальный духовный опыт мучительного осознания себя в мире и мира в себе. Анненскому был сродни интеллектуальный лиризм Достоевского, пропустившего через себя много разных идей и создавшего «психологическое чудо», особый «тон», о котором В. Розанов писал: «<...> в нем было немножко «души мира», частица которой конечно есть «и во мне», есть она в «каждом» [Розанов В.В. 1995; с. 533, 535]. В творчестве Достоевского Анненский обнаруживает феномен, который, на наш взгляд, может быть осмыслен на материале его собственной поэзии, – *символизм сознания*.

Думается, для понимания индивидуальной формы лиризма Анненского, диалектической природы его символа необходимо обратиться к проблеме связи семантического мира человека с физическим, неразрешимо волновавшей философов, психологов и естествоиспытателей на протяжении прошлого века. В определенной степени итоговим можно считать суждение исследователя В.В. Налимова («Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности», 1989): «<...> между материальным миром и миром семантическим существует более глубокая, если хотите, – интимная, не схватываемая нами связь. <...> между ними нельзя проводить жесткой разграничительной линии» [Налимов В.В. 1989; с. 227]. Анненский интересовался проблемой способности человеческого сознания осуществлять индивидуальные «переходы» от ощущения к пониманию, совершать превращения «материального мира» в «семантический» с помощью коллективных представлений, получивших обобщение и распространение в мифологии, науке, искусстве. Поэт заметил, что процесс этот практически необратим: вещь, становясь принципом или понятием, замещается в нашем сознании своим семантическим отражением, «двойником»,

который получает самостоятельность и безграничную власть. Овеществляя идеи, превращая вещи в материю сознания, Анненский в своем творчестве предпринимает попытку освобождения внутреннего мира «я» от каких бы то ни было «абсолютов» [Анненский И.Ф. 2003; с. 44].

Одним из первых об интеллектуальной подоплеке поэзии учителя написал Н.С. Гумилев: «У него не чувство рождает мысль, как это вообще бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством, живым до боли <...>» [Гумилев Н. 1923; с. 27]. Спустя полвека исследовательница И.В. Корецкая определила смысл лиризма Анненского как «сущностный» [Корецкая И.В. 1975; с. 231]: по ее мнению, у поэта обнаруживается интенсивное тяготение к «всеобщему», собственно личностное, интимное переживание не столько конкретных эмоций в различных вариациях и сцеплениях, сколько воссоздание через них самого момента нравственного переворота.

В процессе эволюции лирического творчества 1900-х годов (выделим два этапа: от «Тихих песен» – к «Кипарисовому ларцу») Анненский настойчиво пытается освоить сферу коллективного переживания, являющегося неизменным источником антиномий (движение / покой, конечное / бесконечное, случайное / закономерное и проч.) для индивидуальных «семантических миров». В статье «Что такое поэзия?» (1903) он писал: «<...> новая поэзия ищет новых символов для *ощущений*, т. е. реального субстрата жизни, и для *настроений*, т. е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию» [Анненский И.Ф. 1979; с. 206]. Статья была наброском вступления к первой книге стихов «Тихие песни» (1904), в которой лирическая ирония автора подчеркивает антиномичность понимания и конфликтность сфер «сознания» и «жизни».

В «Кипарисовом ларце» (1910) Анненский развивает проблему диалектики свободы и необходимости в процессе человеческого мышления, для чего акцентирует внимание на соотношении *рационального и бессознательного* в переживании лирического субъекта. По справедливому замечанию Г.В. Петровой, «для поэта бессознательное оказывается некой формой хранения природного,

исторического и культурного опыта человечества <...>» [Петрова Г.В. 1996; с. 31]. Оно выступает в качестве полноценной составляющей индивидуального сознания, которое собственно и наполняется «бессознательно» усвоенными культурными схематизмами и подавленными с их помощью природными инстинктами («Трилистники»). Углубление и расширение интеллектуального конфликта выражается в появлении аллегорических, гротескных и даже абсурдных картинок («Складни»). Символом центральной части является сознание современника, «сделавшего собою» переживания поколений людей, надорванного интеллектом и отгородившегося от природы самоценным мироощущением. В условно-фантастической форме Анненский представляет трагическое столкновение в сознании человека интенций свободы и добра. По словам Л.А. Колобаевой, «быть самим собой невозможно без того, чтобы не приносить страдание другому. Столкнулись два высших в понимании Анненского закона жизни: закон свободной личности и закон добра. Это столкновение остается в его поэзии не разрешенным» [Колобаева Л.А. 1977; с. 23]. Человек на протяжении истории существования сознания, следуя порывам ума и зову инстинкта, выстраивал обе линии поведения, которые трагически сошлись в лирическом «я» поэта, развившем в себе способность представлять образ образа и переживать переживания. В «Разметанных листах» автор ищет выхода за границу понимания, исследует буквально «край», границу, на которой наиболее активно взаимодействуют сферы материального и духовного, коллективного и индивидуального. Таким образом, индивидуальная форма лиризма Анненского основывается на его представлении о процессах ощущения и понимания: эмоциональное переживание внешней жизни опосредуется «готовыми» смыслами и антиномиями сознания субъекта. В этом интенсивном «переживании переживания» заключается принципиальное отличие поэзии модерниста начала XX века от лирики мысли Лермонтова, Баратынского, Тютчева.

Вслед за Уитменом («Листья травы», 1-ое изд. 1855) и Бодлером («Цветы зла», 1-ое изд. 1857) Анненский расширяет лирическое содержание за счет циклизации стихотворений и композиционной продуманности итоговой книги

стихов (об интересе модерниста к французской поэзии написано достаточно много; К.И. Чуковский также вспоминал, как Анненский расспрашивал его о переводах из Уитмена [Чуковский К.И. 1979; с. 301]). Задача автора «Кипарисового ларца» была эпической: он подводил итоги многовекового развития культуры, превратившей душу человека, по словам поэта, в «совершенную призму» [Анненский И.Ф. 1979; с. 218]. Итак, в последней книге Анненский предпринимает попытку «сберечь в себе, сделав собою» [Анненский И.Ф. 1979; с. 5] основные «ощущения» и «настроения» человека, взаимодействующего с внешним миром непосредственно и благодаря парадигме мышления той или иной эпохи, узнаваемой по культурным аллюзиям и реминисценциям автора. Понимая ситуацию отсутствия окончательной воли поэта в связи с общим составом сборника и последовательностью включения трилистников в три больших цикла, мы все-таки придерживаемся гипотезы отражения в «Кипарисовом ларце» проявлений душевной жизни субъекта в зависимости от смены форм коллективного сознания (от древности – к XX веку). В «Трилистниках» лирическое «я» выступает в качестве героя культуры, многообразие которой пронизано скрепляющими «нитьями» переживаний человеком-творцом природы, вещей и отношения полов («Складни»). Напоследок автор пытается «вернуть» субъекту ощущение материальности мира («Разметанные листы»). Как верно заметил современный исследователь К. Верхейл, творческая биография Анненского «определяется все большим уходом поэта от лирического субъекта в сторону объекта в самом буквальном смысле этого слова, то есть предмета из окружающего мира» [Верхейл К. 1996; с. 37].

Закономерно, что такого рода художественные поиски сопровождались интенсивным погружением Анненского в современную филологию, психологию и философию. «Кипарисовый ларец» можно даже назвать своеобразным художественным откликом на заложенную в работах А.Н. Веселовского идею движения в мировом искусстве мотивов и сюжетов, отразивших психические акты человека и типичные формы его жизнеустройства. По словам ученого-классика, при изучении литературного процесса его метод позволяет «проследить,

каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которых неизбежно отливало всякое предыдущее развитие» [Веселовский А.Н. 1989; с. 41]. Современный автор «Исторической поэтики» С.Н. Бройтман резюмирует позицию Веселовского: «Таким образом, поэзия понята ученым исторически: в качестве родовой приметы лирики у него выступает не абстракция «субъективности», а конкретные исторические формы самосознания (античного, средневекового, возрожденческого, «чувствительного», романтического). Благодаря этому «субъективность» перестает быть отвлеченной категорией, а оказывается позитивной исторической ценностью, самодостаточной и не нуждающейся в оправдании и десубъективизации с точки зрения объективного «сознания вообще» [Бройтман С.Н. 2003; с. 427]. Анненский в художественных произведениях воссоздает «формы самосознания» человека мифологической эпохи, «исторического» мировосприятия и современности. Кроме сравнительного метода Веселовского, важную роль в формировании смысла и строя лиризма Анненского сыграла погруженность поэта в труды отечественной психологической школы филологов (А. Потебня, Д. Овсяннико-Куликовский) и в работы по этике и истории науки (в частности, его современника Л.М. Лопатина).

Обозначим истоки лиризма Анненского. Разумеется, они касаются личности поэта – человека энциклопедически образованного, обладающего острым языковым чутьем и живым воображением, а также скромностью и способностью к самоконтролю. Думается, необходимо также отметить способность Анненского, критика и переводчика, не просто постигать мировоззрение того или иного автора, но буквально «внедряться» в образную и языковую ткань его произведения, намеренно смешивая «свое» и «чужое». Анненский был склонен к самоанализу. Трагизм и мучительная ирония в творчестве питались действительными переживаниями автора – ощущением невозможности выйти из замкнутого круга сознания, способного переживать свое содержание с той же интенсивностью, что необходима человеку для усвоения внешнего жизненного импульса.

Об уме Анненский писал специально. В «Очерке древнегреческой философии» он отмечает, что основополагающая функция ума осознается в античной культуре. Сначала о нем говорил Анаксагор, которого интересовала сила, приводящая в порядок мировые частицы. В его представлении ум «механически» подчиняет себе материю. Нравственное начало в понятие добавил Сократ: философское познание, по его мнению, опирается на совесть. «Воля», «ум», «добродетель» в его системе рассуждения совпадают. «Мышление и для Платона, как для его учителя, было беседой души с самой собой; тому только знанию придавал он цену, которое добывалось *диалектически*, т. е. вытекало из возражений и опровержений», – отмечает Анненский [Анненский И.Ф. 1896; с. 34–35; 35].

П.П. Гайденко анализирует основные положения учения Сократа, его иронию как принцип познания: «Сократ обнаруживает в сознании разные слои, состоящие с индивидом, носителем сознания, в весьма сложных отношениях, иногда даже вступающие с ним в неразрешимую коллизию, которая кончается трагически. Субъектом одного из слоев оказывается чувственный индивид <...>. Но кто является субъектом другого слоя – того, над которым индивид не властен, а который, напротив, сам властен над индивидом? Таков вопрос Сократа. <...> И когда возникает требование представить какое-либо утверждение, убеждение, мнение на суд сознания, то в качестве судящей инстанции должен выступать именно этот слой, не зависящий от произвола индивидуального чувственного Я. Этот слой можно назвать надындивидуальным слоем в индивидуальном сознании. Анализ сознания как содержащего в себе оба эти слоя – это и есть, в сущности, диалектика Сократа» [Гайденко П.П. 2009; с. 97]. Заметим, что свою иронию Анненский называл «сократовской», и она была для поэта одним из верных средств в изображении борьбы лирического «я» с абсолютами собственного сознания.

Этическое чувство, возникающее в процессе столкновения слоев сознания, можно сравнить с разрешением трагического действия. Античный катарсис Анненский понимал как торжество ума, «таинственную комбинацию искусства и

действительности»: «Как в оргиях и экстатических культах находили себе таинственно оберегаемый исход живущие в людях инстинкты животного, так и мы в театре минутами заглушаем в себе грубые и суеверно-трусливые пережитки старой души, насытив их «игрою в чужое страдание», и вследствие этого наше просветленное сознание может свободно, хотя урывками, созерцать идеальный мир <...>. При этом я отнюдь не смешиваю, однако, «аскетического» освобождения души экстазом с «эстетическим» ее освобождением – участием в зрелище. Характерный признак второго – оно только нас теперь и занимает – состоит в том, что сознание зрителя в театре не усыпляется, а, напротив, возбуждается, обостряется по мере того, как засыпают в нем инстинкты, – иначе сказать, в том, что сценическая игра должна давать зрителю не только пищу для его болезненно вспыхивающих аффектов, но и определенный *умственный интерес*» [Анненский И. 1906; с. 212].

В лекции, посвященной творчеству Эсхила, Анненский объяснял связь между развитием этического чувства древнего грека и композиционными изменениями в трагедии. По его мнению, «трилогическая форма», введенная Эсхилом, «способствовала тому, что миф мог быть развиваем гораздо шире и почерпан гораздо глубже, чем это можно было сделать в одной трагедии. <...> Лирика еще могла существовать без ближайшего отношения к этике, к человеческой греховности, к вопросам о добре и зле, она могла еще оставаться в сфере нейтральных человеческих чувств; но трагедия не могла жить вне этой сферы этических вопросов. Следовательно, новая трилогическая форма помогла развитию того, что составляло высшую цель трагедии; этого достаточно, чтобы соединить незабвенность с именем Эсхила» [Анненский И.Ф. 2003; с. 146]. Семантика композиции «трилогической формы» древнегреческой трагедии особенно важна в связи с построением из трех частей «Кипарисового ларца» и трилистников, ведь современная лирика, по Анненскому, «без ближайшего отношения к этике» существовать уже не могла.

С представлением о функционировании человеческого сознания, «синтезирующего» нравственный идеал, в творчестве поэта связано содержание

лирики и драмы. В трагедиях Анненского принцип антиномий сознания реализован в женских и мужских образах. Меланиппа, Лаодамия, Иксион, Фамира – герои, отстаивающие идею свержения природной преграды на пути духовных устремлений человека. Мужской ум, в отличие от женского, способен дерзко противопоставить божественному «абсолюту» сознания рукотворный. Так, в итоговом произведении «Фамира-кифарэд» автор высказывает мысль о сокрушении «идола» эстетической красоты и совершенства, на этот раз созданного не богами, а самим человеком.

Творчество Еврипида, тесно связанное с развитием античной философии, воспринималось Анненским как важнейший этап, на котором древний грек переживал острую внутреннюю борьбу за новое этическое сознание, и повлияло на оригинальную драматургию поэта Серебряного века. Похожие процессы Анненский наблюдал и у современного человека, усомнившегося в данных ему заранее нравственных идеалах и старающегося укрепить поколебленную веру в высшие требования добра и правды. Творчество Анненского – это художественная система, которая отразила духовную жизнь человека, ничего не принимающего на веру, «собирающего» свою мысль по отдельным непосредственным впечатлениям и ощущениям мира.

М.М. Бахтин писал, что «<...> основная тема поэзии Анненского – недостижимость, недоумение <...>» [Записи лекций М.М. Бахтина... 2000; с. 341]. «Недоумение» как состояние сознания явилось следствием мировоззренческого кризиса, выпавшего на поколение конца XIX – начала XX веков. Исследователь творчества Анненского К. Верхейл по этому поводу заметил: «<...> Анненский принадлежал поколению, которому было свойственно, хотя и по-разному в каждом из уголков Европы, острое чувство трагизма жизни. <...> Были, разумеется, и другие поколения, понимавшие жизнь как трагедию. Специфика того поколения, о котором идет речь, заключается в том, что для него трагедия жизни была прежде всего всецело внутренним переживанием, драмой, свершающейся в замкнутом мире несчастного субъекта» [Верхейл К. 1996; с. 31].

Итак, у субъекта мысли, находящегося «внутри» идейной парадигмы эпохи, есть возможность обобщить собственные переживания в мировоззрение, но если он намеренно отказывается от существующих «абсолютов» (пытается самостоятельно, без «подсказки» актуализировать многовековой опыт настроений), то неизбежно начинает сознавать собственное сознание. Именно в нем и скрывается главный источник страдания. К примеру, осознание бесконечности для субъекта, уже отвергшего достоверность мифа и пытающегося ощутить объект мысли непосредственно, включить его в сферу интимного переживания, оборачивается проблемой необходимости вторичной мифологизации явления. И будет ли она убедительней предыдущей? Говоря о стихах А. Герцык, Анненский с присущей ему иронической интонацией делает сокровенное признание: «Миф слишком любит и ценит внешнее <...> Что для него наши случайные мелькания, наша неумелость, наше растерявшееся в мире я» [Анненский И.Ф. 2002 (а); с. 353–354]. «Идеи» в мифе овеществляются, бытие сближается с бытом, поэтому он и понятен всем, но со временем тенденция уединения субъекта в собственном «я» нарастает и новая мифология уже не может быть общепонятной, перестает выполнять функцию связующего звена между сознанием и жизнью.

Переживание, возникающее из взаимодействия внутреннего мира «я» с овеществленной действительностью, является для человека любой эпохи магистральным процессом смыслопорождения. Сначала практический душевный опыт сгущается до мировоззрения, а затем происходит обратный эффект – мировоззрение становится «посредником» в коммуникации между субъектом и объектом. Как в одной из работ теоретической направленности отметил М.М. Бахтин, «предмет речи говорящего, каков бы ни был этот предмет, не впервые становится предметом речи в данном высказывании, и данный говорящий не первый говорит о нем. Предмет, так сказать, уже оговорен, оспорен, освещен и оценен по-разному, на нем скрещиваются, сходятся и расходятся разные точки зрения, мировоззрения, направления. Говорящий – это не библейский Адам, имеющий дело только с девственными, еще не названными предметами, впервые

дающий им имена» [Бахтин М.М. 1997; с. 198–199]. Таким образом, с одной стороны, состояние сознания субъекта в поэзии Анненского не сводимо к первичной реакции на окружающую действительность, с другой – рядом с лирическим «я» оказываются природные явления и предметы, которым непосредственность действительно свойственна (маки, земля, солнце и проч.).

В критической ситуации борьбы человека с собственным сознанием животворным для Анненского является *чувство вещи*, возвращающее нас к истокам миропонимания. Оппозиция «идеального» и «вещественного» является центральной для его мировоззрения – она реализована не только в лирике, но и в драматургии. «Предметность, вещность – в самом деле приметная черта лирического мира Анненского», – вслед за Л.Я. Гинзбург утверждает Е.В. Ермилова [Ермилова Е.В. 1987; с. 11]. В цикле «Складни» Анненский написал о процессе творчества как о взаимодействии сил, влекущих художника в разных направлениях – во внешний мир и обратно, в «дом» души. О роли «вещественной оболочки» в искусстве (одной из основных форм выражения внутренней жизни человека на протяжении тысячелетий его существования на земле) поэт также высказался в одной из своих критических работ: «Как ни тонка вещественная оболочка поэзии, как ни ограничена она смыслом изображаемого, с одной стороны, метафорой и ритмом – с другой, и, наконец, качеством самого материала – с третьей, но значение ее в искусстве очень велико» [Анненский И.Ф. 1979; с. 217–218]. Вещи у Анненского несут на себе отпечаток вечной востребованности, неслучайности в человеческой жизни (гроб, смычок и струны, часы, дом и проч.), они связаны с нематериальными категориями бытия и сознания.

Исследователи призывали анализировать вещественно-«бытовой» план стихотворений Анненского систематически: «Поиски реальной, «бытовой» основы стихотворений Анненского, видимо, должны стать одним из направлений в исследовании его поэзии, столь подчеркнута обращенной, вразрез с устремлениями других современников символистов, к «будничности», к «вещному миру» (А.В. Лавров и Р.Д. Тименчик) [Лавров А.В., Тименчик Р.Д. 1983; с. 68]. Для полноты научной картины необходимо отметить важность

второго плана, формирующего идейно-эмоциональное единство произведений поэта и мотивирующего композиционную сложность «Кипарисового ларца». Рассуждая о «вещном мире» поэта, Л.Я. Гинзбург справедливо заметила: «У предметных слов Анненского есть второй план; они всегда сопровождают, замещают, дублируют нечто другое» [Гинзбург Л.Я. 1974; с. 342]. Восприятия вещей становятся семантическим ключом не только к реконструкции психологических состояний лирического субъекта, но и к пониманию символов сознания. Когда факты, относящиеся к психическим процессам, выступают в едином потоке, тогда это уже дает нам основание говорить о сознании.

По словам Л.Я. Гинзбург, «очевидна связь между символическим словом и «поэзией мысли» [Гинзбург Л.Я. 1982; с. 212]. Что же означает «символизм сознания», который можно назвать поэтическим «методом» Анненского, и о чем его лирика мысли?

«В силу стремления, вложенного в нас создателем, мы вечно ищем сближать в себе мир вещей с миром духовным <...>. Та область жизни, где вещи наиболее покорены идеями и где идеальный мир захватывает нас всего полнее, благодаря тому, что он заключен лишь в обманчивую, *символическую* оболочку вещественности (она может быть хоть каменной: это все равно), называется искусством», – считал Анненский [Анненский И.Ф. 1979; с. 217]. Сложность восприятия его стихов связана с явлением индивидуальной символики – результатом сближения символа и мифа. В художественном произведении поэт стремится по-своему воссоздать процесс рождения мировоззрения субъекта на основе его мироощущения. Вещь и сознание находятся в таком тесном контакте, что для читателя семантический мир героя не превращается в художественную условность, отчасти он так и остается смыслом самого акта соотнесения вещи и сознания.

В процессе художественного поиска Анненский приблизился к пониманию символа как отражения модели функционирующего человеческого сознания и, таким образом, вплотную подошел к открытиям психологов и философов второй половины XX века. К примеру, в переписке А.М. Пятигорского и М.К.

Мамардашвили в свое время прозвучала идея, которая по-своему была близка и Анненскому: «<...> ego – остается в сфере производных образований сознания (четвертичных, пятеричных и т.д.)... А с культурой-то, на самом деле, связано не «то, что мыслит», не «Я» и, даже – не «личность», а «человек». То есть мы тогда имеем дело уже не с особым состоянием сознания, а с особой структурой сознания как с той содержательностью, которая просто не имеет отношения к философствованию <...>» [Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. 2011; с. 13]. Оказав мужественное сопротивление догадке о неизбежности растворения в культуре отдельного мыслящего «я», Анненский в символическом плане произведений изобразил мир вещей как «отражение» структуры сознания.

Современные философы размышляют над проблемой символизма сознания («Символ и сознание», 1982) и в итоге приходят к выводу о том, что «символ – это вещь, обладающая способностью индуцировать состояния сознания, через которые психика индивида включается в определенные содержания (структуры) сознания. Или: при аккумуляции психикой индивида определенных состояний сознания символ обнаруживает способность введения психики в определенные структуры сознания» [Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. 2011; с. 187]. В свете теории сознания символ, думается, наиболее точно определяет уровни смысла (вещный и идеальный), воплощенные в творчестве Анненского. У Мамардашвили и Пятигорского в разделе «От авторов» читаем: «<...> Тогда мы обратились к *сознанию* как к тому единственному не-что, что *есть не-вещь*, т. е. что и *есть*», и *есть не-вещь*». В этой онтологической интенции символ «видится» (или «вспоминается») как такая странная Вещь, которая одним своим концом «выступает» в мире вещей, а другим – «утопает» в действительности сознания» [Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. 2011; с. 18].

Символизм Анненского отражает опыт человека, на протяжении веков для наиболее полного ощущения мира искавшего новые интеллектуальные формы переживаний и в результате оказавшегося в западне собственного ума. В сфере лирического переживания художника оказываются два взаимоисключающих состояния субъекта («индивидуальное» и «анонимное») – тонкое восприятие

внешнего мира во всевозможных психологических нюансах и освоение действительности сознания, функционирующего по принципу редукции психических процессов.

§ 1. «Логически-непримиримое соединение» вещей и идей в «Тихих песнях» (1904)

В первом стихотворном сборнике Анненский наметил «болевы́е точки» самосознания человека и воплотил их в «мыслях-чувствах» [Анненский И.Ф. 2002 (а); с. 341] лирического субъекта, глубоко развившего в себе восприимчивость ума и, по словам автора, накопившего большой опыт «логически-непримиримого соединения» вещей и идей [Анненский И.Ф. 1979; с. 217]. В «Тихих песнях», изданных поэтом под псевдонимом <Ник. Т-о>, создается лирический вариант «платоновской автобиографии» современника. М.М. Бахтин, вводящий понятие при рассмотрении биографического времени в античном романе, поясняет: «Этот тип автобиографического самосознания человека связан со строгими формами мифологической метаморфозы. В основе ее лежит хронотоп – «жизненный путь ищущего истинного познания». Жизнь такого ищущего расчленяется на точно ограниченные эпохи и ступени. Путь проходит через самоуверенное невежество, через самокритический скепсис и через познание самого себя к истинному познанию (математика и музыка). <...> В платоновской схеме имеется и момент кризиса и перерождения <...> Реальное биографическое время здесь почти полностью растворено в идеальном и даже абстрактном времени этой метаморфозы» [Бахтин М.М. 1986 (b); с. 167–168].

Важное значение имеет вариант названия сборника «Утис. Из пещеры Полифема», он указывает на два главных источника – сочинения Платона и гомеровскую «Одиссею». Античность Анненский считал прасновой сознания современного человека, он писал: «<...> античность нельзя *сводить* к одним *пережиткам*, что это есть *живая сила*, без которой, может быть, немислим *самый рост нашего сознания* и с которой связано не только наше настоящее, но отчасти и наше *будущее*» [Анненский И.Ф. 2003; с. 30]. В античной трагедии, например,

Анненский обнаруживал полный диапазон художественных ощущений, возникающих в процессе «сгущения действительности», подражания поэта жизни. За вещами, их качественными характеристиками, сохранившимися в культе, мифе и авторском произведении поэт обнаруживает состояние сознания.

В сущности, сознание видится Анненскому подмостками, на которых разыгрывается трагическое действо и драма сатиров. В лирике поэтом решается задача совмещения личности и хора, усиливается исповедальность голоса коллектива («Рождение и смерть поэта (*Кантата*)», 1899).

Мужской хор

Но в поле колдунья ему
Последние цепи сварила
И тихо в немую тюрьму
Ворота за ним затворила.

Женский хор

Творцу волшебных песнопений
Не надо ваших слез и пений:
Над ним горит бессмертный день
В огнях лазури и кристалла,
И окровавленная тень
Там тенью розовою стала <...>
О тень, о сладостная тень,
Стань вифлеемскою звездою,
Алмазом на ее груди –
И к дому бога нас веди!..

Общий хор

С немного поля,
Где без ненастья,
Дрожа, повисли
Тоски туманы, –
Туда, где воля,
Туда, где счастье,
Туда, где мысли
Простор желанный! [Анненский И.Ф. 1990; с. 78–79].

В критических работах последних лет жизни понятие «идеализм» Анненский применял в связи с анализом творчества Гоголя. В речи «Художественный идеализм Гоголя» (1902) он подчеркивает важность категории «идеального» в искусстве: «Нас окружают и, вероятно, составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высоко-юмористическим (в философском смысле) и логически-непримиримым соединением» [Анненский И.Ф. 1979; с. 217]. Строй «Тихих песен» задается «идеализмом» Анненского: поступательным движением от вещественных и абстрактных «пятен картин» [Анненский И.Ф. 1979; с. 226], возникающих в сознании автора-созерцателя («У гроба», «Листы», «В дороге»; «∞», «?», «С четырех сторон чаши»), – к интеллектуальным синтезам (трилистники «Бессонницы», «Лилии»; кантата «Рождение и смерть поэта») и к чистому Эросу («Желание»). В смысловом плане в книге просматривается динамика взгляда на «мир вещей» субъекта, который постепенно осваивает все новые «идеи», структурирующие его сознание: опыт коммуникации с окружающим миром природы рождает в человеке тоску по *бесконечности* и, соответственно, стремление к *идеалу* («Поэзия» и «∞», «Идеал»); непознанность *смерти* и чувство неизбежности конца вносит раскол в сознание («У гроба», «Двойник», «Который?»), при этом установка «человек смертен» влияет на расширение образа *пространства* и появление его духовной ипостаси, то же самое происходит со *временем* («На пороге (Тринадцать строк)», «Листы», «Там»; «Среди нахлынувших воспоминаний»); последнее желание героя – испытать качественное обновление, *катарсис сознания* в состоянии повышенной антиномичности лирического «я» («Желание»).

Стихотворение, в котором автор размышляет о *бесконечности*, имеет непоэтическое название «∞». Она – «отраднейшая ложь», потому что временное и пространственное протяжение бесконечности не имеет истинного вещественного «двойника»-ощущения. Погасшие звезды, указывающие на глубину неба, продолжают светить; истекающее время совершает привычное движение часового механизма по «кругу эмалевых минут», и мы не можем представить того, что

находится за пределами видимости. Буквально знак бесконечности кажется нам перевернутой восьмеркой, но и это ощущение мнимо. Познать явление невозможно, потому что известное (звезды, часы, цифра «8») не ведет к его познанию.

Девиз Таинственной похож

На опрокинутое 8:

Она – отраднейшая ложь

Из всех, что мы в сознании носим.

В кругу эмалевых минут

Ее свершаются обеты,

А в сумрак звездами блеснут

Иль ветром полночи пропеты.

Но где светил погасших лик

Остановил для нас течение,

Там Бесконечность – только миг,

Дробимый молнией мученья [Анненский И.Ф. 1990; с. 55].

Настойчивое желание человека бесконечность во внешнем мире ограничить видимым и мыслимым образом провоцирует, с одной стороны, на физические опыты, с другой – на духовные эксперименты. Попытку понять бесконечность Анненский сравнивает со зрительным эффектом, который случается на воде. Освобождение пространства с помощью отражений – победа мнимая. Ироническая интонация лирического «я» связана с пониманием того, что разрешимость проблемы сознания является сказкой, иллюзией.

То луга ли, скажи, облака ли, вода ль

Околдована желтой луною:

Серебристая гладь, серебристая даль

Надо мной, предо мною, за мною...

Ни о чем не жалеть... Ничего не желать...

Только б маска колдуньи светилась

Да клубком ее сказка катилась

В серебристую даль, на серебристую гладь [Анненский И.Ф. 1990; с. 69].

Наблюдение бесконечно повторяющегося ритма в окружающей природе учит человека выстраивать сюжет собственной жизни как цикл, включающий в

себя следующие этапы: завязку, кульминацию и развязку. Некоторые минициклы и отдельные стихотворения Анненский организует по принципу параллельности течения жизни («вечного превращения») природы и человека («Май», «Июль», «Август», «Сентябрь», «Ноябрь»). Иронию и трагизм героя вызывает мысль о смерти и невозможность ее оправдания в качестве естественного хода вещей во всем физическом мире.

Пространство нагляднее времени, однако его «позлащенье» мнится минутным эффектом, «золотым обманом», которым не может удовлетвориться лирический субъект, знающий о неизбежности всеобщего уничтожения («И разлучить не можешь глаз / Ты с пыльно-зыбкой позолотой, / Но в гамму вечера влилась / Она тоскующею нотой // Над миром, что, златим огнем, / Сейчас умрет, не понимая, / Что счастье искрилось не в нем, / А в золотом обмане мая» [Анненский И.Ф. 1990; с. 59]). Свет разума становится пыткой для человека, лишённого покоя «сладостной дремучести» природы («Электрический свет в аллее»), его «сердцу чудится лишь красота утрат» («Сентябрь»), на пейзаж поздней осени воображение накладывает библейскую картинку снятия с креста Иисуса («Конец осенней сказки»).

<...> Видит: пар белесоватый

И ползет, и вьется ватой,

Да из черного куста

Там и сям сочатся грозди

И краснеют... точно гвозди

После снятого Христа [Анненский И.Ф. 1990; с. 70].

В цикле «Параллели» (1901) поэт размышляет о нетождественности состояния «горения» и его последствий для природы и человека – о несовпадении «природного» огня и «человеческого» взгляда сквозь «позлащенные кристаллы». После бури внешний мир очень быстро приходит в гармонию, тогда как «сердце» не может преодолеть внутреннего «беса» тоски и вечной неудовлетворенности:

1

<...> Но утро зажжет небеса,

Волна золотится и плещет,

А в чаше холодной роса
Слезой завистливой блещет.

2

<...> Но не надо сердцу алых, –

Сердце просит роз поблеклых,

Гиацинтов небывалых,

Лилий, плачущих на стеклах [Анненский И.Ф. 1990; с. 81–82].

Одним из самых эмоционально сильных произведений в «Тихих песнях» является миницикл «Июль». В середине лета солнце достигает максимального «накала», на полях поспевают урожаи, в небе бушуют летние дожди – мир оживает, все приходит в энергичное движение («И для ожившего дыханья / Возможность пить благоуханья / Из чаши ливней золотых» [Анненский И.Ф. 1990; с. 60]). И на фоне тотального природного обновления Анненский изображает крестьян, буквально приколоченных к земле, в течение жизни необратимо изуродованных непосильным физическим трудом («Палимая огнем недвижимого светила...», 1900).

Каких-то диких сил последнее решенье,
Луча отвесного неслышный людям зов,
И абрис ног худых меж чадного смешенья
Всклокоченных бород и рваных картузов.

Не страшно ль иногда становится на свете?

Не хочется ль бежать, укрыться поскорей?

Подумай: на руках у матерей

Все это были розовые дети [Анненский И.Ф. 1990; с. 60].

Бесконечность, отмеченная в природе, в человеке вызывает состояния бесконечного страха («Листы»), скуки («В открытые окна»), тоски («Тоска»): «Кружатся нежные листы / И не хотят коснуться праха... / О, неужели это ты, / Все то же наше чувство страха?», «Бывает час в преддверьи сна, / Когда беседа умолкает, / Нас тянет сердца глубина, / А голос собственный пугает <...>», «Поймешь, на глянце центифолий / Считаю бережно мазки... / И строя ромбы поневоле / Между этапами Тоски» [Анненский И.Ф. 1990; с. 58, 82]. «Ответной

реакцией» нашего сознания становится стремление к эстетическому и этическому Идеалу – к творчеству и Богу.

Трагическая доля поэта – ограничить своим переживанием бесконечность природы, прикоснуться к «нагим граням бытия» [Анненский И.Ф. 1990; с. 82], пережить ужас самосознания, чтобы понять несовершенство искусства – самого совершенного человеческого «идеализма» – по сравнению с примитивным, даже отвратительным, природным существованием («Мухи как мысли» (Памяти Апухтина)).

Я устал от бессонниц и снов,

На глаза мои пряди нависли:

Я хотел бы отравой стихов

Одурманить несносные мысли.

<...> Мухи-мысли ползут, как во сне,

Вот бумагу покрыли, чернея...

О, как, мертвые, гадки оне...

Разорви их, сожги их скорее [Анненский И.Ф. 1990; с. 79].

В стихотворении «Первый фортепьянный сонет» автор разворачивает антиномию жизни и искусства по принципу постепенного сужения пространства: живая природа, воспроизведенная художником, превращается в книжную иллюстрацию, а затем в вакхическую сцену музыки и танца, последней деталью которой становится образ клавиши как «узкого следа» женской ноги («И я порвать хочу серебряные звенья... / Но нет разлуки нам, ни мира, ни забвенья, / И режут сердце мне их узкие следы...» [Анненский И.Ф. 1990; с. 67]). Пляска невольниц во «Втором фортепьянном сонете» гармонически стройна, про их голоса сказано, что они «без слов кристальные», но «равнодушные». Таким образом, реализуя в обоих стихотворениях метафору жизни-книги и игры на музыкальном инструменте, описывая состояние экстаза и гармонии исполнителя, Анненский подчеркивает искусственность разыгранного переживания, предсказуемость его форм – «дионисийской» или «аполлонической».

Есть книга чудная, где с каждою страницей

Галлюцинации таинственно свиты:

Там полон старый сад луной и небылицей,

Там клен бумажные заворожил листы <...> [Анненский И.Ф. 1990; с. 67].

Горели синие над ними небеса,
И осы жадные плясуний донимали,
Но слез не выжали им муки из эмали,
Неопалимою сияла их краса [Анненский И.Ф. 1990; с. 81].

Главное качество личности творца – это воля к преодолению эстетического и этического абсолютизма. Отрицая готовые «святыни», лирический субъект Анненского находит опору для мысли в непосредственных «следах»-ощущениях, которые поступают в процессе творчества из окружающего мира («Поэзия»).

Над высью пламенной Синая
Любить туман Ее лучей,
Молиться Ей, Ее не зная,
Тем безнадежно горячей,
 Но из лазури фимиама,
 От лилий праздного венца,
 Бежать... презрев гордыню храма
 И славословие жреца,
Чтоб в океане мутных далей,
В безумном чаяньи святынь,
Искать следов Ее сандалий
Между заносами пустынь [Анненский И.Ф. 1990; с. 55].

Поиски этического Идеала так же мучительны, все готовые пути к Богу закрыты:

Без лиц и без речей разыгранная драма:
Огонь под розами мучительно храним,
И светозарный бог из черной ниши храма...
 Он улыбается, он руки тянет к ним.
 И дети бледные Сомненья и Тревоги
 Идут к нему приять пурпуровые тоги [Анненский И.Ф. 1990; с. 63].

Наряду с «бесконечностью» важнейшим концептом семантического пространства человека является «смерть». Опыт осмысленного наблюдения исхода жизни приводит к расширению смысловых границ *пространства и времени* в нашем сознании.

Смерть «ложью» не является – в мире каждый находит «вещественные доказательства» ее присутствия. Анненский писал: «<...> страх человека перед смертью глубоко эгоистичен, и уж этим одним он интимно близок поэзии» [Анненский И.Ф. 1979; с. 129]. Фантастическая ситуация в стихотворении «У гроба» является психологически достоверной. Смерть, разрушающая тело, – главный стимул для человека бесконечно разгадывать «Тайну бытия»:

В квартире прибрано. Белеют зеркала.
 Как конь попоною, одет рояль забытый:
 На консультации вчера здесь Смерть была
 И дверь после себя оставила открытой.
 Давно с календаря не обрывались дни,
 Но тикают еще часы его с комода,
 А из угла глядит, свидетель агоний,
 С рожком для синих губ подушка кислорода.
 В недоумении открыл я мертвеца...
 Сказать, что это я... весь этот ужас тела...
 Иль Тайна бытия уж населить успела
 Приют покинутый всем чуждого лица? [Анненский И.Ф. 1990; с. 56].

Мысль о смерти структурирует сознание, формирует представление о полноте переживания пространства. «Незримый» внутренний мир человека способен вместить «здесь» и «там», однако эта цельность никак не соединяется с нашим опытом физических ощущений, одно отрицает другое («На пороге *(Тринадцать строк)*»).

Дыханье дав моим устам,
 Она на факел свой дохнула,
 И целый мир на Здесь и Там
 В тот миг безумья разомкнула,
 Ушла, – и холодом пахнуло
 По древожизненным листьям.
 С тех пор Незримая, года
 Мои сжигая без следа,
 Желанье жить все ярче будит,
 Но нас никто и никогда

Не примирит и не рассудит,
И верю: вновь за мной когда

Она придет – меня не будет [Анненский И.Ф. 1990; с. 58].

Жизнь представляется автору местом тесным и душным, но в то же время его не привлекает и «запредельное» пространство смерти («искусственное», «бескрылое», «медное», «застылое», «унылое», «бесконечное»). Стихотворения «Трактир жизни» и «Там» по отношению друг к другу строятся по принципу зеркальной композиции, ограниченность мира живых соотнесена с бесконечностью небытия и с нею уравнена.

<...> Муть вина, нагие кости,
Пепел стынувших сигар,
На губах – отравы злости,
В сердце – скуки перегар...

<...> А в сенях, поди, не жарко:

Там, поднявши воротник,
У плывущего огарка

Счеты сводит гробовщик («Телега жизни») [Анненский И.Ф. 1990; с. 66].

<...> Там, качаяся, лампы
Пламя трепетное лили,
Душным ладаном услады
Там кадили чаши лилий.

<...> На оскала смех застылый

Тени ночи напознали,
Бесконечный и унылый

Длился ужин в черной зале («Там») [Анненский И.Ф. 1990; с. 66].

Большую роль играет способность человека запоминать реалии внешней жизни, создавать духовный облик времени. Прошлое может быть запечатлено в любовном послании («Еще один», 1903). Бег уходящего времени и нарастающий страх смерти ассоциируется с вечерней дорогой («Опять в дороге»).

И где же вы, златые дали?

В тумане – юг, погас восток...

А там стена, к закату ближе,
Такая страшная на взгляд...

Она все выше... Мы все ниже...

«Постой-ка, дядя!» – «Не велят» [Анненский И.Ф. 1990; с. 69].

Настоящий момент обещает человеку свободу в решениях и поступках, однако и она мнимая, потому что от судьбы никому уйти невозможно, за преступление придется заплатить с лихвой. Анненский описывает настоящее, в котором Ванька осуществил свое желание любви, быстротечным, а все остальное время преступник, ожидающий наказания, пребывает в неизбывной тоске («Ванька-ключник в тюрьме»).

Крутятся-мутятся да сбилися

Желты пески с волной,

Часочек мы любилися,

Да с мужнею женой.

<...> Цепочечку позванивать

Продели у ноги,

Позванивать, подманивать:

«А ну-тка, убеги!» [Анненский И.Ф. 1990; с. 71].

С будущим герою совладать сложнее всего, потому что оно не имеет никакого вещественного подспорья и не может вытекать из известных фактов («Под новой крышей», «Декорация», «Под зеленым абажуром»). Среди зарослей сада лирическому субъекту чудится «правнуков жилище», строительство которого в реальности еще не начиналось. Видение будущего сопоставимо с актом творчества, оно рационально и интуитивно одновременно. Драматизм переживания лирического субъекта связан с пониманием противоречия: на вымышленном доме из будущего «сапожищи жизни грубо не оставили следов», но нет на нем и примет, связанных с жизнью героя.

Схоронили пепелище

Лунной ночью в забытье...

Здравствуй, правнуков жилище, –

И мое, и не мое! [Анненский И.Ф. 1990; с. 65].

Будущее в стихотворении «Декорация» сравнивается с театральной сценой, обставленной для разыгрывания любовной роли. В определенной ситуации сознание навязывает нам типичную картинку, тогда как дальнейший сюжет

жизни-пьесы неизвестен. Под маской актера показался исполнитель – и ему необходимо импровизировать.

Это – лунная ночь невозможного сна,

Так уныла, желта и больна

В облаках театральных луна,

Свет полос запылено-зеленых

На бумажных колеблется кленах.

Это – лунная ночь невозможной мечты...

Но недвижны и странны черты:

– Это маска твоя или ты?

Вот чуть-чуть шевельнулись ресницы...

Дальше... вырваны дальше страницы [Анненский И.Ф. 1990; с. 65].

Как только будущее становится прошлым, сознание лирического субъекта начинает работать в режиме рефлексии: мечты превращаются в недоумение и разочарование («Молот и искры», 1901), в равнодушный выбор между «да» и «нет» («Под зеленым абажуром»). Стихотворение «Молот и искры» воспринимается как драматическое продолжение лирического переживания в «Декорации».

<...> А ведь, кажется, месяц еще не прошел,

Что я сказками тешил себя...

<...> Я не знаю: тебя

Я люблю или нет... Не горит ореол

И горит – это ты и не ты,

Молот жизни мучительно, адски тяжел,

И ни искры под ним... красоты...

А ведь, кажется, месяц еще не прошел [Анненский И.Ф. 1990; с. 76].

В такой ситуации человек обычно задается вопросом о возможной ошибке, совершенной в прошлом, и, соответственно, мысленно переносится назад, чтобы в очередной раз представить минувшее во всех подробностях. В стихотворении «Тоска возврата» вспоминающая душа представлена в образе итальянского собора, – проникнутого духом Возрождения, самоутверждения человека, – во время вечерней молитвы. Антиномия движения и покоя, составляющая интеллектуальную суть лирического переживания, реализуется посредством

описания пространства храма и движения в нем солнечного луча. Как в нашем воспоминании бывшее событие постепенно обретает собственную «позу», место в общей картине прошлого, так и солнечный свет сначала проникает сквозь цветные стекла витража (непотускневшие впечатления), затем попадает вглубь церкви, порождая вереницы теней, и растворяется в ней. Свет сохраняется только на картинах, на которых его запечатлел человек, но он является только «отражением отражения» действительного солнечного луча. Можно сопоставить это с работой нашего сознания, которое на основе физических ощущений формирует настроения и представления (первые исчезают – вторые остаются).

<...> В луче прощальном, запыленном

Своим грехом неотмоленным

Томится День пережитой,

Как серафим у Боттичелли,

Рассыпав локон золотой...

На гриф умолкшей виолончели [Анненский И.Ф. 1990; с. 77].

Итак, на внешнюю ситуацию невозможности человек отвечает развитием своего внутреннего потенциала. Это раскалывает его сознание, порождает *двойников* («Двойник», «Который?»). Трагический дуализм переживания проявляется в принципе «двойного» очертания одного и того же события в семантическом пространстве «я»: в споре присутствуют противоположные взгляды на одно и то же, во сне мы еще раз проживаем то, с чем сталкивались наяву. Внешне антиномичность личности выражается в одышке и сердечной аритмии.

<...> В сомненьи кипит еще спор,

Но, слиты незримой четою,

Одной мы живем и мечтою,

Мечтою разлуки с тех пор.

Горячешный сон волновал

Обманом вторых очертаний,

Но чем я глядел неустанней,

Тем ярче себя ж узнавал.

Лишь полога ночи немой

Порой отразит колыханье
 Мое и другое дыханье,
 Бой сердца и мой и не мой... [Анненский И.Ф. 1990; с. 56].

Сон – состояние истинной и мнимой свободы. Поэт пишет о том, что освобождение сознания от привязанности к вещественному плану бытия происходит именно во сне («Откинув докучную маску, / Не чувствуя уз бытия, / В какую волшебную сказку / Вольется свободное я!» [Анненский И.Ф. 1990; с. 57]) и, возможно, окончательно наступает после смерти («И в мутном круженьи годин / Все чаще вопрос меня мучит: / Когда наконец нас разлучат, / Каким же я буду один?») [Анненский И.Ф. 1990; с. 56]). Бессонница в стихотворениях Анненского страшнее смерти, потому что она ассоциируется с напряженным ожиданием либо рассвета, либо небытия («Утро», «Свечка гаснет»). В лирической системе поэта образ утра, в отличие от общепринятой символики, имеет пессимистический эмоциональный тон. Если сон – это репетиция смерти, то бессонница – напряженное проживание жизни в сознании. Бессонница разума порождает призраков, которые становятся реальнее материи дневного мира. С возрастом ночные «двойники»-спутники меняются, и чем осмысленнее становится страх, тем сильнее заставляет он биться человеческое сердце от ужаса скоротечной жизни (цикл «Бессонницы»).

И я лежал, а тени шли,
 Наверно зная и скрывая,
 Как гриб выходит из земли
 И ходит стрелка часовая («Бессонница ребенка») [Анненский И.Ф. 1990; с. 72].

<...> Теперь я слышу у постели
 Веретено, – и, как ручей,
 Задавлен камнями обвала,
 Оно уж лепет обрывало... («Парки – бабье лепетанье») [Анненский И.Ф. 1990; с. 73].

<...> Пора и в дорогу, старушка,
 Под утро душна эта клеть.
 Мы тронулись... Тройка плетется,
 Никак не найдет колеи,
 А сердце... бубенчиком бьется

Так тихо у потной шлеи... («Далеко... Далеко...») [Анненский И.Ф. 1990; с. 56].

Духовным «двойником» физического ощущения (наподобие тех, которые человек испытывает, когда вступает в прямой контакт с миром вещей) является *совесть*. Она требует от нас способности к внешнему действию. Лирический субъект понимает невозможность своего постоянного пребывания в вымышленном пространстве, так как чувствует личную ответственность за происходящее в реальности («В дороге»).

Тошно сердцу моему

От одних намеков шума:

Все бы молча в полутьму

Уводила думу дума.

<...>

Дед идет с сумой и бос,

Нищета заводит повесть:

О, мучительный вопрос!

Наша совесть... Наша совесть... [Анненский И.Ф. 1990; с. 64].

Трагизм основного идейно-эмоционального тона «Тихих песен» Анненского, думается, связан с переживанием состояния «борьбы с сознанием». По словам философа А.М. Пятигорского, «<...> мир сознания в чем-то чрезвычайно существенном противостоит нашим внутренним стремлениям, противостоит какой-то важной линии нашей жизни, и тогда выражение «борьба с сознанием» получит более конкретное жизненное значение, ибо окажется такой вещью, которую во имя некоторых мотиваций и целей, лежащих за пределами сознания, надо в некотором смысле «прекратить». Надо прекратить, и не только для того, чтобы ее понять, но и для того, чтобы понять *что-то другое* и, по-видимому, чтобы просто жить. «Жизнь» и «сознание» – это семантически разные вещи, т. е. они, конечно, постоянно пересекаются, но в чем-то очень важном это – вещи совершенно разные: мы в какие-то моменты жизни ясно ощущаем существование такой жизни, которая сознанием не является, и что наша жизнь может существовать, может обретать какую-то полноту – не только поскольку сознание останавливается, чтобы быть осознанным, но и постольку, поскольку

оно останавливается, чтобы его не было» [Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. 2011; с. 13].

Состояние сознания лирического субъекта в заключительном стихотворении поэтической книги Анненского напоминает о ситуации *интеллектуального катарсиса*, необходимо возникающей в финале античной трагедии. В статье «Горькая судьбина» (1905) поэт писал: «Ужас и сострадание, которое еще Аристотель за 22 века до нашего времени определил как два главных трагических элемента, являются на двух полюсах художественной скалы наших ощущений: в ужасе более, чем в каком-либо другом чувстве, для человека весь мир сгущен в какой-то призрак, грозящий именно ему. В сострадании как раз наоборот: человек совершенно забывает о своем существовании, чтобы слить свое исстрадавшееся *я* с тем *не-я*, которому это страдание грозит. Вся история нравственного бытия человека прошла между ужасом и состраданием <...>» [Анненский И.Ф. 1979; с. 58]. В стихотворении «Желание» обнаруживается «каталог» образов и мотивов лермонтовского творчества: монастырь, пророк, одинокая сосна, путь, снега, ночь, зов колокола... Противоположности совмещаются в сфере сознания героя (работа / покой, цивилизация / природа, долг / любовь, холод / огонь), для которого «очищение», качественное обновление ума, возможно только при условии их взаимодействия. В этом и заключается главное человеческое желание.

Когда к ночи усталой рукой

Допашу я свою полосу,

Я хотел бы уйти на покой

В монастырь, но в далеком лесу,

Где бы каждому был я слуга

И творенью господнему друг,

И чтоб сосны шумели вокруг,

А на соснах лежали снега...

А когда надо мной зазвонит

Медный зов в беспросветной ночи,

Уронить на холодный гранит

Талый воск догоревшей свечи [Анненский И.Ф. 1990; с. 82].

Лиризм Анненского по-своему «единообразен» и автобиографичен. Так, «единообразие» героев Гончарова он объяснял тем, что в их образы автор пытался уложить жизнь собственную и многих других людей: «Гончаров писал только то, что *вырастало, что созревало в нем годами*» [Анненский И.Ф. 1979; с. 255]. «Невидная работа созерцания» стала причиной того, что он писал «сравнительно редко и писать начал поздно», «не одна служба да развлечения мешали; молодость мешала, избыток сил мешал созерцанию, а значит, и творчеству», «Гончаров не любил слишком сильных впечатлений», ему чужда резкость страданий и порывов [Анненский И.Ф. 1979; с. 261]. Суждения Анненского воспринимаются как автохарактеристика. «Гончаров унес в могилу большую часть нитей от своего творчества», – пишет поэт-модернист [Анненский И.Ф. 1979; с. 252], натура которого обладала схожими качествами, приведшими в результате к тому, что спустя век после смерти автора «Тихих песен» и «Кипарисового ларца» зачином многих литературоведческих трудов, ему посвященных, будет фраза – «загадочный поэт XX века».

* * *

Лиризм «Тихих песен» Анненского имеет форму интеллектуальной исповеди автора. Поэт обнаруживает концепты культуры – *идеи*, структурирующие сознание человека, а также *вещи*, выступающие в роли «материальной оболочки» этих структур. «Сущностным» лирическим событием для героя и автора является акт соотнесения вещи и сознания. Большое влияние на поэта оказало творчество античных поэтов и философов, русская литература и фольклор, а также поэзия европейского символизма.

«Мыслестрадание» [Анненский И.Ф. 1979; с. 477] в «Тихих песнях» не имеет социально-исторической детерминированности: предметный мир, выраженный посредством описания природного (осенние листья, хризантема, луга, лилии) и бытового окружения человека (электрический свет, рояль, гроб, обоз, письмо), не призван выполнять функцию «фиксации» исторического времени, он переведен автором в сферу мысли, где, по словам современных философов, вещи «являются событиями, объектами, стоящими как бы на линиях,

которые пронизывают любые эпохи» [Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. 2011; с. 50].

В первой книге Анненский работает не столько с концептами культуры, сколько с внутренним миром субъекта, трагически переживающего нерасторжимую связанность жизни и сознания. В «Кипарисовом ларце», в отличие от первой книги, вещи становятся не только «материей» сознания, но и своеобразным «индексом истории и культуры» (Т.В. Цивьян) [Цивьян Т.В. 2001; с. 122]. Анненский, по-своему предвидя «смерть автора» в искусстве будущего века, постепенно осваивает «анонимную» форму лиризма, способную синтезировать внутреннюю жизнь «я» и переживания многих других людей.

§ 2. Истоки трагедии современного «ума и идеала» и попытка ее преодоления в «Кипарисовом ларце» (1910)

Рассуждая об искусстве, Анненский заметил, что «вещественная сторона поэзии остается неизменной, идеальная, наоборот, осуждена на вечное изменение и в пространстве и во времени», потому что постепенно душа и переживание человека усложняются культурой, становятся глубже и полнее. Художник в своем творчестве отражает представления и настроения коллективного сознания своей эпохи, так что в некоторых произведениях искусства мы наблюдаем победу «ума и идеала» над жизненной суетой и человеческой рутинной [Анненский И.Ф. 1979; с. 218, 224]. Думается, что в «Кипарисовом ларце» Анненский описал формы, или «ступени» идеализма (см. об этом: «Художественный идеализм Гоголя», 1902), по которым на протяжении веков человек поднимался к высокой трагедии самоуглубления, обернувшегося для него абсолютным одиночеством. Естественно, поэт пытался понять, можно ли преодолеть сложившуюся ситуацию.

2. 1. Вопрос о структуре книги стихов и отдельных циклов

В статье «О Кипарисовом Ларце» (1923) исследователь Б. Ларин писал: «Кипарисовый Ларец» и в 1910 году был несвоевременным. Анненский замкнул его в эту лучшую оправу дел искусства – магическую даль от своих дней» [Ларин

Б. 1923; с. 149]. Книга вышла в свет в апреле 1910 года – через четыре месяца после смерти ее автора.

В отзыве 1904 года о переводческом труде П.Ф. Порфирова Анненский писал: «Гораций сам был не только поэтом, но и переводчиком: он перелицовывал и *стилизировал* и ямбы Архилоха, и гимны Алкея, являясь поэтом так сказать вторичной формации, *стилистом* par excellence. Надо ли говорить, что мы, русские, в строгом смысле слова, не имеем поэтического стиля. Своеобразная история нашей умственной жизни не дала русской поэзии выработаться в искусство. Стиль классический дал на нашей почве одно крупное произведение – «Илиаду» в переводе Гнедича» [Анненский И.Ф. 1904; с. 3]. В «Кипарисовом ларце» Анненский предпринимает попытку подобного рода обобщения. Главная цель, которую преследовал поэт, вырабатывая замысловатый принцип структурирования книги, – запечатлеть историю «умственной» и эмоциональной жизни человечества, ее взлеты и падения.

В литературоведении остается открытым вопрос о единстве структуры книги Анненского «Кипарисовый ларец». Вспоминая встречи и разговоры с А. Ахматовой в марте 1925 года, П. Лукницкий пишет: «<...> АА считает, что его трилистники (система расположения) – очень неудачный, очень декадентский прием, и АА огорчена, что В. Кривичу даже мысль в голову не пришла о том, что следует эти трилистники разбить и расположить стихотворения в хронологическом порядке, и только из уважения к памяти Анненского в примечаниях указать, что такое-то стихотворение было включено в такой-то трилистник» [Лукницкий П.Н. 1991; с. 303–304]. По словам Д.Е. Максимова, в ней «трудно уловить логическую закономерность, поступательное движение или организующую состав книги сквозную мысль: расположение «трилистников» так же зыбко и импрессионистично, как и содержание большинства стихотворений, входящих в книгу» [Максимов Д.Е. 1975; с. 98]. Исследователь И.В. Корецкая отмечает: «Существенная для нового искусства (в том числе и для прозы Чехова) роль контекста – как взаимообусловленности всех элементов произведения – в «Кипарисовом ларце» нередко утрирована. Лишь в свете переживания,

окрашивающего стихотворный цикл (и вынесенного обычно в заглавие: «Трилистник проклятия», «... тоски», «... одиночества» и т. п.), становится понятна суть той или иной пьесы. Многие образы Анненского вообще не могут быть осознаны вне общей атмосферы лирического мира поэта с его драмой тяжкого недуга, нависшего, как «скользота топора» (стихотворения «То и Это», «Утро» и др.), и с не менее тяжелой драмой «мундира» [Корецкая И.В. 1975; с. 233]. Корецкая склонна интерпретировать атмосферу сборника исходя из реального факта сердечной болезни поэта.

Попытки имманентного исследования книги как художественного единства предпринимаются литературоведами на протяжении XX века и в наше время. В отзыве на «Кипарисовый ларец» В. Брюсов, при всей его в целом высокой оценке поэзии Анненского, пишет о системе построения сборника: «Второй, уже посмертный, сборник стихов И. Анненского содержит сотню стихотворений, искусственно и претенциозно распределенных в «трилистники» (по три) и «складни» (по два)». При этом Брюсов отметил и ту особенность поэтического мышления Анненского, которая стала решающей в «сцеплении» между собой стихотворений: «Он мыслил по странным аналогиям, устанавливающим связь между предметами, казалось бы, вполне разнородными» [Брюсов В. 1912; с. 159].

Одна из выдающихся работ, посвященных поэзии Анненского, принадлежит Л.Я. Гинзбург (гл. «Вещный мир» в книге «О лирике», 1964). Она считает, что «в основе построения «Кипарисового ларца» лежит <...> идея сплошных соответствий, подобий, взаимной сцепленности всех вещей и явлений мира. Эту концепцию Анненский и пытался выразить внешней связью всех стихотворений». В качестве примера исследователь приводит «Трилистник обреченности» («Будильник», «Стальная цикада» и «Черный силуэт»). «Кипарисовый ларец», – пишет она далее, – построение полярное лирическим дневникам, движущимся сплошным потоком» [Гинзбург Л.Я. 1964; с. 348, 349]. Заметим, что И.В. Корецкая, напротив, называет «Кипарисовый ларец» «лирическим дневником» поэта [Корецкая И.В. 1975; с. 242]. Гинзбург точно определяет сущность лиризма Анненского: «Но у Анненского, как у каждого

подлинного поэта, есть самое главное – ему именно принадлежащее и конструктивное. Для Анненского это – связь между психологическими процессами и явлениями внешнего мира», однако «конструктивное» начало поэтического переживания, в основе которого лежат философско-психологические взгляды поэта и знатока античности, исследователь не определяет, притом что подробно останавливается на формах психологизма символиста. Вслед за В. Брюсовым, писавшим об условности построения «Кипарисового ларца», Гинзбург считает принцип организации стихотворений в «Кипарисовом ларце» «искусственным»: «Получилось искусственно – Брюсов прав» [Гинзбург Л.Я. 1964; с. 333, 348].

А.Н. Журинский в статье «Семантические наблюдения над «Трилистниками» Ин. Анненского» (1972) выдвигает ряд важных характеристик поэтики цикла. Некоторые особенности пространства «Трилистников»: обычно место, где находится поэт, строго определено – дом, вагон, сад, аллея и проч.; место не замкнуто, имеет проницаемую границу (окно, ветви деревьев), при этом слово «дом» поэт старается не произносить; поэтическое пространство приобретает двучленное строение «передний план – проницаемая граница – дальний план»; небо, даль могут являться поверхностями, когда описаны с помощью таких слов, как «твердь», «купол», «чехол», «покров»; в события вовлекаются самые дальние из находящихся в пределах видимости объекты (луна, солнце, даль, небо, огни); приход вечера и ночи мыслится как слияние неба с промежуточной границей; в ряде стихотворений пространство делится на противопоставленные области «здесь» и «там», поэтому многочисленны в «Трилистниках» завесы (тумана, дыма, пара, чада, пыли и т. д.) [См. об этом: Журинский А.Н. 1972; с. 106–109].

Для цикла, считает исследователь, характерно ясно выраженное авторское отношение к изображаемому и «предпочтение одних явлений другим в ряде случаев составляет основу самой структуры стихотворения». К примеру, важно противопоставление сильной и слабой степени проявления переживания. При этом автор не принимает и высокую степень и полное отсутствие проявления

(мучительность свидания и разлуки в стихотворении «Смычок и струны»). «Однако особенностью «Трилистников» является именно резкое разграничение слабой степени и отсутствия проявления, несмотря на их логическую близость. Неприятие застылости, смерти носит при этом абсолютный характер, и любое страдание для поэта лучше, чем смерть». Явления, которые были отнесены к слабой степени проявления (сумерки, свеча), Журинский называет «вестниками» мира, не наблюдаемого здесь и сейчас: «то, что кажется вначале уменьшением и ослаблением <...> выступает затем как движение к более полному, интенсивному (от связи к слиянию)». Центральное место в космологии цикла занимает небо, а из всех однозначных слов – существительное «сердце» встречается в наибольшем числе стихотворений [Журинский А.Н. 1972; с. 109, 112, 113].

Итак, в действительном мире предпочтение поэта отдано «слабому», а «движение поэта от «сильного» к «слабому» можно понимать как некоторое решение, принятое в условиях этого мира, где все имеющее высокую степень проявления, враждебно поэту, а все любимое им мимолетно». Степень существования другого порядка вещей еще ниже, «это не надежда поэта, а лишь тень надежды, надежда на надежду» [Журинский А.Н. 1972; с. 116, 117].

Для поэта А. Кушнера «Кипарисовый ларец» Анненского является одним из ярких примеров «конструирования» книги стихов. В распределении произведений на «трилистники» и «складни» он находит «некоторую нарочитость такого построения». «Так, в «Трилистнике осеннем» наряду со стихами «Ты опять со мной, подруга осень» и «Август» оказалось стихотворение «То было на Валлен-Коски», которое, пожалуй, с таким же основанием могло быть включено в «Трилистник одиночества» и т. д. Вообще необходимость группировки стихотворений по три очень условна и сомнительна. В то же время неправильно было бы считать это просто поэтическим капризом». Основаниями для такой композиции Кушнер считает «не лирическую стихию», а «сцепление между далекими предметами, их метафорическое сопоставление с человеческой жизнью», исследователь не раз ссылается на суждения Гинзбург [Кушнер А. 1975; с. 185].

И.П. Смирнов («Художественный смысл и эволюция поэтических систем», 1977), утверждающий, что у Анненского «знак сближается с вещью», рассматривает «Кипарисовый ларец» как книгу, обрывающую жанровую традицию символизма, канонизировавшего в роли главной видовой единицы лирики стихотворный цикл. «Кипарисовый ларец» с его очень показательным «вещным» заголовком – это своего рода книга всей жизни, имеющая даже юмористический раздел. Ее слагаемые – замкнутые группы стихотворений, циклы сокращаются до размеров «трилистников» и «складней», которые соединены друг с другом не парадигматическими отношениями, но по принципу смежности; тексты, последовательно описывающие смежные области мира, связываются по аналогии с явлениями материальной действительности» [Смирнов И.П. 1977; с. 72, 81]. Таким образом, особую роль играют заглавия произведений.

Проблему авторского замысла и композиционного состава сборника «Кипарисовый ларец» обсуждает Р.Д. Тименчик в статье «О составе сборника Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец» (1978). Он пытается реконструировать основные моменты авторского задания в цикле, учитывая возможность сравнения существующих списков стихотворений (1905, 1907 и 1909 (?) гг.), им излагается творческая история создания сборника, применительно к которому проблематично говорить о буквальной реализации «авторской воли». Тименчик подробно анализирует последний список, составленный Анненским в доме О. Хмара-Барщевской. В нем число трилистников – 33, что, по словам исследователя, «обеспечивало предельное выражение идеи троичности, эстетически интересовавшей Анненского, было еще для него значимо и другим: как известно, это общее число трагедий трех греческих трагиков (Эсхила, Софокла, Еврипида)» [Тименчик Р.Д. 1978; с. 311]. Число складней – 9, оно тоже кратно «3». Источниками, под влиянием которых Анненский приходит к принципу трилистника, Тименчик считает, во-первых, цикл из трех стихотворений в сборнике К. Бальмонта «Будем как солнце» (1903) и, во-вторых, рассуждение в «Книге масок» Реми де Гурмона о нарастании смысла в триптихе Анри де Ренье. «Смутность» композиции «Трилистников» исследователь

объясняет попыткой автора обмануть читательские ожидания, опровергнуть «обыденную логику» жизни.

Особый интерес представляют для нас суждения Тименчика о смысловом единстве трилистников. В списке О. Хмара-Барщевской книга начинается с трех «дорожных» стихотворений «Трилистника из старой тетради», хотя «Трилистник дорожный» поставлен при этом тринадцатым номером в цикле. В микроцикле, пишет литературовед, «четче, чем во всех остальных, устанавливаются «сюжетные» сцепления: первое стихотворение «Тоска маятника» описывает бессонницу на постоялом дворе, что находит отклик в следующем стихотворении «Картинка» <...> Третье стихотворение «Старая усадьба» связано с реальными поездками по Бельско-Ржевскому большаку – описано имение «Подвойское». Тименчик делает вывод о том, что стихотворения о дороге задают тон книге и должны быть сопоставлены с идеями статьи Анненского 1909 года «Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье». Авторской самохарактеристикой смысловой концепции «Кипарисового ларца» Тименчик считает мотив статьи Анненского о Гоголе, который в формулировке поэта звучит следующим образом: «последний праздник золотого перебирания страниц жизни» [Тименчик Р.Д. 1978; с. 313]. Вслед за Смирновым исследователь утверждает идею создания поэтом «книги всей жизни». Следует добавить, что мотив пути связан с онтологическими и гносеологическими «путешествиями» Одиссея, Данте, Фауста.

В.И. Тюпа, Г.А. Мешкова, Н.В. Курбатова («Архитектоника циклизации (о «Трилистниках» И. Анненского)», 1992) считают, что поэтические триады не соотносятся с идеей ступенчатого развития, диалектическая модель «тезис – антитезис – синтез» автором игнорируется. По мнению исследователей, «поэт мифологизировал вещи, вещные символы бытия. Для него одухотворенная форма (эйдос) вещи становилась архитектурой «психических актов» мысли», «формой душевной жизни» [Тюпа В.И. и др. 1992; с. 104, 107].

Архитектонический принцип циклизации, по мнению ученых, соотносится с тремя вещными символами – призмой, кругом и крестом. Мифологема «преображения» лежит в основании «идеи поворота иной гранью», она

присутствует в трилистниках «Победном», «Осеннем», «Огненном», «Ледяном», в «Трилистнике толпы». По словам литературоведов, в них «решающая роль принадлежит не столько воскрешению, сколько метаморфозе, переходу в новое состояние», а вещными знаками идеи выступают не только «границы», «хрустали», «аметисты», «алмазная застылость льда», но и «лучи», «пламя», «солнце», «радуга». Множественность кругов в трилистниках «Сумеречном», «Сентиментальном», «Обреченности», «Проклятия», «Призрачном», «Вагонном», «Бумажном», «Из старой тетради», «Балаганном», «Весеннем» создается, в частности, «акцентированием смены времени суток, иногда времен года, отсылающим к цикличности мифологического времени». Вещные детали в них – «омут», «диск луны», «солнце», «часы», «зонтик», «змея», «шары» и проч. «Мучительный круг» является символом человеческой жизни и моделью цикла, «свести концы» которого означало бы после финальной строки обратиться к начальной и так продолжать до бесконечности». Наконец, парадигму трилистников «Соблазна», «Лунного», «Кошмарного», «Траурного», «Тоски», «Дождя», «В парке» и «Трилистника одиночества» исследователи определяют как архитектуру креста. В триаде «<...>» художественное пространство одного из текстов ориентировано «по вертикали», другого – «по горизонтали», а третий совмещает в себе оба момента, достигая тем самым эффекта «скрещенья». Любовная лирика «крестообразных» микроциклов приобретает характер эротической («Трилистник соблазна», «Лунный», «Кошмарный»). В итоге за содержательной формой «магического кристалла», «адского круга» и «крестообразного центра» обнаруживаются три ипостаси единого лирического героя: «созерцание», «страдание» и «творчество» [Тюпа В.И. и др. 1992; с. 105, 108, 109, 113, 120].

Итак, исследователи сходятся на том, что структура «Кипарисового ларца» складывается «идеями» автора. Но какой именно идее (системе идей) можно придать статус структурообразующей? Принцип дробления и соединения произведений мог быть подсказан автору «бытийной» структурой театрального представления в Древней Греции или замыслом написать, расширив семантику

«Тихих песен», «платоновскую биографию» человечества, в которой восхождение духа венчается погружением в музыку и математику. Думается, можно найти связь между композицией «Кипарисового ларца» и трилогической формой древнегреческой трагедии, введенной Эсхилом. В лекциях по античной литературе Анненский отмечает, что «если в трилогии говорилось о преступлении, о трагической вине героя и неизбежности кары, то можно было посвятить первую трагедию объяснению причин неизбежности вины героя, вторую – осуществлению этой вины, т. е. объекту трагического пафоса, и третью – процессу разрешения самой вины» [Анненский И.Ф. 2003; с. 146]. «Объяснению причин неизбежности вины героя» посвящены «Трилистники», осуществляется вина в «Складнях», а попытка ее разрешения предпринята в «Разметанных листах».

Анненский склонялся к принципу апологии «идеи» во всем своем творчестве, в том числе и в лирике. «Мы слишком долго забывали, что поэзия есть форма мысли, и что наслаждение ею никогда не теряет интеллектуального оттенка», – писал он в «Театре Еврипида» [Анненский И. 1906; с. 237]. Идея «сцепленности» вещей и явлений в мире как магистральная в книге стихов является общепризнанной среди литературоведов, однако именно она требует, на наш взгляд, дальнейшего осмысления.

Одну из глав своего исследования «Компаративистика и / или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики» (2010) И.О. Шайтанов назвал «История идеалов». Это термин А.Н. Веселовского, который, по его словам, хронологически был «одним из первых, кто не просто предложил заниматься «историей идеалов», но включил этот подход в свою систему литературы, взятую в широком культурном контексте». Современный исследователь, обращаясь в названной главе к анализу «чувства природы» как «важнейшему показателю человеческого сознания, меняющегося от эпохи к эпохе», предлагает собственный вариант содержания задуманного филологом-классиком заключительного раздела второй части «Исторической поэтики». Видимо, поэтический опыт Анненского, при всем понимании его оригинальности,

можно соотнести и с концепцией Веселовского, и с теми вариантами изучения истории идей, которые утвердились в науке XX века. По словам Шайтанова, «историей идей занимались преимущественно не в литературном контексте (хотя литература, разумеется, служила источником примеров), а в контексте культуры – Шпенглер; в контексте интеллектуальной истории – американская школа истории или биографии идей; в контексте языка – изучение концептов, столь распространившееся в последнее время» [Шайтанов И.О. 2010; с. 306, 307, 303].

Предположим, что поэт Анненский предлагает читателю пережить мысли, эмоции, аффекты, актуальные для человека определенной эпохи, но со временем ставшие основными понятиями и опорными мыслительными компонентами науки и искусства, даже больше – «материей» сознания человека, образующей его представления окружающего мира. Допустим также, что мог существовать философский подход, который в свое время действительно заинтересовал Анненского и способствовал интеграции его этических и эстетических взглядов. При этом мы не утверждаем, что поэт перелицевал на свой лад чей-то философский труд и, вчитавшись в трактат, мы сможем исчерпывающе судить о художественных смыслах «Кипарисового ларца». Однако для современного литературоведа, исследующего сложную лирическую систему Анненского, плодотворно обнаружить и биографический комментарий к стихотворениям поэта, и «подпорку» в виде философского сочинения к его индивидуальной символике.

Итак, филологи считают, что освоение вещного плана стихотворений «Кипарисового ларца» может стать семантическим ключом к биографизму (Корецкая), психологизму (Гинзбург, Кушнер, Тименчик, Журинский), символизму (Смирнов, Тюпа и др.) Анненского. Мы полагаем, что стихотворения, организованные особым композиционным приемом, становятся формой интеллектуального лиризма: посредством художественного переживания автор воссоздает внутренний мир «я» и «мы» европейца на разных этапах развития его «идеализма».

2. 2. «Символизм сознания» и философские взгляды Л.М. Лопатина

Г.В. Петрова, известный исследователь творчества поэта, высказала предположение о том, что оказать влияние на эстетические представления Анненского, драматурга и критика, могли работы Л.М. Лопатина: «Мысль о нравственном творчестве, по всей вероятности, восходит у драматурга к лекциям профессора Л.М. Лопатина»; «При этом все рассуждения Анненского о творческом я поэта в «Книгах отражений», и особенно статье-докладе «Бальмонт-лирик», сводились к признанию коллективной его основы. Здесь уместно будет вспомнить рассуждения Л.М. Лопатина <...>» [Петрова Г.В. 2002; с. 26, 72].

Лев Михайлович Лопатин (1855–1920) был одним из замечательных представителей культуры Серебряного века, философом и психологом. Современник Анненского, друг В. Соловьева, он долгое время редактировал журнал «Вопросы философии и психологии», председательствовал в Московском Психологическом обществе. Главный труд Лопатина – «Положительные задачи философии». На рубеже веков его лекции публиковались в журнале «Вопросы философии и психологии» и привлекли внимание Анненского. В письме П.П. Семенникову (апрель 1891 года) поэт сообщает: «Сам я за это время читал главным образом статьи философского содержания в этом новом Московском журнале Грота «Вопр<осы> Филос<офии> и Психол<огии>». Много очень интересного, особенно по этике (Л.М. Лопатина)» [Анненский И.Ф. 2007; с. 125–126]. По-видимому, благодаря философской концепции Лопатина приводились в порядок некоторые мысли Анненского, касающиеся его творческого метода, который мы обозначили как «символизм сознания».

Напомним некоторые принципиальные положения «учения динамического спиритуализма» Лопатина (подробно см.: П.П. Гайденко «Диалектический процесс как отношение мысли к данности (учение «динамического спиритуализма») (Л.М. Лопатин)»; В.В. Зеньковский «О научном наследии Л.М. Лопатина (Из «Истории русской философии»)») [Гайденко П.П. 1987, Лопатин Л.М. 1995; с. 5–14], которые могли оказать непосредственное влияние на мировоззрение и творчество Анненского.

Во-первых, мыслителя интересовала *природа человеческой способности понимать «мир вещей»*. Решение гносеологических вопросов у Лопатина ставилось в зависимость от толкования бытия. Античная философия (Платон, Аристотель и др.), с его точки зрения, не смогла возвыситься над метафизическим дуализмом, наряду с принципом единого допускала беспредельное, или материю. Гегель, напротив, отвлекся от действительности, его идеализм был слишком абстрактным. История философии, таким образом, выявляет важное положение: бытие и мышление не тождественны, потому что действительность иррациональна и динамична, а процесс понимания имеет односторонний логический характер. Лопатин утверждает, что осмысление субъектом объекта предполагает чувственное и сверхчувственное созерцание. Субъективное понятие никогда не покрывает действительности, но объективная диалектика стремится охватить ряд состояний или моментов бытия, которые исключают друг друга и в то же время взаимно дополняются, неизбежно вытекают друг из друга в действительности.

О постепенном переходе вещи из плана субъективного восприятия в некий «принцип вещи», активирующий в сознании мыслительную структуру, Анненский специально не писал, но свое понимание диалектики субъективных и объективных построений выразил в некоторых отдельных рассуждениях и попутных замечаниях. Так, в лекциях по «Истории античной драмы» он разводит понятия вещи и эмблемы, когда говорит о борьбе дорийцев с ионийцами: «Обыкновенно случается, что в течение вековой борьбы племен или городов эти группы племен или города становятся как бы принципами или эмблемами» [Анненский И.Ф. 2003; с. 138]. В отличие от символа, эмблема заряжена не столько порождающим смысловым потенциалом, сколько сама является результатом порождения, точнее даже – «перерождения» чисто материальной субстанции в ее идеальную сущность; таким образом, эмблема – это статус вещи на полпути ее перехода из материального состояния в символическое. Описывая гравюру А.С. Солоницкого «Последние дни жизни Н.В. Гоголя» (1852) и тем самым предваряя разговор о влиянии автора «Мертвых душ» на русскую

литературу, Анненский хочет подчеркнуть, что для Гоголя вещи несли на себе интеллектуальное бремя предшествующей культуры, но уже начинали обретать подвижную многозначность символа: «На камине не столько вещь, как эмблема – часы, но, должно быть, уже с тонко звенящим, больше не державинским боем» [Анненский И.Ф. 1979; с. 225].

Для Анненского идея «вещного» идеализма, рождения «сокровенного» из «телесного», прочно связана с творчеством Гоголя, и в статье о нем «Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье», написанной в 1909 году, в период интенсивной работы над композицией «Кипарисового ларца», автор высказал ряд соображений, задающих направление в исследовании итоговой книги его собственных стихов. «<...> в воспоминании о дороге, и рождались <...> гениальнейшие из его *синтезов*», – пишет Анненский о Гоголе [Анненский И.Ф. 1979; с. 226]. Использование слова «синтезов» подчеркивает важность интеллектуального путешествия в поэме «Мертвые души». В системе Лопатина диалектика объективных построений включает в действие три компонента: сознающего субъекта, сознаваемое им содержание и наблюдаемое вещество внешнего мира, то есть три слагаемых процесса познания. Диалектика субъективных построений основывается на двух компонентах – сознающем субъекте и содержании его сознания. При первом подходе человек открыт «веществу» жизни, природе, при втором – он «сложен», замкнут, сосредоточен на «отражениях» действительных предметов и явлений внутри себя. В заголовках трилистников Анненский отсылает читателя к «наблюдаемому веществу внешнего мира», тогда как целью автора становится описание содержания, сознаваемого человеком в зависимости от ориентации на определенную парадигму мышления.

Во-вторых, в системе взглядов Лопатина важна *идея абсолютного творчества*. Определяя характер логики, которой подчиняется иррациональная действительность, он вводит понятие «творческой причинности», в отличие от «причинности логической». Необходимость реальную философ называет творческой, она зависит от творчества абсолютного начала. Творец (он и есть

непостижимое абсолютное начало, Бог) творит творцов, поэтому целостное постижение реальности субъектом – это постижение ее с помощью мысли и художественного образа, а органическая диалектика, в отличие от логической, сродни художественному творчеству. Способность воображения Лопатин признает выше разума, называя ее «творческим разумом», стоящим на грани между сознанием и бессознательным. «<...> Непосредственный творческий ум богаче содержанием: его идеи невыразимы в своей полноте и жизненности, – он чувствует истину и там, где она не может быть уловлена в формулу, – в этом его изначальная, непобедимая сила. Его идей часто нельзя высказать словом, не исказив и не опустошив их, – на них можно только намекнуть в символе или художественном образе» [Лопатин Л.М. 1911; с. 415]. Философия мыслится Лопатиным по аналогии с художественным творчеством.

Анненскому была близка идея «стимулирования» искусством читательского творчества. Выступая в качестве читателя в критических работах, он буквально воспроизводит стилистику автора-классика (например, в статье «Виньетка на серой бумаге к «Двойнику» Достоевского»). В одной из наиболее значительных статей 1909 года «О современном лиризме» Анненский пишет: «<...> считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами или, недопоняв, лишь почувствовать ее и потом доделывать мысленно самому» [Анненский И.Ф. 1979; с. 333–334]. О неуловимости для человека истин и идей, о переживании их в процессе познания не только умом, но и чувством он рассуждает («Бальмонт-лирик», 1904): «Содержание нашего я не только зыбко, но и неопределимо, и это делает людей, пристально его анализирующих, особенно если анализ их интуитивен, – так сказать, *фатальными мистиками*. <...> Для передачи этого я нужен более беглый язык намеков, недосказов, символов: тут нельзя ни понять всего, о чем догадываешься, ни объяснить всего, что прозреваешь или что болезненно в себе ощущаешь, но для чего в языке не найдешь и слова» [Анненский И.Ф. 1979; с. 101, 102]. В результате Анненский не комментирует магистральную идею своих книг «Тихие песни» и «Кипарисовый

ларец», и это вытекает из логики его понимания психологии творчества автора и восприятия читателя.

В-третьих, в работах Лопатина звучит *идея нравственного творчества*. Нравственные законы даны человеку заранее, поэтому он мало думает об их логическом обосновании и оправдании. Но по своей природе люди слабые существа, а это означает, что нравственность утверждается в каждом на основании творческого напряжения и личной ответственности. В статье «Теоретические основы сознательной нравственной жизни» (1890), одной из тех, о которых Анненский отозвался с восторгом, Лопатин пишет: «Из того, что человек *может* возвыситься над своими влечениями, никак еще не вытекает, чтоб он всегда был над ними *возвышен*... Пока мы хотим одного, мы не хотим ничего противоположного; пока мы подчиняемся одному желанию, мы тем самым исключаем воздействие желаний с ним разногласящих. Чтоб остановить влияние какого-нибудь мотива, нужно иногда очень большое внутреннее усилие, а откуда оно возьмется, если мы уже покорились мотиву? В этом – источник внутренней связности, которая существует и в нравственной жизни, как во всякой другой, в этом и корень *трагизма* человеческого существования» [Лопатин Л.М. 1890; с. 49].

Главные вопросы для Лопатина – о свободе воли и внутреннем смысле добра. По его словам, задача, вставшая перед современниками, – укрепить и оправдать поколебленную веру в высшие требования добра и правды. Инстинктивные двигатели нравственных действий присутствуют во всей одушевленной природе: в каждом чувствующем существе две силы – одна замыкает его в себе, делает его центром своего бытия, другая расширяет и обращает в служебное звено более обширной сферы действительности. Над человеком инстинкты теряют свое неограниченное могущество; если он им подчиняется, то делает это добровольно. Должно быть, поэта в этических взглядах Лопатина привлекало утверждение естественности человеческой слабости и обреченность делать выбор. Мотив «ничтожества» человека в лирике Анненского получает онтологическое звучание. В этой связи трудно согласиться с

интерпретацией образа его лирического героя, предложенной Л.Я Гинзбург: «Это человек с надорванной волей и развитой рефлексией – тем самым преемник фаланги «лишних людей» и современник чеховского интеллигента <...>» [Гинзбург Л.Я. 1964; с. 334].

С философскими взглядами Лопатина в творчестве Анненского созвучен сам принцип отражения жизненного вещества как сцепленного множества. Сознание некоторых людей выступает в качестве призмы, в которой происходит творческий синтез, в результате чего идеалы поколения получают материальное воплощение в виде философских и художественных произведений. Научным источником подобного представления поэта могли быть работы Лопатина, посвященные философам, оказавшим значительное влияние на обновление мирозерцания современников и потомков («Нравственное учение Шопенгауэра» (1888), «Декарт как основатель нового философского и научного мирозерцания» (1896), «Учение Канта о познании» (1904) и др.). Лопатин выступал сторонником следующего положения: «<...> в философии есть общепризнанные и общеобязательные истины в том значении слова, что они, несмотря ни на какие сомнения и споры, сохраняют свою внутреннюю убедительность для каждого ума и имеют над ним такую практическую власть, что даже те, кто в них сомневается, постоянно и невольно ими пользуются как неприложимыми критериями всех своих суждений <...> Доказательство необходимости этих истин для нашего разума заключается именно в невозможности по отношению к ним серьезного и до конца проведенного сомнения. Такие истины, ввиду их непосредственного убедительного характера, я назвал *аксиомами философии*» [Лопатин Л.М. 1996; с. 316]. Анненский в свою очередь писал: «<...> в истории художественной литературы, где это я всего полнее выясняется, можно, мне кажется, проследить и некоторую правильность в постепенном обогащении его содержания по мере того как увеличиваются наши познания о душевной жизни человека и как сами мы становимся требовательнее к себе и смелей и правдивей в своем определении. Есть, конечно, и общие

культурные и социальные причины, которые определяют разность в содержании нашего я в различные моменты его самосознания» [Анненский И.Ф. 1979; с. 101].

Думается, суждения Лопатина, касающиеся конкретных философских аксиом и схематизмов мышления людей различных эпох, могли повлиять на концепцию отдельных трилистников Анненского, поэтому они будут приводиться нами в дальнейшем по ходу анализа произведений.

2. 3. *Отражение настроений «поколений и масс» людей в «Трилистниках»*

Важным для нас является замечание Л.Я. Гинзбург о том, что «интеллектуальность обуздывает» у Анненского «лирическую стихию» [Гинзбург Л.Я. 1964; с. 349]. От созерцания природы, способной пролить свет на внутренние состояния человека, Анненский постепенно переходит к осмыслению «идеализма» (этических и эстетических абсолютов), воплощаемого в искусстве, философии, религии и вступающего в борьбу с «миром вещей». Происходит «освобождение» лиризма, погружение субъекта сознания сначала в стихию творческого («Складни»), а затем и жизненного переживания («Разметанные листы»). Вероятно, на «Складни» выпадает кульминация состояния непреодолимой замкнутости современного человека, а тем более поэта-лирика. А. Блок писал о безысходности ситуации «чистого лирика»: «Лирик – заживо погребенный в богатой могиле, где все необходимое – пища, питье и оружие – с ним. О стены этой могилы, о зеленую землю и голубой свод небесный он бьется, как о чуждую ему стихию» [Блок А. О лирике 1962; с. 134]. Решительный жест Анненского в «Разметанных листах» – обнаружить формы лирического переживания непосредственно внутри жизненной ситуации, вне сознания субъекта, мужественно устремиться к «чуждой ему стихии».

Идея «возвращения» к жизни на качественно новом уровне выражается в числовой динамике композиции «Кипарисового ларца» – счет Анненский вел от трех до единицы («трилистники», «складни» (два) и отдельные стихотворения последнего раздела). Автор предпринимает попытку создать гнезда взаимопроникающих образов, объединенных в парадигмы «единством

психологического приема» (А.Н. Веселовский). Ощущения и настроения от соприкосновения «я» с вещным миром изображены и как буквальные эмоциональные состояния субъекта, и в «синтетическом» плане, то есть как действительность его сознания. Для решения непростой художественной задачи Анненский объединил стихотворения в минициклы, это своего рода художественный вариант «призмы сознания», которая создает образ вещи, «образ образа» вещи, сличает образ и вещь, пытается редуцировать образ. В любом случае, «Кипарисовый ларец» – эксперимент поэта и филолога, «практическая» попытка расширить границу традиционно понятой образности.

Размышления Анненского-психолога, философа и моралиста посвящены исследованию коллективных психических актов сознания (видимо, именно их поэт и называет «настроениями», понятными коллективу). «<...> в вопросе о вдохновении и особой творческой деятельности поэта давно уже гнездится сомнение в полноценности заслуг того человека, который закрепляет своим именем невидную работу поколений и масс», – говорит он о творчестве в одном из писем 1908 года [Анненский И.Ф. 2009; с. 194]. В «Трилистниках» автор задумал описать процесс накопления культурных форм человеческого переживания, хранящих вечные, в течение веков не преодоленные нами противоречия между «жизнью» и «сознанием». Говоря о происхождении сознания, поэт отталкивается от мифологии и эпоса, которые считал элементарными формами народной мысли. От созерцания природы и закономерного страха перед ней человек приходит к осознанию своей беспомощности перед теми «абсолютами», с помощью которых боролся с природой, – перед этическими и эстетическими ценностями. По словам Г.В. Петровой, «по сути дела, лирика Анненского запечатлевает процесс, который будет разрабатываться и получит описание лишь в XX веке, в работах К.Г. Юнга, который в своем фундаментальном труде «О происхождении сознания» рассуждал о сложном «взаимодействии между сознательным и бессознательным, о том, как сознательное развивается из бессознательного, какое влияние на человеческую жизнь оказывает индивидуальность» [Петрова Г.В. 1996; с. 32].

В последовательности «Трилистников» поэт выдерживает принцип изображения смены основных культурных парадигм, вернее сказать, не самих парадигм, а тех общезначимых настроений, которые ими задаются (постепенно, по Анненскому, происходит «рост общественного сознания, утончение эстетического чувства и увеличение художественных запросов» [Анненский И.Ф. 1979; с. 218]). Историзм лирика тесно связан со стихией коллективного переживания. Автора интересуют не реалии материальной жизни, не социально-исторические события в Европе, а развитие настроений, причем для него важны не только магистральные переживания «человека» вообще, но и оттенки внутренней жизни отдельного «я». В сферу коллективного сознания входят мифологические представления и образы, усвоенные людьми из искусства (Дон Жуан, Фауст, Парсифаль), они являются квинтэссенцией общего настроения эпохи, знаком перехода на новый, более сложный этап переживания. Состояние сознания массы людей Анненскому удастся передать за счет столкновения в «Трилистниках» различных «ценностных контекстов», точек зрения, голосов, причем по отношению друг к другу они могут находиться даже в состоянии открытой полемики (между мужчиной и женщиной), выявляя в человечестве «вечные» противоречия и неразрешенные вопросы. По мере развития коллективного переживания разнообразятся состояния сознания лирического «я»: к неосозанным ощущениям и созерцанию внешнего мира добавляются думанье и рефлексия, в художественном плане нарастают ирония и трагизм.

Одной из первых в сознании человека складывается структура дискретного восприятия времени (вечность – длительность – мгновение) и конфигурации пространства (важную роль играет оппозиция «изнутри» – «снаружи»). Анненский проводит идею постепенного усложнения мыслительных структур за счет открытия перспективы, понимания относительности движения и т. д. и их вмешательства в непосредственное восприятие человеком действительности. В «Трилистниках» возникают намеки на философские учения и научные теории, повлиявшие на способность человека воспринимать окружающую жизнь (Платон, Ламетри, Паскаль, Декарт), а также на произведения мировой литературы,

запечатлевшие различные идейно-эмоциональные типы мировосприятия (Шекспир, Гете, Гоголь). Источники не названы прямо, присутствие «чужого слова» выдают аллюзии и реминисценции. Анненский обращается к «памяти» поэтических жанров (ямбы, сонет, баллада) и формулам языка (например, построение фразы по синтаксической схеме из лермонтовского «Паруса» в «Трилистнике обреченности»). В лекциях по «Истории античной драмы» он отметил тот факт, что именно слова хранят для нас тайны прошедших эпох: «От античности к нам перешли слова по преимуществу культурные, и при некоторой степени умственного развития нельзя не чувствовать, какую прочную связь эти слова устанавливают для нас с древним миром. Например, слово *идея* и производные его: *идейный*, *идеал* и *идеалист* – еще хранят след того представления, которое соединял со словом *идея* Платон. <...> Со словами передаются, хотя и видоизменяясь, соединившиеся с ними некогда представления <...>» [Анненский И.Ф. 2003; с. 33, 34].

Итак, динамика развития художественного целого под названием «Трилистники», на наш взгляд, такова, что можно говорить о группах трилистников, объединенных по принципу представления трех вех коллективного переживания в истории европейской культуры. Некоторые мотивы и образы у Анненского, как нитями, сшивают произведение воедино, из них заметную роль играют мотивы пестроты, множественности и многогранности в природе (маки, лилии, сирень, куст тубероз, призма, хрусталь, кристаллическая фактура аметиста), соблазна (притяжение мужского к женскому) и музыки (ритм как внешний звук, переходящий в музыку души и из нее исходящий). В широком смысле они являются даже не мотивами, а какими-то особыми энергетическими центрами, от которых заряжается индивидуальное и коллективное сознание и в сфере которых происходит зарождение и развитие этических и эстетических ценностей.

2. 3. 1. *Драматическое переживание внешнего «вещества» жизни: борьба с природой и рождение человеческого сознания*

Анненский писал о Гоголе: «<...> но она <гоголевская телесность. – Ю.Ш.>, на мой взгляд, еще гораздо страшнее, когда Гоголь заставляет нас *сличать человека с природой, особенно поэтической*, и заключать к их *омерзительному единству*, к их унижающему человека безразличию» [Анненский И.Ф. 1979; с. 228]. Трилистники открываются стихотворениями, посвященными теме формирования человеческого сознания, которое явится «движущим началом эволюции» (А. Бергсон) [Человек... 1995; с. 340]. Начальные попытки самосознания вытекают из переживания мучительной борьбы лирического «я» с непоэтической природой, из притяжения и отталкивания от ее телесности. Об этом первая группа трилистников: «Трилистник сумеречный», «Трилистник соблазна», «Трилистник сентиментальный», «Трилистник осенний», «Трилистник лунный», «Трилистник обреченности», «Трилистник огненный», «Трилистник кошмарный», «Трилистник проклятия», «Трилистник победный». В стихотворениях изображается «мир вещей», который охватывается мифологическим образом (свет, тьма, солнце, луна, огонь, земля, рай, ад и т. д.), так что вещь как бы подчиняется «первоидее», своему сверхчувственному источнику. По замечанию Т.В. Цивьян, «в «историческом» периоде, наследующем космогонии, *вещь* берет реванш. Будучи основным элементом «низкого» творения, она становится существенным, а в какой-то степени и основным индексом истории и культуры, по которому определяется «образ» соответствующего хронологического среза» [Цивьян Т.В. 2001; с. 122]. Действительно, в последующих группах трилистников вещь обретет особый статус. Анненский покажет, как постепенно она открывает для человека путь в сферу высокой духовности и приобретает самостоятельность, даже власть над нашим сознанием. Представление о реальной вещи в результате сменяется «принципом» вещи, поддерживающим структурную организацию пространства и времени.

Вступительным в цикле является «*Трилистник сумеречный*», в нем задается ситуация начального импульса, поступившего из природы и проявившего в людях склонность к развитию внутреннего мира и взаимопонимания, настроившего их на коллективную борьбу с природными стихиями. О стихотворении «*Сиреневая мгла*» Б. Ларин совершенно справедливо пишет: «У Анненского есть этот дар: бесстрашно ринуться стремглав, – и невредимо. В этом высоком лирическом напряжении (скорее – воли, чем мысли) ценность и значительность «Сиреневой мглы» [Ларин Б. 1923; с. 150]. В первом миницикле автор говорит о «сумерках» человеческого сознания и непреодолимой тяге к идеальному, открытию «внутреннего человека» и чувства единения. Еще не сложились символы и схемы, стимулирующие работу переживания, и поэт фиксирует момент случайного ощущения людьми собственной духовности, течения времени и необходимости групповой коммуникации. Мгновенность происходящего события самоосознания подчеркивается автором («мимоходом только глянула в окно», «тоска мимолетности», «там бывает такая минута», «этот миг»).

Оппозиция света и тьмы, лежащая в основе образной системы трилистника, является одной из первых антиномий сознания, которую выработал человек в процессе познания окружающего мира. Мифы о происхождении света, победившего тьму-хаос, представлены у всех народов. Названные концепты занимают одно из главных мест в религиозных и языковых картинах мира. Из эмпирического наблюдения явления смены света и тьмы в природе, усвоенного человеческим сознанием, возникло смысловое образование, в котором выделяется ценностная, образная и понятийная сторона. Образ «сиреневой мглы» у поэта основополагающий – она еще не свет, но уже и не тьма. Сказочные мотивы волшебной сказки, характеристика героя как вольного и удалого молодца создают картину первобытной, бессознательной стадии развития духа. Тяга человека разгадать загадки природы велика, а опасность предстоящего пути неопределенна.

Мимоходом только глянула в окно,

И я понял, что люблю ее давно.

«<...> Не мою тоску ты давнюю развей,

Поделись со мной, желанная, своей!»

Но лишь издали услышал я ответ:

«Если любишь, так и сам отыщешь след...» [Анненский И.Ф. 1990; с. 85].

Мотив инстинктивного любовного влечения (ритуал инициации, как известно, лег в основу сюжета волшебной сказки) в цикле расширяется до идеи «собирания» человека и человечества, – так собственно и возникает стремление людей к духовному строительству культуры, самовыражению.

В критике Анненского встречается словосочетание «сумеречный человек». В статье «Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье» (1909) он пишет: «Дело в том, что в каждом из нас есть два человека, один – осязательный, один это – голос, поза, краска, движение, рост, смех.

Другой – загадочный, тайный.

Другой – это сумеречная, неделимая, несообщаемая сущность каждого из нас. Но другой – это и есть именно то, что нас животворит и без чего весь мир, право, казался бы иногда лишь дьявольской насмешкой.

Первый прежде всего стремится быть *типом*, без типичности – ему зарез. Но только второй создает *индивидуальность* <...>

Гоголь оторвал первого из двух *слитых жизнью людей* от второго и сделал его столь ярко-типичным, люди у него вышли столь *ошеломляюще-телесными*, что тот, второй человек, оказался решительно затертым. <...> Типическая телесность Гоголя, оставляя в тени *сумеречного человека*, безмерно росла зато вширь» [Анненский И.Ф. 1979; с. 226–227]. Критик считает, что от лиризма Гоголя-страдальца, идиллика, чувственного эстетика, романтика оттолкнулись и ушли в разные стороны Достоевский, Гончаров, Писемский, Толстой, Салтыков-Щедрин, Чехов. Вероятно, этим объясняется достаточно странный факт того, что при всей любви поэта к творчеству Достоевского центральной фигурой «Кипарисового ларца» Анненский делает именно Гоголя, воспринимая образы и мотивы его творчества как своеобразную точку отсчета «идеализма» в русской реалистической литературе («Художественный идеализм Гоголя», 1902).

Во втором стихотворении *«Тоска мимолетности»* переживается момент перехода физического ощущения времени в представление о нем ума и сердца. Дискретность времени – одна из структур человеческого сознания, возможно, наиважнейшая. Чувство времени вообще выделяет человека из природы, отделяет его от нее, вносит трагический разлад в отношении к миру, формирует сложность мироощущения. Тонкая языковая ткань стихотворения создает эффект «овеществленности», «телесности» времени, еще не ставшего для людей чистой абстракцией (употребление слов и грамматических форм, передающих временные состояния вещей: «канул» (день), «уже» (незрячие), «сейчас» (наступит ночь), «последнего» (вечернего «мгновенья»), «прожито», «близится», «забвенье», «вечер», «мечта», «закат»; использование слов с приставкой «бес- / без-» в значении неосуществленности явления в настоящем времени: «бесследно» (канул день), «бестенный» (диск луны), «безнадежность» распахнутых окон).

В сущности, время уничтожает возможность слияния человека с материальным миром («Но сердцу, где ни струн, ни слез, ни ароматов...»). В финальной строфе рождается «сумеречный человек», который в сознании идеальное представление поставил над физическим переживанием, тем самым усложнив свой внутренний мир. В сравнении «вечер как мечта» сведены слова с доминирующим денотативным и сигнификативным компонентом в лексическом значении, причем в плане коммуникативного членения предложения, в позиции ремы находится «мечта», то есть, выбирая между «вещным» и «идеальным», автор придает больший ценностный смысл не реальности, а воображению.

Здесь вечер как мечта: и робок и летуч,
Но сердцу, где ни струн, ни слез, ни ароматов,
И где разорвано и слито столько туч...

Он как-то ближе розовых закатов [Анненский И.Ф. 1990; с. 86].

Осознавая время, человек пытается спастись от природного непостоянства в духовном контакте с теми, кто способен помнить минувшее. В трилистнике из трех символических образов света («сиреневая мгла», вечер, свеча) последний является рукотворным. По мнению исследователя И.П. Смирнова, Анненский «устанавливает изоморфизм между данными предметного мира и психической

реальностью. В стихотворении «Свечку внесли» мистическое инобытие действительности приурочено к преходящему, минимальному промежутку настоящего, инобытие присутствует в самой обыденности, не отделено от нее, это – не более чем особое состояние эмпирической среды, которое характеризуется взаимодействием составляющих ее звеньев, возможностью визуального проникновения в глубь другого «я» <...> [Смирнов И.П. 1977; с. 77]. Горящая свеча, ставшая символом скоротечности человеческой жизни и памяти о ней, у Анненского является знаком человеческого единения в переживании опасности жизни и страха смерти. Слово «мерещится», как задающее энергетику всему стихотворению, выбрано не случайно – его звуковой состав сохраняет память о «пещерной жизни» наших предков. Таким образом Анненский вводит аллюзию на эпизод с пещерой и игрой теней на ее стенах из «Государства» Платона [Платон 1994; с. 295–296], однако автор подчеркивает, что духовное единение людей – это «идейная» сторона их земной жизни.

Не мерещится ль вам иногда,
 Когда сумерки ходят по дому,
 Тут же возле иная среда,
 Где живем мы совсем по-другому?
 <...> Но едва запылает свеча,
 Чуткий мир уступает без боя,
 Лишь из глаз по наклонам луча
 Тени в пламя сбегут голубое [Анненский И.Ф. 1990; с. 86].

Возникает также переключка с последним прижизненным сборником стихов Е. Баратынского «Сумерки» (1842). Лирическое выражение получили в нем представления автора о судьбе человека и человечества, об истории и современности, о соотношении мысли и искусства. Горькая ирония и безотрадная грусть Баратынского были связаны с некоторыми предвидениями поэта. Б.О. Корман, к примеру, пишет: «В будущем Баратынский провидит мощное развитие интеллекта и – как неизбежное следствие – физическое вырождение и гибель человечества («Приметы», «Последний поэт», «Последняя смерть»)» [Корман Б.О. 2006; с. 61]. Об органической цельности поэзии Баратынского второй

половины 1830-х годов также размышляет И.Л. Альми, по словам которой, «средоточие поздней поэзии Баратынского – не личность в ее биографической многогранности, а скорее персонифицированный интеллект, предельно напряженный, в поисках своих страстный до отчаяния, но не «заземленный» всей полнотой обычных человеческих эмоций» [Альми И.Л. 2002; с. 178]. Оригинальные художественные задачи ставил перед собой и Анненский-лирик.

В зафиксированном автором плане «Кипарисового ларца», составленном в декабре – мае 1909 года, *«Трилистник соблазна»* занимал 30 позицию из 33. Впоследствии он стал 2 из 25, опубликованных В. Кривичем в 1910 году. Можно предположить, что в миницикл Анненский вкладывал смысл, способный либо подытожить сказанное, либо задать основную смысловую линию разделу в книге стихов. Думается, в данном трилистнике, как и в предыдущем, автор пишет о лирических субъектах, сознание которых еще не обладает выработанными структурами восприятия действительности, однако оно уже смогло сосредоточиться, заикнуться на ситуации любовного влечения. Миру природы (маки); частям музыкального инструмента (скрипка), «сцепленным» с человеческим существованием; мужчине и женщине, наблюдающим мартовское буйство земли, – всем им присуще такое восприятие происходящего, в котором смутны перспективы и ретроспективы, прошлое и будущее как бы вдавнены в настоящее, точнее, еще не вычленены из него. В отличие от человека (который только начал ощущать свою самость), окружающая его природа не сознает времени, поэтому покорна уничтожению или умиранию как акту, предваряющему будущее возрождение.

Религиозное переживание развивается от невозможности человека смириться с мыслью о неизбежности смерти («Маки»), искусство порождается мучительностью соприкосновения с действительностью влюбленных душ («Смычок и струны»), этическое чувство возникает, когда влечение мужчины и женщины подавляется инстинктом самосохранения в столкновении с безудержным весенним порывом природы («В марте»). Во всех трех стихотворениях речь идет о любви, которая влияет на дальнейшее развитие

внутреннего мира «я». Незрелость сознания субъекта, инстинктивно производящего на свет то, что впоследствии разовьется в религию, искусство и этику отношений, подчеркивается введением в каждое стихотворение надличного, бытийного источника энергии («Веселый день горит...», «Осенены с небес сияющим потиром»; «Что кто-то взял и кто-то слил их», «Лишь солнце их нашло без сил...»; императивная форма повествования: «Позабудь соловья на душистых цветах, / Только *утро* любви не забудь!» [Анненский И.Ф. 1990; с. 86–88].

Обращаясь к образной структуре «Трилистника соблазна», Е.А. Некрасова отмечает, 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 <...>» [Некрасова Е.А. 1991; с. 68]. Соблазн – телесный инстинкт спаривания – и препятствия на его пути порождают стремление сознания к идеализации. Это природная сила, на которую невозможно не реагировать. Современница Анненского, психолог и писательница Лу Саломе писала в своей знаменитой теоретической работе «Эротика» (1910): «<...> ибо на Земле нет более тесно и глубоко переплетенных вещей, чем три фундаментальных человеческих порыва: творчество, религиозное поклонение и радость Эроса. Если на ощупь пробираться к самым темным глубинам происхождения человека, то, как на последние узнаваемые места, натыкаешься на религиозные проявления. Первое, с чем пробудившееся сознание, неожиданно противопоставленное миру, хочет соединиться, всегда так или иначе является Богом. Именно благодаря этому воссоединению происходит становление того единства, от которого потом отпочковываются различные побеги первобытной культуры» [Саломе Лу 2012; с. 65].

В первом стихотворении «Маки» поэт разворачивает перед нами мотив томления, изображает попытку слияния земного начала с Высшей природной силой и подъем жизни до таких высот, на которых появляется представление о божественном. Огонь недостаточно пробужденного самоопределения сознания, первобытная нерасчлененность противоположных сил передается через

оксюморон («жадное бессилье»). Важную роль играет оппозиция молодой жизненной силы и старости, сопровождающейся бессилием и увяданием.

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 [Анненский И.Ф. 1990; с. 86–87].

Притягательность воображения, жажда обрести в нем спасение целостности рождает искусство, призванное гармонизировать жизнь, чтобы «людям музыкой казалось» то, что мучительно для них в действительности. Разыгрывая драму музыкальных инструментов, автор приоткрывает покровы той иллюзии, которую способно создать искусство («Смычок и струны»).

<...> Смычок все понял, он затих,

А в скрипке эхо все держалось...

И было мукою для них,

Что людям музыкой казалось.

Но человек не погасил

До утра свеч... И струны пели...

Лишь солнце их нашло без сил

На черном бархате постели [Анненский И.Ф. 1990; с. 87].

О европейских истоках трагического сюжета стихотворения писал голландский исследователь К. Верхейл («Трагизм в лирике Анненского», 1994) [Верхейл К. 1996; с. 35–36]. В произведении, однако, имеет значение переключки не только с европейской поэзией, но и с финалом «Сорочинской ярмарки» Гоголя, где обнаруживается настроение автора, понимающего, что никакая игра, в том числе и заразительная, преображающая игра искусства, не сможет прикрыть дикую наготу и страх жизни (в начале – сочные картины природы, в конце – «пустыня»). «Смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха. Еще слышалось где-то топанье, что-то похожее на ропот отдаленного моря, и

скоро все стало пусто и глухо», – пишет Гоголь [Гоголь Н.В. 1940; с. 136]. Умирает не просто музыкальный инструмент, но растворяется «символическая оболочка вещественности» искусства, внушающая нам опасное состояние «полноты иллюзии жизни» [Анненский И.Ф. 1979; с. 217].

Психическое рождается из физического, и в последнем стихотворении перед нами разворачивается этот древний спектакль. О реальной жизненной истории, на основе которой родилось стихотворение «*В марте*», в письме от 20 февраля 1917 г. рассказывала В.В. Розанову О.П. Хмара-Барщевская: «Вы спрашиваете, любила ли я Ин<нокентия> Фед<оровича>? Господи! Конечно, любила, люблю... <...> Была ли я его «женой»? *Увы, нет!* Видите, я искренно говорю «увы», п<отому> ч<то> не горжусь этим ни мгновения; той *связи*, которой покровительствует «Змея-Ангел», между нами *не было*. И не потому, чтобы я греха боялась <...> Поймите, родной, *он этого не хотел*, хотя, может быть, *настояще* любил *только одну меня*... Но он не мог переступить... 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». // <...> Он связи плотской не допустил... Но мы «повенчали наши души», и это знали только мы двое... а теперь знаете Вы... <...> И знаете, это самая сильная форма брака... Вы спросите, «как это повенчали души»? Очень просто: ранней весной, в ясное утро мы с ним сидели в саду дачи Эбермана: и вдруг *созналось* безумие желания *слиться*... желание до острой боли, до страдания... до холодных слез... Я помню и сейчас, как хрустнули пальцы безнадежно стиснутых рук и как стон вырвался из груди... и он сказал: «хочешь быть моей? Вот сейчас... сию минуту?.. Видишь эту маленькую ветку на березе? Нет, не эту... а ту... вон высоко на фоне облачка? Видишь?.. Смотри не нее пристально... и я буду смотреть со всей страстью желания... Молчи... Сейчас по лучам наших глаз сольются наши души в той точке, Леленька, сольются навсегда...» О, какое чувство блаженства, экстаза... безумия, если хотите... Весь мир утонул в мгновении!! Есть объятия... без поцелуя... Разве не чудо? Нет, не чудо, а *естественно* (ведь объятия и поцелуи для *тела!*). <...> А потом он

написал: Только раз оторвать от разбухшей земли / Не могли мы завистливых глаз
<...> Ну вот и все. Решительно все...» [Цит. по: Лавров А.В., Тименчик Р.Д. 1983; с. 118–119].

Позабудь соловья на душистых цветах,

Только *утро* любви не забудь!

Да ожившей земли в неживших листьях

Ярко-черную грудь!

<...> 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... [Анненский И.Ф. 1990; с. 86].

Для сознания, которое еще не выработало системы ценностей, выбор происходит постоянно (в каждый «этот раз»). Авторское указание на «утро любви» свидетельствует о том, что душа человека была тогда еще девственно чиста и не обременена моралью. Через какое-то время на основании многочисленных повторений одной и той же ситуации возникнет правило поведения, постепенно оно будет возведено в абсолют. Пока же перед нами разворачивается момент отпадения от природы, переданный, в частности, через вдруг возникшее чувство зависти героев к земле. В статье «Проблема Гамлета» Анненский заметил: «Но зависть Гамлета может быть рассматриваема как одна из условностей его индивидуализации...» [Анненский И.Ф. 1979; с. 169]. В стихотворении поэт отсылает читателя к библейской мифологии, связанной с первым Божьим запретом, обращенным к человеку, и последующим изгнанием Адама и Евы из рая.

Если в предыдущих двух трилистниках человек выступал в качестве наблюдателя окружающего мира, испытывая притяжение и отталкивание по отношению к природе, то в «*Трилистнике сентиментальном*» начинается настоящее противостояние. Анненский пишет о муке, которая нарастает в человеке постепенно. В сознании субъекта наряду с «тут» и «сейчас» появляются новые измерения – «там» и «тогда». Иначе говоря, внешний аспект

психологического мира разворачивается в некоторую пространственно-временную перспективу. В современной науке это соответствует понятию «реалистического переживания» [Васильюк Ф.Е. 1984; с. 45–46].

Мохнатые, шафранные

Звездинки из цветов...

Ну вот, моя желанная,

И садик твой готов.

Отпрыгаются ноженки,

Весь высыплется смех,

А ночь придет – у боженки

Постельки есть для всех... («Одуванчики») [Анненский И.Ф. 1990; с. 90].

Переживание действительности усложняется, усиливается потребность внешней и внутренней реакций на окружающий мир. В сентиментальном мировосприятии Анненский обнаруживает плодотворный потенциал для развития эстетического и этического чувства. В первых двух стихотворениях поэт разворачивает мотив естественного столкновения разнонаправленных сил в природе, частью которой является сам человек. Важно подчеркнуть, что главное препятствие для субъекта, находящегося в состоянии «реалистического переживания», – внешнее.

«<...> Противные, упрямые!»

– Молчи, малютка дочь,

Коль неприятны ямы им,

Мы стебельки им прочь [Анненский И.Ф. 1990; с. 88].

Анненскому, конечно, должны были быть известны рассуждения Шиллера об отношении древних людей к природе, в которых античное («наивное») мироощущение противопоставляется новоевропейскому («сентиментальному»). Говоря о явлениях природы, «грек в высшей степени точен, верен, обстоятелен в их описании, но не больше и не с большим участием сердца, чем в описании одежды, щита, вооружения, домашней утвари или какого-нибудь другого изделия. Его любовь к предмету, кажется, не знает различия между тем, что существует само по себе, и тем, что существует благодаря искусству и человеческой воле. Природа как будто занимает больше его ум и его любознательность, чем его

моральное чувство; он не связан с нею интимными переживаниями, чувствительностью, сладостной грустью подобно нашим современникам» [Шиллер Ф. 1957; с. 401]. «Сентиментальность» Анненский обнаруживает в человеке на раннем этапе развития его сознания. В стихотворении «Старая шарманка» в образе древнего воина описана зима.

Чуть на миг сомлеет в забыти –

Уж опять на брови шлем надвинут,

И под наст ушедшие ручьи,

Не допев, умолкнут и застынут [Анненский И.Ф. 1990; с. 90].

Мука является реалистическим переживанием ситуации столкновения чувствительного человека с равнодушной природой («Но забыто прошлое давно»). В стихотворении «*Одуванчики*» ответной реакцией людей на внешний импульс является радикальное вмешательство в природу («Коль неприятны ямы им, / Мы стебельки им прочь» [Анненский И.Ф. 1990; с. 88]), а в «*Старой шарманке*» описывается ситуация, которую субъекту разрешить физически не по силам, ее можно только переживать, объективному фактору «злой», обидной жизни противопоставляя интенсивность человеческого чувства. Терпение становится внутренней реакцией на невозможность изменения обстоятельств, оно актуализирует в сознании ощущение наличия блага, отсутствующего в реальности, открывает дорогу ценностному переживанию, идеализации того, чего нет. В «Трилистнике сентиментальном» представление взрослого субъекта о благе наивно, подсказано практическим опытом относительно беззаботного детства: блаженное состояние изображается в образах ребенка («ангел-девочка») и румяного вербного херувима, которым сопровождали праздничные подарки детям и тем самым внушали надежду на будущее воскресение души.

Со временем человек научится руководствоваться субъективным импульсом, личностным мотивом, к нему придет понимание того, что «ни к чему работа», что попытка преодоления внешнего мира безрезультатна. Песня старой шарманки символизирует переживание «обида старости», которое неизбежно наполняет человека в процессе его механистического (то есть физического) взаимодействия с природой. Примитивная механика этого музыкального

инструмента, его фальшивый голос в художественном мире Анненского имеет важный смысл: шарманка хранит память о происхождении искусства, о его исконной, «механической» связи с жизнью. В «Сентиментальном воспоминании» поэт описывает шарманку и толкует ее суть: «<...> давние шарманки <...> Самым хрипом своим – они лгали как-то восторженно и самозабвенно. Господи, что она играла тогда, эта коробочка со стеклом, сквозь которое я так любил таинственную красную занавеску, символ тайны между жизнью и музыкой... <...> И в чем тайна красоты, в чем тайна и обаяние искусства: в сознательной ли, вдохновенной победе над музыкой, или в бессознательной тоске человеческого духа, который не видит выхода из круга пошлости, убожества или недомыслия и трагически осужден казаться самодовольным или безнадежно фальшивым» [Анненский И.Ф. 1990; с. 216–217].

Но забыто прошлое давно,
 Шумен сад, а камень бел и гулок,
 И глядит раскрытое окно,
 Как трава одела закоулок.

Лишь шарманку старую знобит,
 И она в закатном мленьи мая
 Все никак не смеет злых обид,

Цепкий вал кружа и нажимая [Анненский И.Ф. 1990; с. 90].

В непосредственной эмоциональной форме страдание, сострадание и вера осуществляются в стихотворении «*Вербная неделя*». Чувства еще не стали знаковыми состояниями души, не вошли в свод нравственных правил и не осмыслились до идеологии, они не перестали быть переживанием, ощущением, исходящим от соприкосновения нашего сознания с реальной жизнью. Образ последней льдины еще не вошел в поговорку («Верба распутицу ведет, гонит с реки последний лед»), а херувим действительно залит вербными слезами (подарки для детей украшались веткой вербы и крылатым херувимом). В психологическом параллелизме состояния лирического «я» с природным явлением плачущей вербы Анненский находит одно из проявлений «сентиментального христианства», которое со временем разовьется в «мечту и философский идеализм Евангелия»

[Анненский И.Ф. 1979; с. 396]. Выражение «христианская чувствительность» используется поэтом в одной из лекций по истории античной драмы [Анненский И.Ф. 2003; с. 34].

Автор обращается к древней традиции народной культуры предварять Страстную неделю некоторыми обрядами, ритуалами, дающими людям возможность «осязать» идеальное состояние. К примеру, в Лазареву субботу (Вербную субботу) вспоминают чудо воскрешения Христом праведного Лазаря как предзнаменование грядущего воскресения всех умерших, ломают и освещают вербы.

Уплывала в дымах благовонных,

В замираньи звонов похоронных,

От икон с глубокими глазами

И от Лазарей, забытых в черной яме [Анненский И.Ф. 1990; с. 91].

Эмоциональное настроение в стихотворении задается не «эстетическим отношением» к светлому событию Вербной недели, а накопившимся опытом смерти, вызвавшим в человечестве веру в грядущее воскресение. Весна ощущается не началом новой жизни, а временем уничтожения старой («мертвый апрель», «погиблая снежная льдина», «белый месяц на ущербе»). В статье «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» (1891) Анненский писал: «Наука доказала, что эстетическое отношение к природе вовсе не есть нечто исконное: оно развивается с другими душевными свойствами человека» [Анненский И.Ф. 1979; с. 244].

По словам поэта, «сострадание и ужас в своих художественных отображениях никогда не могут перестать существовать в сфере человеческого творчества <...>» [Анненский И.Ф. 1979; с. 58]. В первом стихотворении «*Трилистника осеннего*», однако, возникает ситуация попытки примирения с природой. Возможно, этот порыв близости, своеобразной «дружбы» с осенью созвучен пушкинскому «Зимнему вечеру» (1825), где также присутствует одинокая, затерянная в природном мире душа лирического «я». Анненский, правда, при всей интимности интонации героя, не допускает панибратства в его обращении к осени.

До конца все видеть, цепеня...

О, как этот воздух странно нов...

Знаешь что... я думал, что больнее

Увидать пустыми тайны слов («*Ты опять со мной*») [Анненский И.Ф. 1990; с. 92].

Автор пишет и о том, что степень условности переживания, запечатленного в словах, слишком велика. В критических работах Анненский признавался, что «поэзии приходится говорить словами, т. е. символами психических актов, а между теми и другими может быть установлено лишь весьма приблизительное и притом чисто условное отношение», между ними есть «лишь сосуществование, а не внутреннее сродство» [Анненский И.Ф. 1979; с. 202, 18]. В «Трилистнике осеннем» поэт обращается к переживанию «психических актов», которые ищут воплощения в словах и звуках, его интересует как раз их соотношение. Глубина впечатления от созерцания непродолжительного внешнего явления (конец осени или «обида куклы») оказывается более действенной, чем «тайна слов» или «голос друга», – действеннее того, что мы повторяем, во что мы верим и к чему привыкли. Бессознательная, природная тоска человеческого духа по физическому воплощению, лежащая в основе эстетического чувства, в колыбели мировой поэзии, составляет важнейший момент трагического в искусстве.

Трилистники «Сентиментальный» и «Осенний» связаны друг с другом, прояснить их сцепление позволяет уже цитированное нами выше стихотворение в прозе «Сентиментальное воспоминание», в котором двадцать минут созерцания радуги Анненский противопоставляет творческому акту поэта, его труду по созданию произведения искусства.

В стихотворениях «Трилистника осеннего» указано на источники переживания, на два голоса, которые как бы состязаются друг с другом. Это голос природы, скрытый от понимания людей («И там огни дрожат под матовой короной, / Дрожат и говорят: «А ты? Когда же ты?» – / На медном языке истомы похоронной...»), и голос человека, нашедшего свою форму коммуникации в языке, то есть в словах и звуках, понятных всем («<...> а голос друга, / Как детская скрипка, фальшив»). Чтобы свести до минимума «надуманное» в стихотворениях, отдаться внешнему импульсу, Анненский стремится вернуть

слова и выражения в предшествующее им состояние «психических актов» (Как листья тогда мы чутки: / Нам камень седой, ожив, / Стал другом <...>») [Анненский И.Ф. 1990; с. 92–93]. В первом стихотворении разворачивается метафорическое обращение «подруга осень», в последнем – предельно овеществляется, конкретизируется, вплоть до фабульности названия («То было на Валлен-Коски»), выражение «Человек – игрушка в руках судьбы».

Для описания ощущения человеком конца лета и понимания через него приближения собственного уничтожения, Анненский растворяет многие живописные эпитеты и метафоры в потоке переживания («Август»). Угасающие краски августовского неба передаются посредством сравнения с улыбкой на бледном лице игрока, теряющего под утро последнюю надежду на удачу; потускневший под конец лета, но еще живой в воспоминании сад показан как богатое впечатление от букета астр, отраженного в многогранной хрустальной вазе. В финале стихотворения Анненский возвращает читателя к «тайне слов», которые для человека остаются хотя и несовершенным, но чуть ли не главным средством познания мира, развития «эстетического отношения к природе». Поэт пытается освободить слова от оков их прежних связей, вернуть их в состояние переживания и создать новую лексическую сочетаемость (например, «вкрадчивость тепла»). К фальши в голосе художник приговорен, как бы ни пытался ее избежать, он, по словам Анненского, «трагически осужден казаться самодовольным или безнадежно фальшивым» [Анненский И.Ф. 1990; с. 217]. В заключительном стихотворении поэт называет неистинным голос Другого («голос друга»), и речь здесь, судя по всему, идет не о предательстве в буквальном смысле этого слова, а об ограниченных возможностях для самовыражения человека и, как следствие – о непонимании его внутреннего мира даже другом.

Ведущими для нравственного бытия человека, из которого вышло искусство, является, по Анненскому, переживание страха смерти и сострадание. Размышляя о трагедии, в которой эмоциональность приближена к жизненной и осмыслена в форме открытого конфликта, поэт пишет: «Ужас, противопоставляя чувствующего человека миру, который его окружает, сказывается в трагедии

обыкновенно в моменты столкновения между людьми, борьбы героя с обстоятельствами или, наоборот, его холодного отчуждения от мира. В противоположность ему сострадание объединяет людей. Оно как бы рассеивает человеческую душу по тем разнообразным мукам, из которых составляется жизнь окружающих человека людей. В трагедии сострадание наше проявляется главным образом в те моменты, когда люди сближаются между собою, когда элементы, дотоле враждовавшие, приходят в гармоничное единение, когда люди примиряются, начинают понимать друг друга, заражаются одной симпатической мукой» [Анненский И.Ф. 1979; с. 59]. Стихотворение «*То было на Валлен-Коски*» как раз передает состояние чуткости человека к «муке» куклы, для развлечения туристов брошенной в водопад на реке Вуокси.

И в сердце сознание глубоко,
 Что с ним родился только страх,
 Что в мире оно одиноко,
 Как старая кукла в волнах... [Анненский И.Ф. 1990; с. 93].

На одном из этапов работы над «Кипарисовым ларцом» стихотворение входило в «Трилистник страха» (было третьим после «Опять в дороге» и «За оградой») [См. об этом: Тименчик Р.Д. 1978; с. 310]. Возможно, окончательное положение стихотворения в «Трилистнике осеннем» определилось с учетом того, что и в нем возникает аллюзия на пушкинский вариант «сцепления» природного и человеческого начал. Анненский, вероятно, вступает в скрытую полемику с Пушкиным, у которого Моцарт не слышит фальши уличного музыканта («Моцарт и Сальери»), герой лирического стихотворения называет собеседницу, уподобленную природе-судьбе, «доброй подружкой» («Зимнее утро»), а повествователь, направив свой взгляд на двух всадников (Петр на коне, Евгений – на каменном льве), не может не высказать своего потрясения величием равнодушной Природы («Медный всадник»). К проблеме совмещения в искусстве природного и человеческого поэт вернется в «Трилистнике в парке»: с фигурой Пушкина он ассоциирует эпоху высокой героики и эстетической строгости, последней раз проявивших себя в классицизме XVIII века, сосредоточенном, по

словам Анненского, на «своей грандиозной и блестящей красоте» [Анненский И.Ф. 1979; с. 308].

Одним из литературных прототипов лирического «я» Анненского был Гамлет. Мотив лунного блуждания и образы героев-лунатиков в трилистниках передают состояние самоуглубления и рефлексии субъекта. Так, Гамлета, который для поэта был символом особой, загадочной жизненности, возникшей в момент абсолютной отрешенности человека от внешнего мира, он видел именно лунатиком. Анненский писал об этом: «А лично я, какого бы я Гамлета ни смотрел, всегда рисую себе совсем другого актера, вероятно, впрочем, невозможного ни на какой сцене. О, это не был бы тот ярко индивидуальный Гамлет, который, может быть, даже создан актерами. По сцене мой Гамлет двигался бы точно ощупью... Я себе так его представляю... он не играет... он вибрирует... он даже сам не знает, что и как он скажет... он вдумывается в свою роль, пока ее говорит; напротив, все окружающие должны быть яркие, жизненны и чтобы он двигался среди этих людей, как лунатик, небрежно роняя слова, но прислушиваясь к голосам, звучащим для него одного и где-то там, за теми, которые ему отвечают» [Анненский И.Ф. 1979; с. 164]. В «*Трилистнике лунном*» перед нами герой иной эпохи, предшественник Гамлета: его лунатизм порожден не внутренним импульсом независимого взгляда на жизнь, а внешним – созерцанием самой луны, ощущением движения космических сил. Образ тени в цикле примечателен тем, что он уже воплощает идеальные устремления людей, но при этом тень еще не оторвалась от природной почвы окончательно, она является действительным эффектом внешней игры тьмы и света. Человек открывает для себя прихотливость высшей силы, от которой зависит, он пристально вглядывается в небо как источник судьбы, испытывает ощущение тревоги, усталости, «эстетического отношения к природе» («*Зимнее небо*»).

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 [Анненский И.Ф. 1990; с. 94].

Вообще, для греческой культуры знаковой является ситуация трагического героя, усомнившегося в высшей справедливости по отношению к себе, но при этом продолжающего любовно взирать на небо, готового подчиниться воле богов. Одиссею, который вдруг почувствовал, что он «никто и ничей», предстоит проделать долгий духовный путь в поисках отчизны, своего индивидуального «я».

Скоро полночь. Никто и ничей,

Утомлен самым призраком жизни,

Я люблюсь на дымы лучей

Там, в моей обманувшей отчизне [Анненский И.Ф. 1990; с. 94].

В стихотворении *«Лунная ночь в исходе зимы»* звучит голос хора, сознательно покорного судьбе, но бессознательно тоскующего о смысле, пытающегося угадать его в едва уловимых знаках, ощутить то, что бесплотно и безголосо. В образе забытого ночью на полустанке паровоза поэт выражает идею «коллективного мыслестрадания». Зависимость от природной стихии, ведомость человека передается тонким обыгрыванием семантики творительного падежа. В сочетании слов «Мы забыты ночью...» и «И забыты ночью» позиция существительного «ночью» после подлежащего и сказуемого, выраженного страдательным причастием в краткой форме, рождает двусмысленность: творительный падеж может одновременно означать время (когда?) и орудийность (кем? чем?). Думается, образный ряд стихотворения подсказан Анненскому мифологическими представлениями древних людей. Греки узнавали ночную и лунную стихию в образе богини Гекаты, которая изображалась держащей факелы, с несколькими лицами. Она могла даровать людям мудрость и счастливое плавание. В творчестве трагиков богиня Ночи превращается в подземное божество, правящее тенями и призраками. Вместе с душами умерших Геката носилась по перекресткам, поэтому ей воздвигали столбы при развилке дорог и помещали на них изображение божества на несколько сторон. К образу Ночи Анненский обращался не раз: например, в первых стихотворениях «Тихих песен» она изображена силой, разжигающей страсть ума и раздваивающей сознание лирического героя («Который?», «На пороге»).

В данном и последующем стихотворениях поэт также находит опору в античной философии, художественно переосмысливая образ пещеры из «Государства» Платона. Человеческое сознание еще не приручило «мир вещей», не наделило его устойчивыми смыслами, которые бы позволили удерживать, накапливать ощущения, чтобы познавать окружающую действительность и создавать собственный «мир идей». Анненский описывает предсимволическое состояние человеческого сознания, драматическую коллективную попытку растворения вещи в невещественной субстанции мысли.

<...> И, осеребренный
 Месяцем жемчужным,
 Этот длинный, черный
 Сторож станционный
 С фонарем ненужным
 На тени узорной?
 Динь-динь-динь – и мимо,
 Мимо грезы этой,
 Так невозвратно <...> [Анненский И.Ф. 1990; с. 95].

В подлунном мире ум человека погружен в мир теней, но уже пытается определить границу собственного «я», поэтому последнее стихотворение в трилистнике («*Träumerei*») состоит из ряда вопросов, порожденных невозможностью любовного свидания. Когда возможность любви была, человеку не приходилось думать, именно ситуация невозможности усложнила его переживание, перевела ощущение в план мыслительной деятельности («Наяву ль и тебя ль безумно / И бездумно / Я любил в томных тенях мая?»). Наблюдая явление светотени в природе, лирическое «я» проецирует его на образ мироздания, в сознании рождается мысль о существовании мира одновременно вне и внутри человека: от первого, являющегося отражением Единого, он зависим, а второй исходит от него самого (Анненский мог иметь в виду ключевые в платоновском понимании «мимесиса» принципы «отражения» и «отражения отражения»).

Или сад был одно мечтанье
 Лунной ночи, лунной ночи мая?

Или сам я лишь тень немая?

Иль и ты лишь мое страданье,

Дорогая <...> [Анненский И.Ф. 1990; с. 95].

Тень становится знаком первых элементарных представлений людей об идеале, она является прародительницей самых сложных научных концепций идеализма, которыми впоследствии так богата была в особенности немецкая философия. Возможно, поэтому название стихотворения, в переводе на русский язык означающее «мечтанье, грезы», Анненский предпочел записать по-немецки.

Переживание предела, конечности, положенной земному существу, рождается именно от ощущения тоски по космической целесообразности. Необратимость земного времени будит в людях стремление построить систему нравственных ориентиров на чисто эмпирических основаниях, чтобы понять, как нужно жить, в чем задача существования для человека понимающего. Анненский пишет о рождении в человеческом сознании представления о счастье (эвдемонизм – одно из первых направлений в этической философии). М.Л. Лопатин отмечал, что «принцип счастья и довольства, как верховной цели жизни, лежит в основе всей древнегреческой нравственной философии. <...> Исходя из начал эвдемонистической этики развиваются две диаметрально противоположные нравственные системы древности – эпикурейская и стоическая; наконец, скептики усматривают доступное человеку счастье в душевной невозмутимости, т. е. в полном равнодушии ко всему на свете» [Лопатин М.Л. 2004; с. 71]. В стихотворениях *«Трилистника обреченности»* в общих чертах можно расслышать настроения стоиков, эпикурейцев и скептиков.

Исследователь И.П. Смирнов замечает, что в трилистнике «<...> абстрактная категория времени не названа прямо, хотя текст говорит именно о ней, но замещена материальным атрибутом времени – «героем» стихотворений, входящих в «Трилистник» становятся часы: бытовая реалья домашнего интерьера отсылает читателя к глубинной структуре мироздания. Восприятие времени как необратимого процесса, завершающегося в итоговой точке, передано в стихотворении «Будильник» темой затухающего движения и остановки часового

механизма <...>» [Смирнов И.П. 1977; с. 76]. Объективной завершенности процесса течения времени для человека, который неизбежно смертен, Анненский противопоставляет «открытость» структуры мысли, ироничность в оценке действительности.

В стихотворении с названием в форме существительного мужского рода «Будильник» другие обозначения того же предмета выражены женским родом. Звук будильника напоминает смутный «лепет» судьбы («Докучный лепет горя / Ненаступивших лет»), в котором человек стремится расслышать моменты своей радости или горя, однако истинным счастьем в результате может оказаться момент «ненаступившего» будущего («Где нет ни слез разлуки, / Ни стылости небес, / Где сердце – счетчик муки, / Машинка для чудес...»). Так как между пороком и совершенством нет ничего среднего, в любом случае впереди предстоит преодоление людской глупости и зла. Со временем надежда на обретение гармонии и совершенства становится все глуше («Сперва хоть громче, глаже / Идет ее игра») [Анненский И.Ф. 1990; с. 96]. Своеобразной «пружиной» стихотворения, как бы выталкивающей нас за его пределы в реальную жизнь, становится деепричастный оборот, требующий после себя основного глагола, недоговоренного поэтом. Открытость структуры стихотворения и его последние строки о смехе наводят на мысль о приемах сократовской иронии.

И скучно разминая
Пружину полчаса,
Где прячется смешная
И лишняя Краса [Анненский И.Ф. 1990; с. 96].

Цикада почиталась древними почти как существо божественное, не знающее старости, счастливое. Гомер в «Илиаде» с ее пением сравнивает речи троянских старцев (Песнь 3, ст. 151–152). Оду Анакреона «К цикаде» переводили на русский язык М.В. Ломоносов («Кузнечик дорогой, коль много ты блажен...», 1761), Г.Р. Державин (1802), Н.И. Гнедич (1822) и др. Древнегреческий лирик отличался иронией по отношению к самому себе, чем не мог не привлечь внимание Анненского. Развитию анакреонтической поэзии благоприятствовало увлечение философией Эпикура, распространенное в Европе XVII–XVIII веков. В

некоторых фразах «*Стальной цикады*» Анненского звучит также иронический лермонтовский голос (ср.: «Парус»).

<...> Жадным крылом цикады

Нетерпеливо бьют:

Счастью ль, что близко, рады,

Муки ль конец зовут?..

Столько сказать им надо,

Так далеко уйти...

Розно, увы! цикада,

Наши лежат пути <...> [Анненский И.Ф. 1990; с. 97].

Заключительное стихотворение трилистника «*Черный силуэт*» написано в «твердой» форме сонета. Именно в нем передан момент затухания движения и полная остановка часового механизма, замкнутость логического круга мысли. Черный силуэт – тень, которую живой человек отбрасывает на собственное надгробье. Мотив двойничества живого и мертвого выражает скептический взгляд на жизнь, определенную умственную установку человека, считающего, что любые надежды – это ложь, от болезней и невзгод уйти некуда, остается только свести в «последнее звено» «концы мучительного круга» жизни. В свое время именно скептиками (Пиррон Элидский, Тимон из Флиунта, Секст Эмпирик) был выдвинут принцип круга в доказательстве. В основе скептицизма лежало признание относительного характера всех ощущений, восприятий, представлений, мнений, философских взглядов и научных теорий. Скептики пытались доказать несостоятельность логики представителей стоицизма и эпикурейской философии.

Пока в тоске растущего испуга

Томиться нам, живя, еще дано,

Но уж сердцам обманывать друг друга

И лгать себе, хладея, суждено;

Пока прильнув сквозь мерзлое окно,

Нас сторожит ночами тень недуга,

И лишь концы мучительного круга

Не сведены в последнее звено, –

Хочу ль понять, тоскою пожираем,

Тот мир, тот миг с его миражным раем...

Уж мига нет – лишь мертвый брезжит свет...

А сад заглох... и дверь туда забита...

И снег идет... и черный силуэт

Захолодел на зеркале гранита [Анненский И.Ф. 1990; с. 97–98].

Обреченность на тоску жизненного круговращения, желание заглянуть в будущее, острое чувство границы между жизнью и смертью – вот переживания человека, начавшего думать о времени. По Анненскому, время является не просто проблемой, которую человек пытается решить, оно структурирует наше сознание, направляет взгляд на мир и, соответственно, пробуждает внутреннее зрение и слух.

«Трилистник огненный» и *«Трилистник кошмарный»*, на наш взгляд, тесно связаны между собой. Сознание человека на протяжении многих веков четко разграничивало два мира – темный и светлый, материю и дух, но законченность целому представлению придавала вера людей в единый источник энергии. Как долго подобное представление господствовало в умах европейцев? По мнению Л.М. Лопатина, суждения которого имели большое значение для Анненского, мир для античных умов представляется «как законченное художественное целое, заключенное в определенные границы, реализующее во всех своих отношениях и процессах господство единого разума, который изнутри им движет. Этот разум, в стремлении к гармонии и совершенству своих созданий, подчиняет себе материальную стихию, одолевает ее беспорядочное сопротивление, понуждает ее воплотить в себе идеальную красоту <...> отсюда объясняется дуалистическая тенденция греческой философии: все вещи образуются через взаимодействие светлого творческого начала с началом пассивным и темным» [Лопатин Л.М. 1995; с. 19]. Однако представления о мире античной философии, средневековой схоластики и мыслителей Возрождения «не имеют ничего общего» с «нашим миром» [Лопатин Л.М. 1995; с. 21]. Философ и психолог утверждает, что Декарт стал творцом нового мирозерцания, до которого всякие изменения в сознании имели поступательную динамику, не были революционным переворотом коллективного ума («Декарт как основатель нового философского и научного мирозерцания», 1896).

Какой бы облик ни принимала наша мысль, она имеет некий опорный состав. Наподобие мифологического набора первоэлементов (огонь, воздух, вода, земля), существует неразложимое ядро человеческих переживаний (язык запечатлел это сходство в ряде метафор, таких как «огонь мысли» или «подземелье страха»). Под «маской» внешних вещей человек стремится обнаружить их внутреннюю суть. Например, в критических работах Анненский очевидно ищет личностное авторское переживание за вещественной стороной художественного образа. Так, женский образ, который «электричеством мысли» был разъят на «психологические моменты» [Анненский И.Ф. 1979; с. 41], – это Клара Милич, созданная сознанием умирающего Тургенева. В ней критик обнаруживает «ощущение непознанного, только манившего и так дерзко отвергнутого»; «второй момент образа Клары – это *желание*»; и третий, который представляется Анненскому символическим, – «трагизм красоты, которая хочет жизни и ждет воплощения» [Анненский И.Ф. 1979; с. 42].

В «Трилистнике огненном» природному огню противостоит «январское солнце» творчества: оно не источает тепла, но превращается в «пылкий» свет, отражаясь от снежной поверхности земли. Любопытно, что, изучив «маленькую область *явлений тепла и холода*» в фольклоре народов русского Севера, Анненский в 1883 году обобщил «внутренний» план концептов довольно кратким суждением: «В страданиях, изображаемых *метафорами холода*, нет того жгучего, сердитого, мстящего характера, который обыкновенно отмечается метафорами горения; они выражают *пассивное, подавленное состояние души*» [Анненский И.Ф. 1883; с. 1, 14].

Светилась колдунья маска,
 Постукивал мерно костыль...
 Моя новогодняя сказка,
 Последняя сказка, не ты ль?
 <...> И, взоры померкшие нежа,
 С тоской говорили цветы:
 «Мы те же, что были, все те же,
 Мы будем, мы вечны... а ты?»

Молчите... Иль грезить не лучше,

Когда чуть дымятся угли?..

Январское солнце не жгуче,

Так пылки его хрустали... («Январская сказка») [Анненский И.Ф. 1990; с. 99].

В трилистнике важны именно образы солнечного света («знойные лучи», «сизый закат», «январское солнце»), которые сознание лирического «я» пытается преломить, «отуманить», замаскировать – переплавить в идеальную субстанцию ума («лучезарное *слиянье*»).

Когда, сжигая синеву,

Багряный день растет неистов,

Как часто сумрак я зову,

Холодный сумрак аметистов («Аметисты») [Анненский И.Ф. 1990; с. 98].

В природе первоэлементы постоянно взаимодействуют («В воздухе, полном дождя, / Трубы так мягко звучали»), способствуя обновлению жизни, человеку же необходима сознательная установка на примирение внутри себя противоположных миров («И чтоб не знойные лучи / Сжигали грани аметиста, / А лишь мерцание свечи / Лилось там жидко и огнисто») [Анненский И.Ф. 1990; с. 99, 98], в этом его вечная мука.

На протяжении развития культуры человек ведет борьбу с природным началом не только вне себя, но и в себе самом, инстинкт он подвергает этической переработке, ставит, по словам Анненского, «борьбу на ту почву, на которой ему же погибнуть» [Анненский И.Ф. 1979; с. 394]. Л.М. Лопатин считает, что «на всем мирозерцании, благодаря могучему воздействию религиозных идей, резче легла спиритуалистическая окраска, а дуализм природы и духа, вследствие аскетического настроения, приобрел гораздо более решительный, мрачный и абсолютный характер <...> само духовное царство было подразделено на две непримиримо враждебные сферы: светлую и темную, добрую и злую, – и в материальной природе по преимуществу видели поприще для действий злой и мрачной силы» в эпоху Средневековья [Лопатин Л.М. 1995; с. 20].

В «Трилистнике кошмарном» автор делает акцент на «подземелье» человеческого сознания, стихотворения написаны в «форме драматических

галлюцинаций» (так Анненский назвал воплощенные авторами психологических романов сцены душевной борьбы, «двоения» героя [Анненский И.Ф. 1979; с. 386]). Главный мотив трилистника – борьба человека, делающего выбор в пользу чистой духовности, с половым инстинктом, мешающим ему «оставаться в жизни чистым созерцателем» [Анненский И.Ф. 1979; с. 395]. В первом стихотворении «*Кошмары*» Анненский называет ум мужчины, подавляющего желание обладания женщиной, «гордецом»:

Так вот он, ум мужчины, тот гордец,
 Не стоящий ни трепетных сердец,
 Ни влажного и розового зноя! [Анненский И.Ф. 1990; с. 100].

«Открытой гордыней и фанатичной дерзостью сектанта» характеризует Анненский в статье «Трагедия Ипполита и Федры» (1902) еврипидовского Ипполита [Анненский И.Ф. 1979; с. 395], высокомерно относящегося к силе богини любви. Сына Фесея он называет «искателем новой веры, бесстрашным идеалистом, мечтателем, которого пол оскорбляет, как одна из самых цепких реальностей» [Анненский И.Ф. 1979; с. 395]. Федра мешала ему мыслить и сохранять духовную чистоту, в которой Еврипид предчувствовал будущие представления человечества о высокой небесной жизни в Евангелии. Влекомый к женщине и сознательно отрицающий эту природную связь, лирический герой трилистника прописывает в сновидческом женском портрете «узы пола» [Анненский И.Ф. 1979; с. 396] в виде колющих и ласкающих, змеящихся волос Горгоны («<...> Лишь у губ / Змеится что-то бледное... Я глуп... / <...> Вот косы отпустила. / Взвились и пали косы...» [Анненский И.Ф. 1990; с. 100]). Цитата, которую вводит в стихотворение Анненский («шелест крови»), не случайно выбрана из тургеневской «Клары Милич». В статье «Умиравший Тургенев. Клара Милич» (1905) критик отмечает черты портрета героини, среди которых «<...> у Клары маленькие красные розы в волосах и коса, которая змеею обвивает ей руку...» [Анненский И.Ф. 1979; с. 41]. Женщина представляется поэту воплощением жизни, ее сердце безраздельно отдано любви, в отличие от главного героя Якова Аратова – «живописца для фотографических целей». Анненский

иронизирует над ним: «<...> чувство красоты в его годы это больше всего желание обладать, – а у Аратова оно как-то сразу же застыло в суждение, в оценку – в эстетический вкус. Все, что волнует, стало для него нечисто и беспорядочно, – нет, не надо, прочь эту красоту!.. Липового чаю что ли выпить?.. Призраки?.. Но Аратов их разоблачает, он вышучивает их, – он даже готов омерзить себе все, что не согласно с действительностью, все, что манит и обещает счастье...» [Анненский И.Ф. 1979; с. 38]. Ипполита, Аратова, Федру и Клару Анненский интерпретирует как художественные проекции психологического переживания их создателей: сомнения Еврипида в практической жизненной плодотворности идеализма и инстинктивного страха жизни и физического страдания у Тургенева. О последнем критик пишет: «<...> это – горький вкус болезни во рту у Тургенева, это его утомленный ум, который не хочет более тешить себя романтизмом, потому что сквозь его театральную мантию не может не видеть тела, обреченного разлагающей его животной муке» [Анненский И.Ф. 1979; с. 39].

Мотив жаркой эротической страсти, физического ощущения муки связывает три стихотворения в миницикле «Трилистник кошмарный». В «Кошмарах» страсть загорается в фонаре, который держит женщина, выходящая на встречу с мужчиной («Гляжу – фитиль у фонаря спустила, / Он розовый...»), затем она огнем охватывает их в любовном соитии («И мы в огне, в одном огне...») и переходит в «розовый зной». В «*Киевских пещерах*» мотив поэтически преобразуется в томление духовной жажды, которую едва утоляет вера в грядущий небесный покой бесплотной души («Чьи-то беззвучно уста / Молят дыханья у плит, / Кто-то, нагнувшись, «с креста» / Желтой водой их поит...») [Анненский И.Ф. 1990; с. 100, 101]. В последнем стихотворении трилистника «*То и Это*» появляется образ тающего льда на голове у больного: он не остужает, не снимает жара, но переходит в бредовые образы увлажненного огня и металла («голубой туман костра», «скользота топора»). Природное начало, «растительная форма души» [Анненский И.Ф. 1979; с. 396], находящая пути для проникновения в мысль через ночные кошмары и подавляющаяся разумом, становится своеобразной тюрьмой для духа, выбор которого ограничивается только

орудиями самоубийства – костер или топор. В «Трилистнике кошмарном» лирический герой находится в состоянии сна, в который «пробивается действительность» [Анненский И.Ф. 1979; с. 37].

И что надо лечь в угарный,

В голубой туман костра,

Если тошен луч фонарный

На скользоте топора [Анненский И.Ф. 1990; с. 101].

В трилистнике складывается ситуация непроходимости для ума, сдавленного высокими идеалами и «мучительно- и неистошимо-грубыми» соприкосновениями с действительным миром, герою не дано разрешающего замкнутый круг состояния «третьей» реальности («Только *Это*, а не *То*»).

А чернота коридора

Все безответней и глуше...

Нет, не хочу, не хочу!

Как? Ни людей, ни пути?

Гасит дыханье свечу?

Тише... Ты должен ползти... [Анненский И.Ф. 1990; с. 101].

Определенный итог развития древних этических представлений в западной традиции и переход к новому мироощущению осуществляется в «*Трилистнике проклятия*». Разрушается мифологическое мировосприятие, и в сознании человека формируются антиномии «закономерного» и «случайного», «всеобщего» и «индивидуального», «необходимости» и «свободы». Для древнего грека Судьба была событием неизбежности, инакомыслие наказывалось самой природой – на личной инициативе героя, бросающего ей вызов, выстраивался сюжет античной трагедии, в которой Случай терпел поражение. Мифы о родовом проклятии, приводившем к гибели несколько поколений подряд, характерны для эпохи разложения героической мифологии, исторически совпадающей с процессом формирования ранних государств в Греции (II тыс. до н. э.) [Подроб. см.: Лосев А.Ф. 1987; с. 321–335]. Постепенно в античном обществе устанавливается строгая иерархическая структура власти, философы осмысливают проблему идеальной модели социума (Платон, Аристотель и др.). В средневековой Европе идея

сильной государственности с опорой на религиозные начала нравственности выдвигается на первый план. На смену языческим богам приходит новая мифология, закрепившаяся в легендах и преданиях (в стихотворении «О нет, не стан» Анненский косвенно обращается к сюжету о Святом Граале).

В трилистнике проклятие становится жестом отчаяния («Кулачишка»), означающим попытку человека претендовать на проживание индивидуального варианта общей судьбы, отделив часть от целого (указанное стихотворение имело у Анненского дополнительное название – «Доля») [О вариантах заголовка см.: Анненский И.Ф. 1990; с. 571]. Физическое страдание лирического «я» и требование вариативности судьбы подчеркивается мотивом азарта, страсти, погружения в порок (фр. «hasard» переводят как «случай»; вместо слова «азарт» французы также используют слово «passion» / «страсть»).

Ямб, избранный поэтом в качестве поэтической формы первого стихотворения в трилистнике («Ямбы»), известен с античности (Архилох, «Эподы» Горация) и подразумевает обращение автора к содержанию преимущественно обличительного характера, нередко социальной проблематики. Игральные карты становятся фактом жизни европейца в XIV–XV веках, по времени это совпадает с установлением сильной государственной власти в странах Европы. В игре такие понятия, как «счастье» и «удача», мыслились не как реализация непреложных законов, а как непредсказуемое нарушение правил.

О, как я чувствую накопленное бремя
 Отравленных ночей и грязно-бледных дней!
 Вы, карты, есть ли что в одно и то же время
 Приманчивее вас, пошлее и страшней!
 Вы страшны нежностью похмелья, и науке,
 Любви, поэзии – всему вас предпочтут.
 Какие подлые не пожимал я руки,
 Не соглашался с чем?.. Скорей! Колоды ждут...

Зеленое сукно – цвет малахитов тины <...> [Анненский И.Ф. 1990; с. 102].

Мотив исхода игры, вероятно, выражает переживание до последней капли исчерпавшей себя, но еще не вполне угасшей надежды человека на удачный

жребий. Внутренний голос подсказывает, что конец близок, однако игрок еще надеется сорвать куш. В прозаическом стихотворении Анненского «Сентиментальное воспоминание» творческий порыв героя предваряется следующим замечанием: «Человеку целую ночь напролет били карты, а бледная улыбка все не сходит с его губ, и все еще надеется он угадать свое счастье в быстромелькающем крапе колод, не замечая даже ядовито-зеленой улыбки наступившего рассвета» [Анненский И.Ф. 1990; с. 215]. В последней строфе «Ямбов» автор (по закону жанра) пророчески взывает к сознанию людей, втянувшихся в бесконечную игру иллюзий. Образы гильотины и «каменного мешка» (ублиет – от фр. глаг. «забывать» – подземная тюрьма в средневековых замках, в виде колодца с дверью наверху, куда сбрасывали осужденных на голодную смерть или пожизненное заключение) ставят под сомнение идеал всеобщего блага.

Подумай: жертву накануне гильотины

Дурманят картами и в каменном мешке [Анненский И.Ф. 1990; с. 102].

Место верховного земного бога в западноевропейской социальной иерархии занял король, над ним – представитель духовной власти (папа). Имели силу сословные и профессиональные системы ценностей, так что любой человек оказывался привязан мыслью и действием к заданному ему жизненному ритму. Вероятно, именно поэтому концептуально значимым в «Трилистнике проклятия» становится образ колоды карт, из которой в первом стихотворении Анненский высвечивает червового туза («Весь в пепле туз червей на сломанном мелке»), а в третьем – валета, бросающего вызов даме и королю.

О бессилии обычного человека вмешаться в ход социально-исторических событий, изменить систему ценностей, об обманчивости идеи спасения в домашнем уюте – стихотворение «Кулачишка». В названии заключен двоякий смысл. Во-первых, голос лирического «я» может принадлежать зажиточному горожанину-кулаку, всю жизнь копившему добро и живущему по заведенным правилам. По описанию обстановки, в которой прошла жизнь героя, мы можем предположить, что Анненский говорит о трактире (тем более что в стихотворении

«Трактир жизни» из «Тихих песен» образ уже был наделен автором обличающе-обобщающим значением).

Цвести средь немолчного ада
 То грузных, то гулких шагов,
 И стонущих блоков, и чада,
 И стука бильярдных шаров [Анненский И.Ф. 1990; с. 102].

Во-вторых, «кулачишка» – это жест героя, его безнадежная попытка замахнуться на Судьбу. Неразрешимость ситуации человеческого противостояния подчеркивается жалким, безобразным исходом жизненного цикла. Думается, трагикомическое положение «маленького человека» в стихотворении не может не вызвать ассоциацию с образом Евгения из «Медного всадника» Пушкина. Анненский предлагает иной, чем в мечтах и реальности молодого жениха, итог судьбы своего героя (нет ни семейной идиллии, ни высокого безумия).

Скормить Помыканьям и Злобам
 И сердце, и силы дотла –
 Чтоб дочь за глазетовым гробом,
 Горбатая, с зонтиком шла [Анненский И.Ф. 1990; с. 102].

В мотиве и образе маскарада Анненский выражает все тот же порыв человека освободиться от общественного дурмана, по-своему задуматься о соотношении блага и порока («*О нет, не стан*»). В отличие от предыдущего стихотворения героем здесь является представитель более высокого сословия – аристократ, кавалер, рыцарь. В статье «Трагедия Ипполита и Федры» Анненский писал о еврипидовских героях старого и нового склада: «<...> Но человеку, у которого религиозное чувство покоится на традиционном страхе перед загадочными владыками мира, не суждено ни понять, ни убедить того, который сам, в силу нравственных побуждений создает себе религию. Для старика Киприду *надо* чтить, потому что ее *особенно* чтут все люди; для Ипполита же ее *нельзя* чтить, если *сознательно* чтить Артемиду. Традиция и сознание в области религии – непримиримые враги <...>» [Анненский И.Ф. 1979; с. 384]. Представления лирического «я» о любви и религии являются более изощренными, отравленными влиянием искусства и наук: если в сознании

трактирщика возникает образ смерти из народной мифологии («Любитесь, пока полосую / Кровавой не вспыхнул восток, / Часочек, покуда с косою / Не сладился белый платок») и сомнение в общепринятом жизненном итоге – продолжении рода; то кавалер грезит «звуками Парсифаля» из одноименной оперы Вагнера (1882) и представляет «Тень, и Смерть над маской короля». Он, как Ипполит Еврипида, «адепт новой веры». Вероятно, в связи с мотивами маскарада и фатализма Анненский вводит в стихотворение аллюзии на творчество Лермонтова, о котором писал: «Риск, безумная страсть к наживе, трагедии на почве кровных уз, – все эти конфликты рождаются у Лермонтова около красоты. У него она – *одно из осложнений жизни, одна из помех для свободной души*» [Анненский И.Ф. 1979; с. 132].

Оставь меня. Мне ложе стелет Скука.

Зачем мне рай, которым грезят все?

А если грязь и низость – только мука

По где-то там сияющей красе... [Анненский И.Ф. 1990; с. 103].

В связи с мотивом духовного томления и погруженности человека в порок («грязь и низость») также важна связь стихотворения со «Сценой из Фауста» Пушкина. Скука у Анненского венчает собой такие страсти, как азарт и сребролюбие, ее экзистенциальную природу для человека как раз и раскрывает пушкинский Мефистофель:

Что делать, Фауст?

Таков вам положен предел,

Его ж никто не преступает.

Вся тварь разумная скучает:

Иной от лени, тот от дел;

Кто верит, кто утратил веру;

Тот насладиться не успел,

Тот наслаждался через меру,

И всяк зевает да живет –

И всех вас гроб, зевая, ждет.

Зевай и ты [Пушкин А.С. 1977; с. 253].

Итак, «Трилистник проклятия» является одним из самых напряженных в «Кипарисовом ларце». Анненский размыкает границу образов не только за счет подключения историко-культурного и литературного контекстов (карты, гильотина, трактир, маскарад, Парсифаль), но и посредством семантизации формы на уровне жанра, ритма, языкового плана выражения (варьирование форм числа личных местоимений; употребление двусоставных и неопределенно-личных односоставных предложений; личных и инфинитивных глагольных форм; определительного местоимения «весь»; уменьшительного суффикса в слове «кулачишка»). Смысловой ритм миницикла, его конфликтное лирическое поле задается соотношением «единичного» и «множественного», «индивидуального» и «всеобщего» (я / вы; чувствую, затаю, подумай / предпочтут, дурманят; «всему вас предпочтут», «весь в пепле туз», «рай, которым грезят все»). Второе стихотворение трилистника представляет собой одно сложноподчиненное предложение, в котором три главные части, распределенные по строфам, привязаны к единственному придаточному цели, что создает ощущение «сжатости» и «сосредоточенности» смысла на последней строфе. А если иметь в виду, что смысл в ней катастрофический, то придаточное цели собственно оказывается формой, лишенной смысла, то есть «целью ради цели». Важную роль также играет отрицание, вынесенное в название последнего стихотворения («О нет, не стан»). Незавершенная синтаксическая конструкция сложноподчиненного предложения с придаточным условия позволяет автору «разрешить» наконец ситуацию безысходно замкнутого сознания в финальном порыве героя к собственному Идеалу (А если грязь и низость – только мука / По где-то там сияющей красе...).

Заключительным минициклом в первой группе является «*Трилистник победный*», в котором Анненский пишет о победе человека над иллюзиями, накопившимися с мифических времен. Мир, в котором царствует миф, теперь можно считать «навек завершенным» [Анненский И.Ф. 1979; с. 358].

Смена духовных эпох в человеческой культуре происходит путем буквального уничтожения старого мира, языческих идолов, поэтому неслучайно в

центре трилистника оказывается стихотворение «Трое», в котором звучит природный мотив «всесожженья весны». Важную роль также играет мотив «тоски, которая уже не может пройти», о нем Анненский писал в связи с творчеством Еврипида: «Еще одна чисто еврипидовская черта в исходе «Ипполита»: этот поэт любит, разрешая драму, т. е. убивая, исцеляя и примиряя людей, оставлять в ней до конца одно разбитое сердце, на жертву тоске, которая уже не может пройти: таков у него Кадрм «Вакханок», таков старый Амфитрион, таков и Фесей. Буря утихла, трупы убраны, но безветренное море все еще тихо качает около берега черный остов разбитой барки» [Анненский И.Ф. 1990; с. 414].

В стихотворении «*В волшебную призму*» три грани призмы означают стадии человеческого страдания: сначала мучительное соприкосновение с внешним миром, затем попытка сохранить иллюзию («бледные руки простерты / И мрак обнимают пустой») и, наконец, появление «радуги конченных мук» [Анненский И.Ф. 1990; с. 103]. Произведение имеет условный образный ряд, является своего рода символом жертвенной смерти. В «Предисловии» к своей трагедии «Лаодамия» Анненский замечает: «У меня Лаодамия бросается в огонь. <...> смерть от вольного удара мечом кажется мне столь же мало соответствующей натуре Лаодамии, сколько характеру ее пафоса. <...> Во всяком случае, Лаодамии более всего подобала огненная смерть, смерть жертвы <...>» [Анненский И.Ф. 1990; с. 415–416]. Вообще, переживание, обобщенно представленное в стихотворении, развернуто звучит в драматургии. По словам исследователя Л.А. Колобаевой, «нерв драматургии Анненского – это пафос мучительного, но необходимого освобождения человеческой личности от опутывающих ее иллюзий – моральных, идеологических и житейских догм, ложных кумиров, изживших себя ценностей, – пафос, который не утратил своей значимости вплоть до наших дней. Этому пафосу в трагедиях художника и подчинена их поэтика» [Колобаева Л.А. 2005; с. 21].

Хрусталь мой волшебен трикраты.

Под первым устоем ребра –

Там руки с мученьем разжаты,

Раскидано пламя костра.

Но вновь не увидишь костер ты,
 Едва передвинешь устой –
 Там бледные руки простерты
 И мрак обнимают пустой.

Нажмешь ли устой ты последний –
 Ни сжатых, ни рознятых рук,
 Но радуги нету победней,
 Чем радуга конченных мук!.. [Анненский И.Ф. 1990; с. 103].

Образ умирающей зимы в стихотворении «Трое» может, на наш взгляд, быть соотнесен с сюжетом лирической трагедии Анненского «Лаодамия», в которой женщина сразу после свадьбы остается вдовой и принимает в доме своего мертвого мужа. Как и в предыдущем стихотворении, поэт делает акцент на числе три: участвуют в действии он, она и то, что диалектически возникло в результате их смертельного сопряжения, – молодые весенние воды, несущие жизнь.

Ее факел был огнен и ал,
 Он был талый и сумрачный снег:
 Он глядел на нее и сгорал,
 И сгорал от непознанных нег.
 Лоно смерти открылось черно –
 Он не слышал призыва: «Живи»,
 И осталось в эфире одно
 Безнадежное пламя любви.

Да на ложе глубокого рва,
 Пенной ризой покрыта до пят,
 Одинокая грезит вдова –
 И холодные воды кипят... [Анненский И.Ф. 1990; с. 104].

В третьем стихотворении «Пробуждение» возникает мотив преобразования страданием, иллюзия названа здесь «яркой чарой». Сердце человека разбито, но не изничтожено: оно остается с верой в достижимость истины. В письме Т.А. Богданович от 6 ноября 1909 года Анненский писал: «Но для меня не было бы более торжественного и блаженного дня, когда бы я разбил последнего идола. Освобожденная, пустая и все еще жадно лижущая пламенем черные стены свои душа – вот чего я хочу» [Анненский И.Ф. 1979; с. 485]. В «Трилистнике

победном» поэт разбивает «идола» природы, на которого когда-то первым из греков посягнул Еврипид. «Одно разбитое сердце» Анненский, по мотивам любимого классика, и помещает в заключительном стихотворении цикла.

<...> Кончилось? Жалкое слово,

Жалкого слова не трусь:

Скоро в остатках бывшего

Я и сквозь дым разберусь.

Что не хотело обмана –

Все остается за мной...

Солнце за гранью тумана

Желто, как вставший больной.

Жребий, о сердце, твой понят –

Старого пепла не тронь...

Больше проклятый огонь

Стен твоих черных не тронет! [Анненский И.Ф. 1990; с. 104].

Трилистник, по сути, выступает в функции финала греческой трагедии, в которой качественному обновлению переживания зрителя способствует его погружение в тяжкое страдание и смерть героя, только после этого возникает «победный» катарсис.

Итак, в процессе «сличения» себя с природой и постепенного осознания невозможности полного с ней слияния человек наконец почувствовал силу собственного разума и желание раскрыть свою индивидуальность в творчестве.

2. 3. 2. Творческое преображение материального мира: «переживание переживания»

Новая форма переживания, в представлении поэта, возникает, когда человек расширяет границу внешнего мира за счет волевого прорыва в сферу индивидуального творчества. Так, языковая игра поэта или научное понятие, предложенное ученым, включают в себя поток их личных переживаний, однако при этом они мотивированы устойчивыми единствами значений, которые могут быть сопережиты и поэтому поняты другими индивидами. Переживание, объективируемое посредством творческой деятельности отдельного субъекта и

освоенное коллективным сознанием, со временем может быть признано истинным, не просто наиболее полно выражающим смысл контакта сознания с внешним миром, но и способным трансформировать основы душевной жизни поколений людей. «Высшей точкой» в цикле «Трилистников», его оптимистической и одновременно драматической кульминацией, является переживание человека, «из себя» создающего новую мифологию и предчувствующего непреодолимый разрыв между идеальным устремлением и окружающей реальностью. Сначала героем становится преступник Дон Жуан, перешагнувший через запретную границу нравственности, бросивший вызов традиции. Постепенно в европейской культуре воздвигается царство строгой, величавой красоты и ума, поощряющее рукотворных «призраков» сознания, внушаемых наукой и искусством. Во второй группе трилистников – «Трилистник траурный», «Трилистник тоски», «Трилистник дождевой», «Трилистник призрачный», «Трилистник ледяной», «Трилистник вагонный», «Трилистник бумажный», «Трилистник в парке».

Первое место в композиции названных трилистников занимает *«Трилистник траурный»*. В статье «Художественный идеализм Гоголя» Анненский утверждает, что «душа наша, благодаря росту общественного сознания, утончению эстетического чувства и увеличению художественных запросов, стала более совершенною призмой» [Анненский И.Ф. 1979; с. 218]. Косвенно на исторический период, для которого характерно новое переживание «коллективного ума» [Анненский И.Ф. 1979; с. 224], в трилистнике указывают, во-первых, вынесенные в названия стихотворений жанры (сонет и баллада), берущие свое начало в культуре Средневековья, во-вторых, образы Гамлета и Дон Жуана. Заметим при этом, что прямого названия знаковых образов Анненский избегает, а жанр сонета уже был представлен в первой группе трилистников («Черный силуэт»). В «Трилистнике траурном» импульс, исходящий из глубины человеческого духа, одерживает верх над поиском сущностного смысла в природе, породившим богов и посвященные им ритуалы, в которых люди находили моральную опору в переживании смерти.

Реминисценция из шекспировской пьесы («Слова, слова, слова»; «Гамлет» действие 2, сцена 2) звучит в стихотворении «*Перед панихидой. Сонет*». Ритуал творят не люди, а их персонифицированные чувства – Страх и Ужас. Слова со временем истратили свою живую магическую силу, какой обладали в древние времена, и так и не разрешился вопрос, который человек ставил перед природой на протяжении многих веков («Иль люк в ту смрадную тюрьму / Захлопнулся совсем?»).

<...> «Ах! Что мертвец! Но дочь, вдова...»

Слова, слова, слова.

Лишь Ужас в белых зеркалах

Здесь молит и поет

И с поясным поклоном Страх

Нам свечи раздает [Анненский И.Ф. 1990; с. 105].

Во втором стихотворении, условно названном <Балладой>, похороны описаны в подробности бытовых деталей, как действие, лишённое тайны соприкосновения живого и мертвого. В мире людей царит страх («Только мы как сняли в страхе шляпы – / Так надеть их больше и не смели»). Покойник автором не изображается. Вещи, растения и животные, не понимающие происходящего, выглядят закопченными, изломанными и измаянными («фонари, мигая, закоптили», «вымершая дача», «оборвав, сломали георгины», «<...> И качнулись клячи: / Маскарад печалей их измаял...»). На первый взгляд может показаться, что живое начало исходит от виляющей хвостом собаки, однако это не так: жест пса («Но сейчас же, вытянувши лапы, / На песке разлегся, как в постели...») [Анненский И.Ф. 1990; с. 105–106] напоминает позу мертвого тела. В стихотворении «Одуванчики» Анненский проводит параллель между посаженными в песок цветами («А желтых два обсевочка / Распластаны в песке» [Анненский И.Ф. 1990; с. 90]) и безмятежно спящим ребенком, обреченным на зыбкость и недолговечность существования в этом мире. Герой <Баллады> бросает вызов Смерти, который Она, не без глумливой ноты в голосе, принимает. Для Анненского это очень важный момент – человек сознательно преступает запретную черту между жизнью и смертью.

...Будь ты проклята, левкоем и фенолом

Равнодушно дышащая Дама!

Захочу – так сам тобой я буду...

«Захоти, попробуй!» – шепчет Дама [Анненский И.Ф. 1990; с. 106].

Анненский сопровождает балладу «Посылкой», тем самым подчеркивая не повествовательную, а именно лирическую природу стихотворения, в котором человек осмелился говорить со смертью на равных. В качестве адресата выступает Н. Гумилев, то есть учитель адресует стихотворение своему ученику, в творчестве которого обнаруживал глубокое лирическое переживание, просвечивающее сквозь «бутафорские» образы и экзотические мотивы. М. Бахтин писал: «В «Посылке» из <Баллады> Анненский вживается в трубы солдат, и вся его поэзия кажется ему таким же недоумением, как доносящееся издали пение труб» [Записи лекций М.М. Бахтина... 2000; с. 341]. В «Посылке» поэт действительно «вживается» в образ полкового оркестра, от которого отделяется «горестный и тихий» голос труб, однако, на наш взгляд, принципиально важным является сравнение Анненским своей поэзии с оркестром, а гумилевской – со звуком труб, более интимным и чувственным. Жанр баллады включает в себя эпическое и лирическое начало, на протяжении своего существования баллада становилась формой для выражения переживания война, а в более поздние времена – внутреннего мира человека перед лицом смерти. В раннем творчестве Гумилева, с его сокрушительным пафосом, воин в балладе поет уже тонко-лирическим голосом, выражая интимные переживания кочевой души.

Вам я шлю стихи мои, когда-то

Их вдали игравшие солдаты!

Только ваши, без четверостиший,

Пели трубы горестней и тише... [Анненский И.Ф. 1990; с. 106].

В сонете «Светлый нимб» Анненский пишет о том, как страху смерти сознание человека из похоронной толпы противопоставляет идеал женской красоты. Сцена может быть соотнесена с эпизодом встречи Дон Жуана и Донны Анны. Аметистовые серьги имеют в стихотворении символический смысл: «вдовый камень» аметист в творчестве Анненского выступает в значении

способности человеческой души отражать и синтезировать различные стороны внешнего мира, его многоцветие и многозвучие («Аметисты», «Прелюдия»). Прекрасная Дама становится своеобразной метаморфозой Смерти («Равнодушно дышащей Дамы»). Дерзость и фантазия Дон Жуана делают его героем нового времени.

<...> И так были безумны мечты
 В чадном море молений и слез,
 На развившемся нимбе волос
 И в дыму ее черной фаты,
 Что в ответ замерцал огонек
 В аметистах тяжелых серег.
 Синий сон благовонных кадил

Разошелся тогда ж без следа...

Отчего ж я фату навсегда,

Светлый нимб навсегда полюбил? [Анненский И.Ф. 1990; с. 106].

В одном из стихотворений «Тихих песен» («Рождение и смерть поэта. Кантата») Анненский уже упоминал в связи с образом поэта такую деталь, как вуаль Донны Анны. Голос, который предсказывал печальную судьбу поэта, читал и плакал:

<...> Там в тяжком бреду
 Томительный призрак,
 Свой черный вуаль,
 Вуаль донны Анны,
 К его изголовью
 Склоняя, смеется... [Анненский И.Ф. 1990; с. 78].

Итак, благодаря творческим возможностям, в непрекращающейся борьбе с природой человек преступил черту между божественным и рукотворным, живым и мертвым, покойным и движущимся, тем самым утверждая относительность раздельности этих сфер, когда они отражены в его сознании.

«Трилистник тоски» открывается мотивом «отшумевшей грозы», имеющим значение в связи с новой темой безграничности человеческой фантазии. Взгляд на мир субъекта сознания, носителя переживания, опосредован его

воображением: важна метаморфоза, преобразование действительности, неожиданные сопряжения вещей и явлений, нелогичные (с точки зрения природного порядка и целесообразности) переходы от одного ощущения к другому. Творческое сознание «вживается» в грозу («*Тоска отшумевшей грозы*»), белый камень («*Тоска белого камня*»), погружается в состояние рождения поэтической грезы, предшествующее ее словесному воплощению («*Тоска припоминания*»). Творчество сопровождается образом замкнутого пространства, означающего наличие предела возможностей человека-творца: духовная сфера не имеет непосредственного влияния на действительность, не в силах изменить ее радикально. В трилистнике Анненский предлагает три варианта нового представления человека о жизни: «жизнь – буря», «жизнь – книга» и «чаша жизни».

Гроза похожа на сказочную царевну, в неволе дожидаящуюся своего суженого, однако вместо качеств первобытного воина, убивающего зло не интеллектом, а силой, в лирическом «я» пробуждаются порывы сострадания и христианского милосердия. Душа становится в новом мире главным оружием, действенным далеко не так результативно, как хотелось бы. Вероятно, именно с невозможностью изменить внешний порядок вещей связана ситуация мольбы героя о прощении:

В стекла бирюзовые

Одна глядит гроза

Из чуждой ей обители...

Больше не суровые,

Печальные глаза,

Любили ль вы, простите ли?.. [Анненский И.Ф. 1990; с. 107].

Поэта томят люди, суэта и пошлость жизни, творчество уводит его в «небытное» (в то, чего не было и что с бытом не связано). Только присутствие детей герой, читающий книгу жизни, готов принять безусловно («*Тоска припоминания*»). Плач ребенка, как «залитая чернилом страница», «мутно-черные пятна», имеет невнятный, бесформенный смысл, о котором тоскует замороченная дневной ясностью душа.

Весь я там в невозможном ответе,

Где миражные буквы маячат...

... Я люблю, когда в доме есть дети

И когда по ночам они плачут [Анненский И.Ф. 1990; с. 107].

В третьем стихотворении трилистника «колыбелью-темницей» называет Анненский летний Симферополь, в автографе – заголовок «В Симферополе летом» [См.: Анненский И.Ф. 1990; с. 571]. Белый камень южных строений лирическое «я» наблюдает во всевозможных оттенках основного цвета, которые тщательно фиксирует: «нищета бледнолицая», «<...> лиловатость отцветов / С высей бледно-безбрежных», «плиты белоснежные», «белый глянец фарфора». Анненский в одной из критических статей заметил: «Индусы времен «Ригведы» или греки в эпоху Гомера, конечно, видели в спектре и голубой, и фиолетовый цвет; однако в индийских гимнах небо, украшаясь десятками эпитетов, ни разу не названо голубым, и у Гомера фиалка оказывается черной, а море пурпурным. Ощущение, очевидно, не было фиксировано. Вот здесь-то на помощь обыкновенно и является искусство, особенно поэзия. У англичан, под туманным северным небом, теперь самый богатый словарь красок, а есть африканские племена, которые под экваториальным солнцем различают цвета только в своих стадах, даже не цвета, а масти. Причина не в природе, очевидно, а в культурности» [Анненский И.Ф. 1979; с. 244–245]. Таким образом, лирическое «я» демонстрирует достаточно высокий уровень «культурности», собственно об этой высоте и идет речь во второй группе Трилистников.

Описание города раскрывает неожиданные психологические оттенки переживания: скука от жизни и понимание социальной неустроенности жизни, безотрадности существования в ней людей («Есть ли города летом / Вид постыло-знакомей?»; «И не все ли равно вам: / Камни там или люди?»), и как следствие этого противоречивого впечатления – ассоциация существования «я» с готовым трафаретом узора на посуде. Мечта, внутренний импульс в человеке уводит сознание от «одури» внешнего впечатления в стихию утонченного эстетического переживания, так что в финале стихотворения узор обретает магическое действие, пожалуй, оно сродни силе орнамента в исламской культуре, где плетение является

способом постижения мира в символической форме. В крымскотатарском языке Симферополь имеет название Aqmescit, что дословно переводится на русский как «белая мечеть» [Крымскотатарско-русско-украинский словарь... 2008; с. 605]. «Цепи букетов», о которых пишет Анненский, могут иметь реальный прообраз: наибольшее распространение в отделке мечетей и на посуде получил вид растительного орнамента ислими, построенный на соединении вьюнка и спирали. Для носителя мусульманской культуры он воплощает идею непрерывно развивающегося цветущего листового побега и включает в себя бесконечное разнообразие вариантов. В «Трилистнике тоски» сцепления орнамента раскрывают мысль поэта о свободной творческой фантазии человека, способной оживить камень, придать ему любую форму и настроение.

Так, устав от узора,

Я мечтой замираю

В белом глянце фарфора

С ободочком по краю [Анненский И.Ф. 1990; с. 108].

Заключительное стихотворение содержит иронический план. Хрупкая, изысканная чаша становится символом «замирания» мечты утонченного поэта, его высокомерного равнодушия по отношению к «постыло-знакомому» пейзажу («И не все ли равно вам: / Камни там или люди?») [Анненский И.Ф. 1990; с. 108]). Готовый трафарет на чаше жизни отталкивает творческое сознание художника, его привлекает узор, поэтому он и бежит от мира. Бегство от реальности, по Анненскому, способно обернуться новой «темницей», заточением внутри собственного «я».

Человек перестает подчиняться объективному порядку, но при этом начинает ощущать тяжесть своей души в «*Трилистнике дождевом*». Анненский писал: «Область фантастического постоянно завоевывается умом, который переводит фантастическое в реальное и вносит в его область законы природы. Но вместе с тем исконная склонность человека к миру таинственному, сверхъестественному остается в прежней силе. Она, пожалуй, еще растет. Чем сильнее ум, тем становится он смелее и тем большей хочет свободы, а такая свобода может проявиться именно в работе метафизической, в области

неразгаданных и таинственных явлений и отношений» [Анненский И.Ф. 1979; с. 209]. В первом стихотворении лирическое «я» повелевает стихией, а в двух других обостренная фантазия начинает отравлять его сознание, овладевает им настолько, что становится искушением, соблазном посильнее женских чар. Образ дождя в стихотворениях трилистника меняется: от «серебристо-светлой» сети, растекающихся по стеклу-лицу капель – до туманных «холодных брызг», сквозь которые не проникает ни внешний мир, ни ближайшая человеческая душа.

В стихотворении «*Дождик*» Анненский обращается к имени римского поэта Овидия и к эпизоду из Первой книги его «*Метаморфоз*», в котором Юпитер насылает на людей потоки воды в наказание за их преступления. Мир после дождя преображается.

Кару иную избрал – человеческий род под водою
 Вздумал сгубить и с небес проливные дожди опрокинул,
 Он Аквилона тотчас заключил в пещерах Эола
 И дуновения все, что скопления туч отгоняют.
 Выпустил Нота. И Нот на влажных выносятся крыльях, –
 Лик устрашающий скрыт под смольно-черным туманом,
 Влагой брада тяжела, по сединам потоки струятся,
 И облака на челе; и крылья и грудь его в каплях.
 Только лишь сжал он рукой пространно нависшие тучи,
 Треск раздался, и дожди, дотоль запертые, излились [Овидий 1983; с. 106].

«*Метаморфозы*» – труд Овидия, в котором богатое содержание греческих мифов обработано с неистощимой фантазией, легкостью перехода от одного предмета к другому. Анненский так характеризовал творчество поэта-первопроходца: «У Гомера мы находим мифы. У Овидия не мифы, а художественную разработку мифических сюжетов. <...> В миф Овидий не верил и пользовался им лишь как формой своих эстетических и этических воззрений. Мифы Гомера ничему не поучают, а у Овидия они и трогают, и поучают, изящные и полные смысла. <...> Естественная связь между фантастическим и реальным нарушена. Фантазия освободилась. Художественная цель заменила стихийное творчество мифа» [Анненский И.Ф. 1979; с. 210].

После Овидия художники переводят предание в сферу психическую и бытовую. В стихотворении Анненского начало дождя ассоциируется с расстегиванием замка на чехле, в котором хранится тяжелая сеть, во второй части автор иронизирует над образом поэта-демиурга, власть которого – при ее впечатляющих возможностях – ограничена действительностью вымысла, облаченного в слова:

О нет! Без твоих превращений,
В одно что-нибудь застывай!
Не хочешь ли дремой осенней
Окутать кокетливо май?

Иль сделаться Мною, быть может,
Одним из упрямых калек,
И всех уверять, что не дожит

И первый Овидиев век <...> [Анненский И.Ф. 1990; с. 110].

Сетью своей фантазии художник ловит «человеков» и сам попадает на крючок собственного воображения. Тень, которая рождается в душе, является отражением «я», его страшным, неуправляемым двойником. Познающий душу человек открывает в себе тоску, муть, никогда не утолимую жажду замкнутого на себе самом переживания, то есть «переживания переживания» («Ты от губ моих кубок возьмешь непочат, / Потому что туманны огни...» [Анненский И.Ф. 1990; с. 111]). В стихотворении «*Октябрьский миф*» ритм осеннего дождя сгущается в призрак слепого, всю ночь бродящего по крыше дома. Постепенно совершенство внешней формы искусства, стремление к ней притупляет в художнике остроту взгляда на действительный мир, с его несовершенным порядком и вечными противоречиями (из которых наиважнейшим Анненский считал несовместимость мужского идеализма и «осязательного» женского ума, а также социальное неравенство). Стук дождя по крыше – овеществление страха жизни в сознании поэта.

И мои ль, не знаю, жгут
Сердце слезы, или это
Те, которые бегут
У слепого без ответа

Что бегут из мутных глаз
По щекам его поблеклым,
И в глухой полночный час

Растекаются по стеклам [Анненский И.Ф. 1990; с. 110].

Анненский отразил в стихотворении прием создания поэтической мифологии, который, в частности, мог заметить в творчестве Ф. Тютчева, стирающего границу между явлениями одушевленной, по его мнению, природы и состояниями души, одно у него переходит в другое. Из этого, как писал В. Соловьев («Импрессионизм мысли»), вытекает характерная для поэтики Тютчева «непосредственность перехода от внешнего впечатления в мысленный образ из человеческой жизни»: «струи осеннего дождя ощутительно превращаются в бесконечные слезы людского горя» [Соловьев В.С. 1991; с. 543–544]. В отличие от творчества поэта-романтика, по словам Анненского, в современной лирике «напротив, мелькает я, которое хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нем, я – замученное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования; я в кошмаре возвратов, под грузом наследственности, я – среди природы, где, немо и незримо упрекая его, живут такие же я, я среди природы, мистически ему близкой и кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием. Для передачи этого я нужен более беглый язык намеков, недосказов, символов» [Анненский И.Ф. 1979; с. 102].

Постепенно ослабевают связь человека с физическим миром, а соответственно, в его творчестве содержание перерастает форму, герой отдаляется от героини, слова начинают обходиться без музыки. В последнем стихотворении «*Романс без музыки*» задорный «дождик» превращается в туман «отравленного чада» человеческого существования.

В непроглядную осень туманны огни,

Но туманней отравленный чад,

В непроглядную осень мы вместе, одни,

Но сердца наши, сжавшись, молчат... [Анненский И.Ф. 1990; с. 111].

Уловима и значима для интерпретации романса его переключки с переведенным Анненским произведением Верлена «*Песня без слов*» («Жить без

борьбы и влечений / Разве не хуже мучений?» [Анненский И.Ф. 1990; с. 255]). Дождь в стихотворении ассоциируется с «сетью слов» [Анненский И.Ф. 1979; с. 163], так что именно эта метафора в трилистнике является структурообразующей.

Кульминационным во второй группе трилистников можно считать «*Трилистник призрачный*». Парадоксальность ситуации творчества Анненский находит в том, что внутренняя жизнь человека чем полнее становится, тем настойчивее ищет воплощения творимого ею Идеала в реальности. Если в «Трилистнике дождевом» требование к жизни «В одно что-нибудь застывай!» только тревожит и отчуждает человека от действительности, то в «Трилистнике призрачном» противоречие достигает критической точки: мысль, с одной стороны, превращает мир в однородную интеллектуальную субстанцию, а с другой – в качестве противовеса внешнему бездействию предлагает новый закон внутреннего действия – *coincidentia oppositorum* (лат. «совпадение противоположностей»). В трилистнике угадываются обращения Анненского к практике алхимиков и философским учениям эпохи Возрождения (Н. Кузанского и Дж. Бруно).

Призраки Гамлета, Фауста, чернокнижника Финна из «Руслана и Людмилы» возникают в миницикле как знаки особого переживания неполноты и ограниченности «лунного мира», тщетности желания человека воплотить свою грезу. В одной из статей Анненский назвал неразрешимую ситуацию «проблемой Гамлета», для которого «жизнь не может уже быть ни действием, ни наслаждением» [Анненский И.Ф. 1979; с. 163]. Он пишет: «Этот свободный ум, который даже слов призрака не может вспомнить, так как не от него зависит превратить их в импульс, единственный определитель его действий. <...> Гений Шекспира, поэта и актера, не оставляет нам, однако, никаких сомнений в том, что Гамлет – лицо. И даже чем безумнее толчея противоречий, прикрытая этим именем, тем сильнее для нас обаяние его жизненности» [Анненский И.Ф. 1979; с. 169]. Внутренняя жизнь человека естественна и ценна, но это особого рода объективность, которая жаждет хотя бы на миг осуществления в

действительности, смертельной для нее и в то же время питательной всеми своими невозможностями.

Важно отметить, что главным литературным двойником лирического героя в «Трилистнике призрачном» становится Фауст – историческая личность и в то же время образ-тень, впитавшая в себя мироощущение и мировоззрение поколений европейцев, отразившая средневековые верования и суеверия, фольклор «чернокнижника», уходящий корнями во времена раннего христианства. Фауст Гете в своем интеллектуальном страдании возвышается над ученостью алхимиков и механиков, рационалистов и идеалистов – всех тех, кого мучительно одолевала проблема преобразования мира не только мыслью, но и действием, искушение воплотить в жизнь самые невероятные идеи.

Ах! Две души вмещать мне суждено,
И грудь их разобщить готова.
Одной хвататься грубо суждено
За этот мир, с его любовным телом;
В другой же все горе вознесено
Высоких праотцев к пределам [Гете И.-В. Фауст 1889; с. 51].

Для понимания связи образа Фауста с проблематикой предыдущего «Трилистника дождевого» важна сцена из гетевской трагедии, где главный герой испытывает затруднения с переводом греческого «логоса» в Евангелии от Иоанна. Пытливый ум ученого интересуется той реальностью, что скрывается за иллюзорностью текста и является самой Жизнью – главным творением Бога и, соответственно, первоосновой человеческой Мысли.

Написано: «Вначале было слово».
Вот я и стал! Как продолжать мне снова?
Я слову не могу воздать такую честь,
Иначе нужно перевесть,
Коль верно озарен исход тяжелых дум.
Стоит написано: «Вначале был лишь ум».
На первой строчке надо тщиться,
Чтобы перу не заблудиться!
Ум та ли власть, что все подвигнув сотворила?

Должно б стоять: «была вначале сила».

Но в миг, как собралась писать рука моя,

Предчувствую, что все не кончу этим я.

Вдруг вижу свет! Мне дух глаза открыл!

И я пишу: «Вначале подвиг был» [Гете И.-В. Фауст 1889; с. 54].

В стихотворении «*Nox vitae*» [пер. с лат. «ночь жизни»] Анненский описывает состояние «я», теряющего ощущение реального движения в мире и переживающего внутренний покой-отчуждение как смерть (на протяжении лирического сюжета разворачивается метафора, вынесенная в заглавие). И.П. Смирнов справедливо замечает, что «художественное мышление Анненского было по преимуществу метонимичным», все элементы мироустройства объединены по смежности. «Неразличение внешнего и внутреннего – частный случай более широкого изоморфизма, которым Анненский наделял части и категории универсума; в «*Nox vitae*» верх совпадает с низом, ночь – со смертью, мир насквозь однороден» [Смирнов И.П. 1977; с. 79, 78]. «Лазурь» мира, от которой человека уводит интенсивная внутренняя жизнь, сменяется «лунным холодом» самосознания. Метонимичность художественного мышления Анненского является формой его интеллектуального переживания: элементы метонимии и процесс восстановления целостности на качественно новом уровне входят в структуру лирического сюжета и составляют его движение. В первом стихотворении автор изображает состояние сознания, проявляющего способность к самоуглублению и набрасывающего на мир «сеть» собственного видения. Ритм мысли соотнесен со сменой дня и ночи: тень постепенно перерастает в состояние тьмы и покоя, от операции членения («Но... ветер... клены... шум вершин») ум переходит к синтезу, сцеплению частей («Как странно слиты сад и твердь»). Лирический герой устремляется к тайне целостности, которая сопровождается движением «в себя», отчуждением от чувственного переживания. В первой строфе еще улавливается «тьма» самой жизни, соприкосновения предметов, их притяжение друг к другу – яркие ягоды крушины окрашивают красным цветом малокровный жасмин.

Отраднa тень, пока крушин

Вливает кровь в хлороз жасмина... [Анненский И.Ф. 1990; с. 111].

Сознание лирического «я», познающего мир через соединение его элементов по смежности и выясняющего закономерности целого, замирает в однородности и неподвижности. Нам представляется необходимым указать на возможную связь метафорического образа «ночи жизни» с философскими представлениями о мире ученых эпохи Возрождения, взгляды которых на столетия вперед определяют путь европейской науки и мирозерцания людей. В трактатах Н. Кузанского, чье творчество знаменует собой переход от средневековой к новоевропейской философии, в частности, прозвучало предположение о бесконечности мира и неделимости Единого, познающегося человеческим разумом с помощью сопряжения противоположностей. Исследователь П. Гайденко отмечает: «Отождествление «абсолютного верха» и «абсолютного низа» – вот тот принцип, который начиная с Кузанца входит в философию и который кладет начало не только философии нового времени, но и новой науке, формирующейся в XVI–XVII вв. Это отождествление «наивысшего» и «наинизшего», методически оформившееся в диалектике «совпадения противоположностей», мы находим затем не только у Джордано Бруно, но и у Спинозы, Шеллинга, Гегеля, т. е. у наиболее выдающихся мыслителей нового времени. А с другой стороны, этот же принцип получает свое выражение и в математике XVI–XVII вв., в инфинитезимальном методе, а также в новой науке – механике, особенно у Галилея» [Гайденко П. История новоевропейской философии...]. Вслед за Кузанским Бруно считал, что имеется первоначало Вселенной, в котором не различаются больше материальное и формальное и о котором можно сказать, что оно есть абсолютная действительность («Диалоги»).

Как странно слиты сад и твердь

Своим безмолвием суровым,

Как ночь напоминает смерть

Всем, даже выцветшим покровом [Анненский И.Ф. 1990; с. 111].

Анненский описывает искреннее удивление героя, сознающего, что, мысленно останавливая трансформации жизни, ее движение ради познания, он в

результате достиг ощущения приближения к тайне целостности, но покой этот обернулся острым переживанием окружающей пустоты.

А все ведь только что сейчас

Лазурно было здесь, что нужды?

О тени, я не знаю вас,

Вы так глубоко сердцу чужды.

Неужто ж точно, боже мой,

Я здесь любил, я здесь был молод,

И дальше некуда?.. Домой

Пришел я в этот лунный холод? [Анненский И.Ф. 1990; с. 112].

В двух последующих стихотворениях трилистника Анненский разворачивает метафору «дом – душа». В «*Квадратных окошках*» возникает символический пейзаж духовного пути человека, находящегося в доме с квадратным окном. Физическое тело не покидает своей кельи, а «дума-странница» имеет возможность покорять времена и пространства, однако путь ее не ясен, крылья сложены от мучительно однообразного странствия («О, дали лунно-талые, / О, темно-снежный путь, / Болит душа усталая / И не дает заснуть»). Знак круга, вписанного в квадрат («Квадратными окошками / Беседую с луной») [Анненский И.Ф. 1990; с. 112], важен для понимания философской подоплеки переживания у Анненского.

«Квадратура круга» является одной из самых известных в науке неразрешимых задач на построение с помощью циркуля и линейки, она заключается в нахождении способа построения квадрата, равновеликого по площади данному кругу. В этой задаче большое значение имеет не достижение решения с помощью математических вычислений, а именно практическая сторона – решить ее надо с помощью чертежных инструментов, то есть не порывая, так сказать, с жизненными реалиями. Усиленные изыскания древних греков, пытающихся найти решение, повлияли на их успехи в области геометрии. В 1458 году Кузанский пишет свой труд «*De Mathematica Perfectione*», в котором иначе ставит вопрос о квадратуре круга: отказывается от точного определения равенства прямой и кривой и прибегает к тому, что он называл «умным видением» (*vision*

intellectuelle); он виртуозно применяет геометрические и арифметические величины для иллюстрации философских понятий. Начинается новый этап изучения проблемы. Спустя несколько десятилетий механический способ решения «квадратуры круга» предложил Леонардо да Винчи [См. об этом: Александрова Н.В. 2008; с. 71]. И даже математическое доказательство невозможности «квадратуры круга» не мешало вслед за ними многим энтузиастам тратить годы на решение этой проблемы. Так, при жизни Анненского в книжные магазины продолжали поступать брошюры, в которых авторы все еще пытались решить неразрешимую задачу (факт, указанный В. Витковским) [Витковский В. Квадратура круга...]. К этому времени в языке устойчивое выражение «квадратура круга» уже обозначало безнадежное, бессмысленное, тщетное предприятие.

Герой Анненского – монах и отшельник – очарован собственной фантазией, видением ума («Она была желаннее / Мне тайной и луной. / За чару ж сребролистую / Тюльпанов на фате / Я сто обеден выстою, / Я изнурюсь в посте» [Анненский И.Ф. 1990; с. 113]). Однако дума, совершая свое бесконечное движение, всякий раз тревожит человека «пустотой оконченного дня», а inferнальная сила навеивает воспоминание о плотском чувстве к женщине:

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? [Анненский И.Ф. 1990; с. 112].

Герою предлагается чудесная встреча с воплощенным Идеалом («А знаешь ли, что тут она?»). Попытка приоткрыть «живую, как дым», чадру возлюбленной оборачивается крахом многолетней мечты отшельника.

Совпадение переживаний в эмпирической действительности и высоких представлений о жизни оказывается такой же неразрешимой задачей, как

«квадратура круга». Исследователь О. Ронен так характеризует впечатление, произведенное на него стихотворением: «<...> ничего страшнее Анненского не читал, и ничего более зловещего, чем «Квадратные окошки». Даже у Бодлера и Аттилы Йожефа не выражены с такой едкой скорбью мука опозоренного идеала и крестный путь обреченной красоты». Литературовед указывает на переключку лирического сюжета с историей Финна и Наины из «Руслана и Людмилы», а общий смысл стихотворения формулируется им следующим образом: «<...> в нем вся история романтического настроения. Это позднее воспоминание о романтическом культе недостижимого идеала и о раннем предчувствии старости и падения, сопутствовавшем ему с самого начала» [Ронен О. Идеал...]. В семиотическом анализе поэтики Анненского И.П. Смирнов пишет, что в «Квадратных окошках» «попытка возрождения любви влечет за собой активизацию состоящей из предметов мещанского обихода границы, которая разделяет персонажей. Развитие темы завершается трансфигурацией женского образа в гротескно-мужской» [Смирнов И.П. 1977; с. 74–75]. Е.А. Некрасова определяет развязку сюжетной линии стихотворения как логически последовательное завершение темы «недозволенной», грешной любви [Некрасова Е.А. 1991; с. 74].

Вышеприведенные замечания филологов указывают на существенные грани смысла стихотворения, однако они не раскрывают личного значения главного символа – квадратных окошек. Литературным источником образной системы произведения, на наш взгляд, является «Фауст» Гете. Первая сцена после «Прологов» происходит ночью в комнате ученого, который разочаровался в своих теоретических знаниях, почерпнутых из философии, медицины, права, богословия, и обращается к магии, вызывает на собеседование Духа земли («Чтоб силы мне предстали сами / А не возился бы я над словами» [Гете И.-В. Фауст 1889; с. 31] и просит ночное светило помочь ему вырваться на простор жизни. В описании кабинета у Гете есть деталь, которой Анненский придал более широкий символический смысл, – расписные стекла, отделяющие тесноту ума от свободного жизненного пространства.

Увы! Не в той же ль я тюрьме?

Нора, в которой душно мне,

Где даже свет небес дневных

Тускней от стекол расписных! [Гете И.-В. Фауст 1889; с. 32].

Анненский противопоставил «сребролистые» цветы на чадре и фате возлюбленной и «чахлые горошки» с «мертвой резедой», сквозь которые смотрит вдаль его лирический герой. Между ними нет совпадения, как между квадратом и кругом, миром идеальным и реальным. У Гете Фауст в отчаянии произносит:

Взамен природы всей живой,

Куда Господь послал людей,

Живу в пыли я лишь гнилой

Звериных да людских костей [Гете И.-В. Фауст 1889; с. 32].

Ученый понимает, что «трезвым умом» ему не совладать с миром, поэтому обращается к символам и магии алхимиков. В стихотворении Анненский не случайно использует геометрический знак («квadrатура круга») и символику цветов. Известно, что в средневековой алхимии, объединившей в себе знания Востока и Запада, философию, религию и науку, цветком какого-либо растения называли сущность понятия, греческое наименование которого созвучно имени этого растения. Возлюбленная героя является ему сначала в чадре «из мальвовых полос», а затем в фате с тюльпанами: мальва имеет второе название «Просвирник», а тюльпан, как правило, ассоциируется с кроваво-красным цветом лепестков. Тексты алхимиков – это своего рода тайнопись, они предполагали присутствие несколько смысловых уровней, где символы одновременно означали и стадии «технологического» процесса превращения металлов-первозлементов, соответствующих стихиям огня, воды, земли и воздуха, и этапы трансформации человеческой души на ее пути к высшему очищению [См. об этом: Рабинович В.Л. 1979; с. 11–69, Ютен С. 2005]. Думается, что в цветочной символике Анненского и характеристике «сребролистая», связанной с металлом, заключается не просто образ воспоминания монаха о прошлом, но этапы духовного пути к Премудрости Божией, которые он преодолел на протяжении своей аскетической жизни.

Ирония автора звучит в финале, когда герой видит над головой андрогина – женщину «с трясучей бородой» и рожками, конечную цель в достижении Эроса. Интонация субъекта выдает его замешательство, мужская ипостась возлюбленной воспринимается с недоумением.

– «Она... да только с рожками,
С трясучей бородой –
За чахлыми горошками,
За мертвой резедой...» [Анненский И.Ф. 1990; с. 113].

Заключительные строки Анненского обращают нас к пушкинскому сюжету о Финне, а также к образу Мефистофеля, который будет сопровождать Фауста в его «практическом» поиске абсолютного человека. Поэт, считающий бесплодной идею преобразования мира с помощью чистого Ума, актуализирует языковое значение выражения «квадратура круга» – «бессмысленная трата времени».

«*Мучительный сонет*» является своеобразным трагическим исходом воспарившей мысли лирического «я». Отметим, что психологическая интерпретация стихотворения была представлена в одной из работ Л.Я Гинзбург («Частное и общее в лирическом стихотворении», 1980), справедливо указавшей на его «сложный семантический рисунок» [Гинзбург Л.Я 1987; с. 104]. Форма сонета, на наш взгляд, придает важность и завершенность порыву героя, который дерзает сделать материю орудием духа, ценой собственной жизни преобразить мир творчеством. Перед собой человек поставил мучительный выбор: либо добиться физического осуществления «сверхсубстанции», в которой бы примиренными предстали первоэлементы природы (вода, огонь, воздух, земля) и вернулась праситуация совпадения противоречий, либо принять мученическую смерть на костре («сгореть в огне»).

О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне,
Чтоб мог я стать огнем или сгореть в огне! [Анненский И.Ф. 1990; с. 114].

Думается, в стихотворении образ новой метонимической целостности, являющейся в образе дома как идеи максимального сближения микрокосма и макрокосма, и мотив возможного исхода судьбы творца косвенно указывают на фигуру итальянского философа Джордано Бруно. Его этические взгляды,

проникнутые утверждением «героического энтузиазма», и мученическая смерть на римской площади Цветов в 1600 году могут быть соотнесены с лирическим сюжетом Анненского, в основании которого лежит трагедия человека мыслящего.

Рождению пантеистической натурфилософии Бруно способствовало его внимание к трудам Кузанского. Оба философа были убеждены в могуществе человеческого разума и воли над физическими стихиями.

Мне нужен талый снег под желтизной огня,

Сквозь потное стекло светящего устало [Анненский И.Ф. 1990; с. 113].

Мир, по мнению Бруно, однороден и бесконечен, а его простая субстанция, из которой возникает множество вещей, связана с идеей внутреннего родства противоположностей («О причине, начале и едином», 1584). В бесконечности отождествляются центр и периферия, квадрат и круг, форма и материя, Бог как целое проявляется во всем единичном. Основной единицей бытия является монада. В образной системе стихотворения Анненского своеобразными «монадами» становятся отдельные элементы, возведенные диалектическим умом человека на уровень высшей умозрительно-метонимической целостности:

<...> 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... [Анненский И.Ф. 1990; с. 113].

Л.М. Лопатин считал, что в философских системах эпохи Возрождения нашло отражение цельное мировоззрение, навеянное влиянием вновь воскресших учений античного периода, получило небывалое развитие мистическое отношение к природе, которую наполняли «субстанциальными формами, астральными духами, археями и другими духовидными существами». Богатство внутреннего мира внедряли «внутри видимой вселенной, и человека рассматривали лишь как высшую форму воплощения тех самых внутренних сил, которые одушевляли уже каждый малейший атом. Глубокомысленные философские мечты Джордано Бруно представляют самое художественное и высокое выражение для этого

строго мистического, но в то же время столь фантастического мирозерцания» [Лопатин Л.М. 1995; с. 20].

Об односторонности пантеистического переживания бытия Анненский пишет в «*Трилистнике ледяном*». «Душе мира», изображенной в образе юной девы-весны, повелительницы мертвых, автор противопоставляет душу человеческую, спасенную жертвой Христа («Тот, грехи подъявший мира, / Осушивший реки слез» [Анненский И.Ф. 1990; с. 116]). Анненский говорит о возможности духовного преодоления смерти через развившуюся в человеке способность к состраданию. Таким образом, «природное» и «божественное» не могут сойтись в тождестве макрокосма и микрокосма в силу качественного несовпадения «душ», пребывающих в ситуации равнодушного «всесоуженья» материи в круговороте явлений или в «заоблачной неге» чистого идеализма сознания.

Натуралистический пантеизм – форма философии, которая неоднократно являлась в истории мысли вслед за системами Кузанского и Бруно, снявшими различие между Богом и миром. В работе Л.М. Лопатина «Нравственное учение Шопенгауэра» (1888) разговор о системе взглядов немецкого философа предваряется следующим замечанием: «Общий смысл основного воззрения немецких философов после Канта можно выразить так. Мир есть прямая и непосредственная реализация Божества; абсолютный принцип бытия неотделим от вещей, в которых он воплощается <...> Абсолютный принцип есть только зародыш, возможность всего, но действительность, жизнь он получает только в конечных формах. Раскрывая свои возможности он становится природою во всем многообразии ее элементов, сил и законов, он становится органическою жизнью в бесконечности ее проявлений, наконец, он становится человеком и только в нем сознает и познает себя <...> Этот абсолютный принцип у великих представителей немецкого идеализма носит различные названия: это *абсолютная идея* Гегеля, *абсолютный разум* или *абсолютное тождество* Шеллинга, *абсолютное «я»* Фихте <...> *Бог существует только под видом мира*» [Лопатин Л.М. 1995; с. 68]. «Абсолютный принцип» отождествления природного и человеческого был, судя

по всему, чуждым для Анненского, в первых трилистниках противопоставившего способность сострадания в человеке его страху по отношению к природе («Трилистник сентиментальный»). При этом поэт понимал, что философы и художники предпринимают настойчивую попытку примирения природы и души.

В стихотворении «*Ледяная тюрьма*» весна предстает в образе Персефоны, прямо не названной автором по имени. В мифологии ее выход на свет к матери возвращает земле изобилие. Анненский выбирает богиню, в которой «тесно переплетены черты хтонического древнего божества и классического олимпийства. Она против собственной воли царствует в аиде, но вместе с тем чувствует там себя вполне законной и мудрой повелительницей. Она уничтожила, буквально растоптав, своих соперниц – возлюбленных Аида <...> Вместе с тем Персефона помогает героям и не может забыть землю с ее родителями» [Лосев А.Ф. 1982 (а); с. 306]. Поэт использует прием «зеркальной» композиции при построении образа весны, причем «особые приметы» девы Кору он располагает по принципу противопоставления.

Ты помнишь лик светила, но иного,
В тебя не те гляделися цветы,
И твой конец на сердце у больного,
Коль под землей не задохнешься ты [Анненский И.Ф. 1990; с. 114].

Персефона знала ласковые лучи земного солнца и также помнила «иную» золотую колесницу Аида, появившуюся из земли и умчавшую ее в царство мертвых (гомеровский гимн «К Деметре»). Видимо, под «теми» и «этими» цветами Анненский имеет в виду следующую мифологическую ситуацию: Персефона была похищена на лугу, когда собирала ирисы, розы, фиалки, гиацинты и нарциссы, но после первого пребывания в царстве мертвых и вкушения зернышка граната она уже не могла забыть поля асфоделей, над которыми в аиде носятся тени умерших (белый цветок, напоминающий снежную гроздь, у древних греков стал символом забвения, а у Анненского он ассоциируется с зимним покровом земли). «На сердце у больного» мысль о приближающемся расставании с жизнью, а «под землей» – смерть. Поэт, создавая индивидуальное восприятие весны, буквально сводит образ Персефоны к идее

смерти. Недаром уже в первой строфе наступление весны изображается в образе адской воронки-проталины, образовавшейся на ледяной поверхности, подтопленной весенними лучами солнца («Пятно жерла стеною огибая, / Минутно лед туманный позлащен...» [Анненский И.Ф. 1990; с. 114]), а в последней – рисуется картина половодья: истлевший под испепеляющим солнцем, снег наконец покидает свою ледяную тюрьму. Образ «раскованных и громозвучных волн», уничтожающих «талый и сумрачный снег», был использован Анненским в «Трилистнике победном» («Трое»).

Иное впечатление производит пробуждение Христом дочери Иаира. Автор обращается к евангельскому сюжету (Мф. 9: 18–25; Мк. 5: 21–43; Лк. 8: 41–56), вызывавшему интерес и у его современников (Л. Андреев «Жизнь Василия Фивейского», 1902; В. Брюсов «Огненный ангел», 1907–08). В пасхальном гимне природы герой Анненского слышит призыв смерти, «всесожжению» весеннего луча он противопоставляет тихое чудо, совершенное Христом («Дочь Иаира»):

Тот, грехи подъявший мира,

Осушавший реки слез,

Так ли дочь Иаира

Поднял некогда Христос?

 Не мигнул фитиль горящий,

 Не зазыбил ветер ткань...

 Подошел Спаситель к спящей

 И сказал ей тихо: «Встань» [Анненский И.Ф. 1990; с. 116].

«Мечта весны, когда-то голубая» («Ледяная тюрьма») и «философский идеализм Евангелия» одинаково недостижимы. Для Анненского тяжела и мысль об обновляющем умерщвлении в природе, и представление о религиозном чувстве человека как о переживании, очищенном от какой-либо сцепки с реальностью, от соприкосновения с жизненной плотью мира. В форме лирического переживания поэт высказывает собственное представление о возможном соединении в человеке тленной телесности и бессмертной души.

Образом, отражающим пограничное состояние между тяжестью плоти и неземной невесомостью духа, у автора является талый снег. Второе

стихотворение миницикла «Снег» становится своеобразным «узловым центром» трилистника, стягивающим на себя оппозиции «ледяного» и «огненного», «тяжелого» и «легкого», «громкого» и «тихого», «сна» и «пробуждения», и осуществляющим переход от описания обновления в природе – к символической ситуации возрождения человеческой души после смерти.

Полюбил бы я зиму,
 Да обуза тяжка...
 <...> Но люблю ослабелый
 От заоблачных нег –
 То сверкающе белый,
 То сиреневый снег...

И особенно талый,
 Когда, выси открыв,
 Он ложится усталый
 На скользящий обрыв <...> [Анненский И.Ф. 1990; с. 114–115].

Переживание «сентиментального христианства житий» [Анненский И.Ф. 1979; с. 396], основанное на понимании неизбежности смерти на земле и сострадании к жизни в любой конкретной форме ее проявления, представляется автору своеобразной «нераздельностью-неслиянностью» природного и человеческого (ср. «Трилистник сентиментальный»). Ключевые определения ледяного покрова зимы в «Трилистнике ледяном» даются посредством эпитетов «нищенски синий» и «заплаканный»: «Этот нищенски синий / И заплаканный лед!» [Анненский И.Ф. 1990; с. 114]. Анненский создает «житийный» образ талого снега, сравнивая его со светлой и страдающей в миру человеческой душой. Взгляд автора «Трилистников» сопоставим с размышлением Достоевского о «сердечном знании Христа» в русской народной культуре: «<...> народ русский в огромном большинстве своем – православен и живет идеей православия в полноте, *хотя и не понимает эту идею ответчиво и научно*» [Достоевский Ф.М. 1984; с. 18]; «Можно многое не сознавать, а лишь чувствовать. <...> Говорят, русский народ плохо знает Евангелие, не знает основных правил веры. <...> Но *сердечное знание Христа и истинное представление о Нем существует вполне.*

Оно передается из поколения в поколение и *слилось с сердцами людей*. Может быть, единственная любовь народа русского и есть Христос, и он любит образ его по-своему, то есть до страдания. <...> Повторяю: можно очень много знать бессознательно» [Достоевский Ф.М. 1980; с. 37–38]. Во взглядах философа Вл. Соловьева и многих современников-символистов Анненского должна была отталкивать излишняя рациональность их идеалистических представлений о духовном абсолюте.

Проблему диалектики внешнего и внутреннего движения, ставшего предметом постижения мировой философии, теоретически сблизившей понятие покоя и ускорения, и науки, практически решающей вопрос механического преодоления пространства с максимально возможной скоростью, Анненский осмысливает в *«Трилистнике вагонном»*. Сознание европейца антиномию покоя и движения усваивает постепенно.

Внимание Анненского привлекают работы древних философов, задавшихся вопросом об источнике, порождающем движение. Первым диалектиком он считал Зенона – представителя элейской школы греческой философии. Ксенофан, Парменид, Зенон (VI и V вв. до н. э.) создавали учение о вечном единстве, неподвижности и сплошной односоставности мира, утверждая, что разнообразие, движение, возникновение и уничтожение есть не знание, не мысль, а обман наших чувств. Перемен нет, а бытие есть, ум ему придает форму единого, вечного шара, наполненного безостановочно и сплошным образом. Множество, движение и изменение тогда не есть истинное бытие, оно является чувственно воспринимаемым бытием. Если в мысли нет ничего, кроме бытия, то мысль и бытие тождественны. Именно так излагает мировоззрение элейцев сам Анненский [Анненский И.Ф. 1896; с. 10–12]. В *«Трилистнике вагонном»* мотив бесконечного внешнего «дробления» человеческого бытия (дихотомия дня и ночи, мужского и женского, движения и покоя) может быть соотнесен с мыслями Зенона, из которых следует, что эмпирический мир движущихся и изменяющихся явлений принадлежит лишь к «миру мнения», а Ахиллес будет вечно догонять впереди идущую черепаху [Анненский И.Ф. 1896; с. 11].

Философия эпохи Возрождения, антропоцентричная по своей сути, породила не только тенденцию панпсихизма в отношении к природе, но и противоположный взгляд на мир – метод ее познания через освоение механических форм движения материи. Наука вновь обращает внимание на апории Зенона, потому что представление о движении остается для нее неразрешимой тайной. К примеру, Кузанский в парадоксах бесконечности видит средство созидания, с помощью которого можно заново создать фундамент человеческого знания. Философ отстаивает относительность категорий движения и покоя, утверждая на основании чувственного опыта, что предмет, движущийся с бесконечно большой скоростью, видится как находящийся в покое («Игра в шар»). Галилей, «отец» динамики, по отношению к движению допускал совпадения реального физического процесса с умственной конструкцией. Первое серьезное исследование парадоксов предпринял французский мыслитель Пьер Бейль, который в статье о Зеноне подверг критике позицию его оппонента Аристотеля и пришел к выводу, что понятия времени, протяженности и движения связаны с трудностями, непреодолимыми для человеческого ума («Исторический и критический словарь», 1696). После него сходные темы затрагивал в антиномиях Кант, в диалектике Гегель описал чувственно воспринимаемое и мыслимое движение как сочетание и конфликт противоположностей.

В произведении Анненского-поэта покой и движение представлены в образах вокзала и поезда, причем композиция трилистника такова, что состояния сознания лирического «я» сменяются по принципу прорыва от покоя к движению в пространстве, которое в финале оказывается мнимым и оборачивается трагическим представлением о неподвижной структуре дискретного времени (метафора зимнего поезда).

Мысль о «полусуществовании» человека среди «полумертвых» вещей, подверженных разрушению временем и превращенных сознанием в условные знаки реального мира, звучит в стихотворении «Тоска вокзала». На вокзале герой тоскует по движущемуся поезду («Что-нибудь, но не это... / Подползай – ты обязан; / Как ты жарок, измазан, / Все равно – ты не это!» [Анненский И.Ф. 1990;

с. 117]). Современный человек утратил античную целостность мировосприятия, перестал находить величие в спокойной медлительности, она скорее кажется ему нудной, бесполезной, даже убийственной (покой, который в природе и есть движение, для него тождественен смерти). В первом и других стихотворениях трилистника автор использует мотив ополовинивания качественных и количественных характеристик пространства, деления на два («в пыльном зное полудней», «полумертвые мухи», «кондуктор однорукий», «полосатые тики», «проходит Полночь по вагонам», «хаос полусуществований»). Пространство в стихотворении интериоризуется от физического ощущения вещей к представлениям о них в «схематизмах» сознания («забитый киоск», «пролитая известка», «флаг линяло-зеленый» – еще вещи в объективности их характеристик, а «кондуктор однорукий у часов в ожиданьи» – уже принцип вещи («эмблема разлуки в обманувшем свиданьи»), сложившийся на основе повторяемости внешнего явления). На уровне системы образов лирический сюжет стихотворения разрешается мотивом «уничтожения» героя в «омуте безликом» вагона, который собственно имеет символическое значение пространства сознания. Мысль в форме утверждения, отрицания или антиномии ассоциируется с полосатыми чехлами, надевавшимися на диваны в вагонах первого класса:

Уничтожиться, канув

В этот омут безликий,

Прямо в одурь диванов,

В полосатые тики!.. [Анненский И.Ф. 1990; с. 117].

Центральное в миницикле – стихотворение «*В вагоне*». Образ вагона поезда дает название всему трилистнику и является переходным от точки зрения лирического «я», находящегося в покое вокзала и «липком», жалящем взаимодействии с миром вещей, – к субъекту, погружившемуся в движение, отчуждающее его от физического ощущения предметов («горний свет уныл и зыбок»). С точки зрения законов механики, находясь в замкнутой физической системе, невозможно определить, покоится она или равномерно движется, единственный способ – зафиксировать внимание на предметах вовне. Этот психологический эффект и использует Анненский в качестве символической

ситуации для описания сознания «я», которое утратило чувство реальности. В стихотворении возникает мотив внутреннего движения, который человек противопоставляет механическому обороту колес, и таким образом обретает собственное представление о взаимодействии с пространством. Метафора «мятутся черные ракиты» раскрывает состояние сознания героя, окрашивающего своим беспокойством окружающее пространство.

Довольно дел, довольно слов,
 Побудем молча, без улыбок,
 Снежит из низких облаков,
 А горний свет уныл и зыбок.

В непостижимой им борьбе

Мятутся черные ракиты [Анненский И.Ф. 1990; с. 117].

В вагоне Анненский изображает мужчину и женщину, между которыми идет «непостижимая» вековая борьба мироощущений («До завтра, – говорю тебе, – / Сегодня мы с тобою квиты»), так что трагизм разобщенности происходит не от ситуативно сложившихся обстоятельств, а от разности взглядов на мир, формирующих ценностные контексты героя и героини. В одном физическом пространстве вагона Он обращен в себя, отделен от внешнего мира, недвижим («Хочу, не грезя, не моля, / Пускай безмерно виноватый, / Глядеть на белые поля / Через стекло с налипшей ватой»), а Она настаивает на выяснении отношений, на их дальнейшем развитии («А ты красуйся, ты – гори... / Ты уверяй, что ты простила, / Гори полоской той зари, / Вокруг которой все застыло») [Анненский И.Ф. 1990; с. 117]. Несовпадение мужского и женского Анненский косвенно ассоциирует со структурой времени: оппозиция «сегодня» / «завтра» (вторая строфа), образ «полоски той зари» между днем и ночью (ср.: «Две любви»).

Большую роль для понимания смысла данного стихотворения и трилистника в целом играет созвучие лирической ситуации размышлениям умирающего Ивана Ильича (Л.Н. Толстой «Смерть Ивана Ильича», 1886). Ощущение человека, находящегося внутри вагона, имеет большое значение для Толстого: «Все три дня, в продолжение которых для него не было времени, он барахтался в том черном мешке, в который просовывала его невидимая

непреодолимая сила. Он бился, как бьется в руках палача приговоренный к смерти, зная, что он не может спастись; и с каждой минутой он чувствовал, что, несмотря на все усилия борьбы, он ближе и ближе становился к тому, что ужасало его. Он чувствовал, что мученье его и в том, что он всовывается в эту черную дыру, и еще больше в том, что он не может пролезть в нее. Пролезть же ему мешает признание того, что жизнь его была хорошая. Это-то оправдание своей жизни цепляло и не пускало его вперед и больше всего мучало его. // Вдруг какая-то сила толкнула его в грудь, в бок, еще сильнее сдавило ему дыхание, он провалился в дыру, и там, в конце дыры, засветилось что-то. С ним сделалось то, что бывало с ним в вагоне железной дороги, когда думаешь, что едешь вперед, а едешь назад, и вдруг узнаешь настоящее направление» [Толстой Л.Н. 1982; с. 106]. Именно «ложностью» направления движения, ведомого мужчине, но скрытого от женщины, объясняется образная система стихотворения «Спутнице» в следующем «Трилистнике бумажном».

Не раз в своем творчестве Анненский писал о том, что женщина в большей степени обращена к внешнему течению жизни, чем мужчина: категория вины и ее искупления для нее действительны, они совпадают с внешним ритмом умирания и возрождения природы. Героиня, вероятно, поэтому сравнивается с горячей полоской зари на низком, застывшем небе. У героя нет сил ни молить, ни грезить. Его состояние в момент выяснения отношений (безмерная истощенность от мыслей и раздражение от всего внешнего) напоминает состояние шекспировского Гамлета, когда принц советует Офелии выйти замуж за дурака или уйти в монастырь. В сцене мужчина так же, как в стихотворении, кидает девушке упрек за желание покрасоваться: «*Гамлет*: Ты красива? // *Офелия*: Принц, что вы хотите сказать? // *Гамлет*: А то, что если ты честная и красивая девушка, то твоей девичьей чести не надо бы знаться с красотой» [Шекспир У. Трагедия о Гамлете, принце датском...].

В статье из «Второй книги отражений», посвященной трагедии Шекспира («Проблема Гамлета», 1907), Анненский пишет о том, что в силу постоянного пребывания в собственных мыслях, сомнениях и грезах, Гамлет отпал от внешней

жизни, над которой мог только насмехаться. Он похоронил мир, наполнив его собой – болью, сомнениями, памятью о совершенстве отца. Покоя он не обрел: каждый раз повторяется одно и то же горькое переживание, внутренний импульс «я» рождает призрачного Другого как повторение самого себя.

Третье стихотворение трилистника «Зимний поезд» посвящено «коллективному мыслестраданию» «поколений и масс» людей [Анненский И.Ф. 1979; с. 477], накопивших огромный опыт практического наблюдения вещей. В изображении пространства Анненский использует принцип совмещения двух «модусов» восприятия сознанием «я» движущегося поезда («извне» и «изнутри»). В первых строфах состав показан во всем его внешнем ужасающем величии дракона, символизирующего человечество, по пути теряющего и обретающего все новые головы («Я знаю – пышущий дракон, / Весь занесен пушистым снегом» [Анненский И.Ф. 1990; с. 118]). Детали в описании поезда и ритмический строй стиха отсылают к «Фонтану» Ф. Тютчева, что принципиально важно для восприятия символа, созданного Анненским:

Снегов немую черноту

Прожгло два глаза из тумана,

И дым остался на лету

Горящим золотом фонтана [Анненский И.Ф. 1990; с. 117].

Поезд – великое достижение интеллекта человека, оно покоряет пространство, но не способно противостоять нерушимому механизму времени в природе, поглощающему любую материю, обновляющему жизнь по закону уничтожения. «Полночь», «Закат», «Рассвет» и «Тень» Анненский пишет с заглавной буквы – это имена собственные, данные в чувственном восприятии «я» неповторимым сущностям, однако в плане сознания именно они образуют безликую дискретную структуру времени: «Но тает ночь... И дряхл и сед, / Еще вчера Закат осенний, / Приподнимается Рассвет / С одра его томившей Тени» [Анненский И.Ф. 1990; с. 118]. В статье «О формах фантастического у Гоголя» (1890), посвященной проблеме подвижности понятия фантастического в стремительно меняющемся мире и его нивелированию в плане сознания человека, Анненский отмечал: «Наш опыт не только постоянно расширяется: он, можно

сказать, неудержимо несется по рельсам, и тащат его два паровика: один – наука, другой – техника» [Анненский И.Ф. 1979; с. 209]. Но при этом неизменным остается в человеке болевое чувство конечности существования, оправданное холодным сознанием смены поколений, поэтому поезд представлен в образе сцепленных друг с другом гробов: «<...> Обречены холодной яме, / Влачатся тяжкие гробы, / Скрипя и лязгая цепями» [Анненский И.Ф. 1990; с. 118].

Метафора последней строфы конструктивна для художественного сознания Анненского: «Пары желтеющей стеной / Загородили красный пламень, / И стойко должен зуб больной / Перегрызать холодный камень» [Анненский И.Ф. 1990; с. 119]. С одной стороны, она основана на визуальном образе движущейся машины, одушевленной авторским воображением: у поезда «два глаза» [Анненский И.Ф. 1990; с. 117] и челюсть, пережевывающая ледяную накипь колес (ходовая часть паровоза, состоящая из ведущей колесной пары и сцепных колес, вращающихся через дышла). С другой стороны, поэт не просто изображает объект, подмечая сходство с телодвижением человека, но объективирует то, что совершается в душе лирического «я». Обладающий сознанием, субъект обречен на переживание ужаса от знания неизбежного конца. Образ холодного вагона, мотив стука колес поезда, неотделимого от музыки забывшейся во сне души, возникают в заключении статьи «Проблема Гамлета»: «Мы *гамлетизируем* все, до чего ни коснется тогда наша плененная мысль. Это бывает похоже на музыкальную фразу, с которой мы заснули, которую потом грезили в полусне... И вот она пробудила нас в холодном вагоне, на миг, но преобразив вокруг нас всю ожившую действительность: и этот тяжелый делимый нами стук обмерзших колес, и самое солнце, еще пурпурное сквозь затейливую бессмыслицу снежных налетов на дребезжащем стекле... преобразило... во что?... То-то во что?..» [Анненский И.Ф. 1979; с. 172]. Источник трагизма существования человека Анненский обнаруживает в самой природе нашего сознания, включающего в себя чувственный («зуб больной») и рациональный («холодный камень») уровни восприятия физического мира.

Тему внешнего и внутреннего движения автор продолжает в «*Трилистнике бумажном*». Источником духовной силы человека, способной оказать сопротивление давлению жизни, является «вечное» взаимодействие мужского и женского мироощущений. Человек научился воплощать движение собственной души на бумаге, открыл перспективу, передающую субъективную точку зрения на бесконечность, и она принесла с собой новое миропонимание. Но мысль, по Анненскому, все равно не удалось вывести из замкнутого круга самоповторения. Внутреннее ощущение и искусство обманывают нас видимостью правдоподобия (вместо жизни – картонка, кусок бумаги, лист отпечатанного офорта). В «Трилистнике бумажном» поэт опосредованно обращается к идеям, связанным с именами Б. Паскаля и Р. Декарта, – в целом, к «эмблематическому» мировоззрению людей Нового времени.

В стихотворении «*Спутнице*» лирический герой и его спутница находятся в пути, перед ними открывается пейзаж, который воспринимается сквозь призму человеческой души двояко.

Как чисто гаснут небеса,
 Какую прихотью ажурной
 Уходят дальние леса
 В ту высь, что знали мы лазурной...
 В твоих глазах упрека нет:
 Ты туч закатных догоранье
 И сизо-розовый отсвет
 Встречаешь, как воспоминанье.

Но я тоски не поборю:
 В пустыне выжженного неба
 Я вижу мертвую зарю
 Из незакатного Эреба <...> [Анненский И.Ф. 1990; с. 119].

Первое стихотворение является идейно-эмоциональным «конспектом» трилистника, в нем позиции мужчины и женщины противопоставлены. Она «сизо-розовый отсвет» заката встречает, как «воспоминанье», без тоски и скорби, потому что женское сознание следует ритму непосредственного переживания чувств и волнений, который задается реальным движением жизни. «Спутница»

находит в действительности достойную памяти красоту и изящество. Лирическому герою, напротив, живописный пейзаж кажется мертвенным и бутафорским, потому что опосредуется мыслью, вечно тоскующей по «лазурному» идеалу. Мужчину ранит настоящее, тогда как женское сознание блуждает по иным временам – вспоминает прошлое или живет перспективой будущего. Анализируя в одной из своих критических работ роман И. Гончарова «Обломов», Анненский делает важное замечание, имеющее отношение к мужскому взгляду на мир: «И живопись, и скульптура уходят в познание и в существе своем холодны, зрительные впечатления, решительно преобладая в душе, занимают наблюдательный ум и служат как бы противовесом для резких чувств и волнений» [Анненский И.Ф. 1979; с. 254]. Живописная картина жизни, в которой место вещей занимают эмблемы, удручает ум мужчины (по словам Паскаля, «вечное безмолвие этих бесконечных пространств меня пугает» [Паскаль Б. 1995; с. 137]):

Уйдем... Мне более невмочь

Застылость этих четких линий

И этот свод картонно-синий...

Пусть будет солнце или ночь!.. [Анненский И.Ф. 1990; с. 119].

Последующие стихотворения трилистника углубляют представление автора о разных типах проживания жизни. Мужчина и женщина пребывают каждый в своем иллюзорном мире: Он предпочитает жизни идею, Она цепляется за любую жизненную перспективу, не признавая подавляющей тяжести объективных обстоятельств. Образ тростинки («*Неживая*») перекликается с мыслью Паскаля о телесной незащитности человека и стойкости его внутреннего мира: «Человек – всего лишь тростинка, самая слабая в природе, но это тростинка мыслящая. Не нужно ополчаться против него всей вселенной, чтобы его раздавить; облачка пара, капельки воды достаточно, чтобы его убить. Но пусть вселенная и раздавит его, человек все равно будет выше своего убийцы, ибо он знает, что умирает, и знает превосходство вселенной над ним. Вселенная ничего этого не знает» [Паскаль Б. 1995; с. 136–137]. Лирическое «я» женщины, по Анненскому, «выше своего убийцы», потому что существует мечтой и верой в будущее. Паскаль также

утверждал приоритет веры и интуитивного постижения жизни («мысль пронизательная и утонченная») наряду с интеллектуальным анализом земного бытия («геометрическая мысль»). В «век разума» он, гениальный математик эпохи, пишет о безнадежных переживаниях современника, открывшего для себя бесконечность Вселенной и осознавшего при этом пустоту своей краткой земной жизни, слепоту существования: «<...> Так и картины, если смотреть на них со слишком близкого или далекого расстояния. И лишь единственная маленькая точка и есть нужное место. Все другие слишком близко, слишком далеко, слишком высоко или слишком низко. В искусстве живописи эта точка определяется перспективой, но кто ее определит для истины и морали?»; «Человеческая природа не знает движения по прямой; у нее свои приливы и отливы» [Паскаль Б. 1995; с. 83, 84].

Именно в женском образе Анненскому важно было показать сгущенно-чувственное, сентиментальное, но при этом жизнотворное мироощущение. Тростинка изображена на фоне синего «бумажного» неба. Лирический субъект, от лица которого ведется рассказ о печальной участи тростинки, выражает сочувствие той, что пытается уверить себя и окружающих в будущем пробуждении от смертельного сна:

Бедная тростинка,
 Милая тростинка,
 И чего хлопочет?
 Все уверить хочет,
 Что она живая,
 Что, изнемогая –
 (Полно, дорогая!) –

И она ждет мая <...> [Анненский И.Ф. 1990; с. 120].

Герой-повествователь, однако, не питает иллюзий по поводу будущего «неживой» тростинки. Вероятно, образ был подсказан Анненскому бытовой реалией – куском синей бумаги, которой оборачивали сахарные головы. Грубая бумага переламывалась на изгибах и могла ассоциироваться с хрупкой тростинкой, превращенной в сырье для производства упаковки.

На бумаге синей,
 Грубо, грубо синей,
 Но в тончайшей сетке,
 Разметались ветки,
 Ветки-паутинки.
 А по веткам иней,
 Самоцветный иней,
 Точно сахаринки... [Анненский И.Ф. 1990; с. 119].

Мужское начало в трилистнике предстает в виде гравюры на металле – офорта, возникшего в Европе в начале XVI века и давшего возможность художникам тиражировать рисунок, получать оттиски с печатных форм («досок»). У Анненского способ создания офорта становится развернутой метафорой мыслительной деятельности, воспроизводящей много раз одно и то же переживание. Поэт описывает манеру травленого штриха, именуемую также чистым или классическим офортом, важнейшим технологическим приемом в ней является выжигание металла кислотами («Как на меди крепкой водкой / Проведенные штрихи» [Анненский И.Ф. 1990; с. 120]). Наибольшую выразительность рисунку дает многократное травление. В предыдущем стихотворении поэт создал образ замороженных женских слезинок-сахаринок, а в «Офорте» – застывшая мужская дума изображается в виде столпа дыма, окутанного неподвижными зимними кольцами.

Ясен путь, да страшен жребий,
 Застывая, онеметь, –
 И по мертвом солнце в небе
 Стонет раненая медь.

Неподвижно в кольца дыма
 Черной думы врезан дым...

И она была язвима –

Только ядом долгих зим [Анненский И.Ф. 1990; с. 120–121].

Итак, в стихотворении лирическое переживание выражается в образах живописи, возможности которой в передаче внешнего действия, по словам Лессинга, более ограничены по сравнению с поэзией, при этом, однако,

«плодотворный момент» зрительского воображения реализуется в ней гораздо интенсивнее (Лессинг «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии», 1766). В «Мыслях» Паскаля мотив «зрения и глаза» возникает в связи с темой вечных человеческих заблуждений и иллюзий. Философ ставит под сомнение абсолют разумности и слепую веру человека в собственный ум: «Люди обманываются на каждом шагу и с удивительным смирением винят в том собственные ошибки, а не то знание, обладанием которого они неизменно гордятся. <...> это доказывает, что человек способен на самые невероятные заблуждения, коль скоро он может полагать своим неперменным природным свойством не слепоту, а, напротив, мудрость» [Паскаль Б. 1995; с. 85]. По мнению Паскаля, человек соединяет в себе «две силы», «две природы» – разум («который может дать своим друзьям только горе») и воображение («чудесное орудие для бескровного самоослепления»): «Так кто же обманщик? Чувства или знания? <...> Но самая удивительная причина его заблуждений – война между чувствами и разумом» [Паскаль Б. 1995; с. 87, 89].

Не случайно и обращение Анненского к офорту. Проблему взгляда на действительность, устройства телесного глаза и связи функции зрения с мировоззрением человека затрагивает Декарт в «Диоптрике», своем практическом труде, посвященном проблеме распространения и преломления света, восприятия его органами чувств. «Диоптрика» является одним из приложений к фундаментальному «Рассуждению о методе, чтобы хорошо направлять свой разум и отыскивать истину в науках» (1637). В главе «О чувствах вообще» Декарт делает предметом рассуждения не столько видимое глазом, сколько реконструируемое разумом изображение. В качестве опорного, проверенного утверждения ученый предлагает следующее: «<...> душа воспринимает внешние впечатления не столько потому, что она находится в членах, служащих органами внешних чувств, сколько потому, что она находится в мозгу, где и проявляет это свойство, называемое вместилищем чувств <...>» [Декарт Р. 1953; с. 93]. По его мнению, между реальным и воспроизводимым предметом никогда не будет абсолютного сходства, перспектива все равно искажает материальные формы, а следовательно, с таким же успехом нашу мысль возбуждают знаки и слова,

совершенно не похожие на те вещи, которые они обозначают. В небольшом рассуждении о живописи Декарт останавливается на специфике гравюры, которая соответствует важному для него закону исполнения и восприятия искусства: «<...> чтобы получить наиболее совершенные изображения и лучше представить предмет, нужно, чтобы изображения не походили на этот предмет» [Декарт Р. 1953; с. 96]. Гравюры, представляющие собой «несколько капель чернил, разлитых там и сям по бумаге, дают нам образные представления о лесах, городах, людях и даже сражениях и бурях, хотя из бесконечности разных качеств, которые они воспроизводят в перечисленных предметах, они лишь напоминают их общий вид <...>» [Декарт Р. 1953; с. 95–96].

Гул печальный и дрожащий

Не разлился – и застыл...

Над серебряною чашей

Алый дым и темный пыл.

А вдали рисунок четкий –

Леса синие верхи,

Как на меди крепкой водкой

Проведенные штрихи [Анненский И.Ф. 1990; с. 120].

Декарт формулирует не просто теоретические постулаты наступающей в Европе эпохи рационализма, он предсказывает новый тип мировосприятия – не непосредственное ощущение предмета, а переживание его образа в сознании, то есть «переживание переживания».

Апофеозом мировоззрения, в котором культивируется принцип «образ образа», становится эпоха классицизма: от художников требуется подражание образцам («*Трилистник в парке*»). Античность, по Анненскому, непосредственно влияет на нас в двух формах – скульптурной и драматической [Анненский И.Ф. 2003; 37]. В парковом пространстве Царского Села, в XVIII веке обустроенного в качестве летней резиденции русских монархов, иллюзия древней целостности и гармонии достигает максимального выражения. Здесь же расположилось знаковое для отечественной культуры учебное заведение, Царскосельский лицей, название которого обращает нас к воспоминанию о Ликее Аристотеля. В момент

наивысшего синтеза красоты и ума в истории миропонимания европейцев наступает перелом: творимая людьми нормативность начинает угнетать и вдруг оказывается, что «поэтический аромат» прежней красоты «уже испарился для нас и безвозвратно» [Анненский И.Ф. 1979; с. 307]. Величие и продуманность линий пугает, заставляет человека, ограниченного собственным миром ежедневных забот и неприятностей, острее ощутить драму одиночества, беспочвенности, заикленности на жизненной рутине.

Я на дне, я печальный обломок,

Надо мной зеленеет вода.

Из тяжелых стеклянных потемок

Нет путей никому, никуда... [Анненский И.Ф. 1990; с. 121].

Наступает эпоха, которая ощутила на себе предел человеческих возможностей, опасность культа личности, и поэтому обратилась к «малому пространству» жизни людей. В стихотворении «Я на дне» от статуи отпадает обломок, кусок мрамора, символизирующий состояние субъекта, отсчитывающего время и пространство от собственного Я, замкнутого стоячими водами заросшего, остекленевшего водоема. Стихотворение имеет четкое пространственное и временное построение. Вертикаль оценочна: «верх» ассоциируется с былым величием, полетом души, звездным небом гармонии, «низ» – с «постылым покоем», бредом, потерей цельности. Живой фонтан в воспоминании лирического «я» напоминает развернутую метафору человеческой мысли: она была устремлена к Идеалу, но неведомая сила пресекла ее порыв (Ф.И. Тютчев «Фонтан»). Анненский с пронзительной болью оплакивает неповторимость и уникальность личности, искалеченной жизнью:

Там тоскует по мне Андромеда

С искалеченной белой рукой [Анненский И.Ф. 1990; с. 121].

В трилистнике также важна фигура царскосела Пушкина, соединившего прошлое и будущее русской литературы: он закрыл эпоху классицизма, выразил сентиментальные и романтические настроения современников и с «подставки» испытанных образов шагнул в стихию реального жизненного переживания («Воздушные кусты сольются и растают, / И бронзовый поэт, стряхнув дремоты

гнет, / С подставки на траву росистую прыгнет» [Анненский И.Ф. 1990; с. 122]). Последующее стихотворение в миницикле подсказывает связь образа несчастного обломка с родовитым и одиноким Евгением из «Медного всадника».

Мотив страха, вызванного вдруг ожившим образом статуи работы скульптора Баха в Царском Селе, звучит в стихотворении «*Бронзовый поэт*». В сознании лирического «я» Пушкин готов сорваться «с подставки на траву» так же стремительно, как и созданный им «кумир на бронзовом коне».

На синем куполе белеют облака,
И четко ввысь ушли кудрявые вершины,
Но пыль уж светится, а тени стали длинны,
И к сердцу призраки плывут издалека.

<...> И стали – и скамья и человек на ней
В недвижном сумраке тяжеле и страшней.

Не шевелись – сейчас гвоздики засверкают <...> [Анненский И.Ф. 1990; с. 122].

Видимо, речь идет о «петербургской повести» – авторском определении жанра «Медного всадника»:

Не знаю, повесть ли была так коротка,
Иль я не дочитал последней половины?..
На бледном куполе погасли облака,
И ночь уже идет сквозь черные вершины... [Анненский И.Ф. 1990; с. 121].

К юбилейным торжествам 1899 года Анненский выпустил отдельным изданием брошюру «Пушкин и Царское Село», в которой писал: «Если внимательно приглядеться к ранним одам Пушкина, вдуматься в эту величавую красоту, которая когда-то пленяла и даже трогала, а теперь кажется условной и холодной, то мы найдем в ней не только дань гениального юноши своему веку, воспитанию и возрасту. Кто-то говорил, что он глубже чувствует красоты трагедий Расина, когда думает о них, стоя на веранде Версальского дворца, в виду перспективы величавых аллей и строгой гармонии этих искусственных групп...» [Анненский И.Ф. 1979; с. 308]. Сознание человека изменилось с тех пор, и Пушкин смог уловить эту перемену в образе бедного Евгения или Самсона Вырина, но все же он остался верен «*величавым* образам, которые так бесконечно разнообразны на страницах его поэзии» [Анненский И.Ф. 1979; с. 308]. Возможно,

эти размышления Анненского и являются источником его лирического образа Пушкина – полустатуи, получеловека.

В стихотворении «*Расе. Статуя мира*» автор провожает поэзию статуй, прощается с лиризмом созерцательности, который был близок человеку в прошлом. Современника жизнь терзает так яростно, что инстинкт самосохранения оказывается актуальнее мыслей о вечности. У лирического «я» внутренний отклик вызывает не «величавость» камня, а вид поврежденной мраморной фигуры с опущенным факелом, и он сострадает.

<...> Одни туманы к ней холодные ласкались,

И раны черные от влажных губ остались.

Но дева красотой по-прежнему горда,

И трав вокруг нее не косят никогда.

Не знаю почему – богини изваянье

Над сердцем сладкое имеет обаянье...

Люблю обиду в ней, ее ужасный нос,

И ноги сжатые, и грубый узел кос.

Особенно, когда холодный дождик сеет,

И нагота ее беспомощно белеет...

О, дайте вечность мне, – и вечность я отдам

За равнодушие к обидам и годам [Анненский И.Ф. 1990; с. 122].

Новая эстетика, признав право художника на индивидуальную фантазию, отождествив вечность и миг, далеко отошла от «строгой красоты» прошлых эпох. Об эстетическом идеале минувших времен Анненский пишет в связи с царскосельскими впечатлениями Пушкина: «Именно здесь, в этих гармонических чередованиях тени и блеска; лазури и золота; воды, зелени и мрамора; старины и жизни; в этом изящном сочетании природы с искусством Пушкин еще на пороге юношеского возраста мог найти все эти элементы той строгой красоты, которой он остался навсегда верен и в очертаниях образов, и в естественности переходов, и в изяществе контрастов <...>, и даже в строгости ритмов (например, в пятистопных ямбах «Бориса Годунова», где однообразная и величавая плавность достигается строгим соблюдением диерезы после четвертого слога)» [Анненский И.Ф. 1979; с. 308]. В последующих трилистниках Анненский будет

констатировать разрушение человеком внешних границ, норм, иерархий и размышлять о внутренних эстетических и этических последствиях этих свободолобивых жестов.

Итак, постепенно в нас развивается способность творческого переживания наряду с реалистическим. В науке и искусстве интеллектуальные состояния фиксируются, и со временем естественным для людей становится пространство, альтернативное «миру вещей», мы имеем в виду действительность нашего сознания.

2. 3. 3. Трагизм самосознания: отпадение «я» от мира вещей и людей

Завершаются «Трилистники» нарастающим ощущением нравственного возмездия, чувством отпадения от целого, трагедией самосознания героя, попавшего в ловушку созданных культурой этических и эстетических «абсолютов» [Анненский И.Ф. 2003; с. 44]. Так их называл Анненский, мы же в свою очередь воспользуемся термином «схематизмы сознания», введенным в философию и психологию коллективом известных ученых (М.К. Мамардашвили, Э.Ю. Соловьев, В.С. Швырев) [См. об этом: Мамардашвили М.К. и др. 1972]. О бремени, которое взваливается на современника душевным грузом накопившегося, Анненский писал: «Никому из нас не дано уйти от тех идей, которые, как очередное наследие и долг перед прошлым, оказываются частью нашей души при самом вступлении нашем в сознательную жизнь» [Анненский И.Ф. 1979; с. 411]. К третьей группе трилистников, с усиливающимся ироническим и трагическим началом, мы относим следующие минициклы: «Трилистник из старой тетради», «Трилистник толпы», «Трилистник балаганный», «Трилистник весенний», «Трилистник шуточный», «Трилистник замирания», «Трилистник одиночества».

Человек, вкусивший свободы, отказывается признавать границы ритмов, искусств, культур, а затем подвергает сомнению непреложность моральных норм. Ответная реакция на индивидуализм – ослабление духовной связи «я» с коллективом, возникновение феномена «массового сознания», с его парадигмой

готовых смыслов («Трилистник толпы»). Мыслящий человек воспринимает поведение толпы как искушающее начало («Трилистник балаганный»). Заключительным аккордом в последнем трилистнике звучит переживание сверхчеловека, достигшего межзвездной высоты духа и космического одиночества («Трилистник одиночества»). Но и в ситуации отпадения от «чаши коллективного мыслестрадания» [Анненский И.Ф. 1979; с. 477] наше «я» не перестает инстинктивно желать близости с сознанием Другого («Дальние руки»).

К цельности мировосприятия, основанной на природном ритме и воплощенной в системе мифологических взглядов, возврата быть не может: языческих богов сменили «схематизмы сознания», из которых самым тягостным стало «маниакальное» чувство времени, страх его необратимости. Развивая творческие возможности и радикально преобразуя окружающее пространство, человек взял на себя большую ответственность за происходящее. Как следствие – в лирическом «я» нарастает ощущение надвигающегося *возмездия* за преступление границ природы («*Трилистник из старой тетради*»). В статье «Бальмонт-лирик» Анненский говорит о естественном трагизме современного сознания, одним из источников которого является неистребимая этическая составляющая переживания: «Другая реальность, которая восстает в поэзии Бальмонта против возможности найти цельность, это – *совесть*» [Анненский И.Ф. 1979; с. 110]. Думаем, что актуальность «другой реальности» острее многих представителей поколения чувствовал сам Анненский, создавший «Старых эстонок» («Сон всегда отпускался мне скупое, / И мои паутины так тонки... / Но как это печально... и глупо... / Неотвязные эти чухонки...») [Анненский И.Ф. 1990; с. 204]).

Трилистник, на наш взгляд, также связан с размышлениями Анненского о гоголевском творчестве. В стихотворения помещены аллюзии на образы из «Мертвых душ», которые поэт считал вершиной «художественного идеализма Гоголя»: часы с розаном в доме Коробочки, путь Чичикова по глухим российским дорогам, умирающая душа Плюшкина в образе его дома и сада. В статье «Художественный идеализм Гоголя» Анненский пишет об этапах восхождения

художника к «эстетическому идеализму» поэмы о России: «Отчего самый комизм был так светел и чист в «Вечерах» и стал так мрачен и так грозен в «Вии»? Уж не мелькает ли перед нами в гибели наивной сказки первый призрак ужасов мистицизма, не прозвучала ли в «Вии» первая угроза из того сурового царства кар и воздаяний, откуда позже полумертвого Гоголя оглушали анафемы ржевского Савонаролы?..», «<...> не «скучно» и не «страшно», а «стыдно» будет Гоголю в «Ревизоре» и «Шинели». Присутствие «призрака больной совести» [Анненский И.Ф. 1979; с. с. 221, 223, 101] объединяет стихотворения в «Трилистнике из старой тетради».

В «Тоске маятника» часть часового механизма напоминает юродивого, роль которого в отечественной культуре – пробуждать в людях нравственное чувство, быть «маятником» коллективной совести. А. Кушнер считает, что Анненский создал «подновленный» вариант стихотворения А.К. Толстого «Что за грустная обитель...» (1856) [Кушнер А. О 1996].

<...> Да по стенке ночь и день,
 В душной клетке человеческой,
 Ходит-машет сумасшедший,
 Волоча немую тень.
 <...> Ходит-машет, а для такта
 И уравнивая шаг,
 С злобным рвением «так-то, так-то»
 Повторяет маниак...

Все потухло. Больше в яме
 Не видать и не слышать...
 Только кто же там махать
 Продолжает рукавами? [Анненский И.Ф. 1990; с. 123–124].

Внешняя картинка у Анненского сменяется описанием внутреннего состояния лирического «я»: свой четкий ритм отбивает маятник совести, его толчки выражены повторами в последних строках («Картинка»).

<...> Глядь – замотанная в тряпки
 Амазонка предо мной.
 Лет семи всего – ручонки

Так и впились в узду,
 Не дают плестись клячонке,
 А другая – в поводу.

Жадным взором проводила,
 Обернувшись, экипаж
 И в тумане затрусил,
 Чтоб исчезнуть, как мираж.

И щемящей укоризне
 Уступило забытье:
 «Это – праздник для нее.

Это – утро, утро жизни» [Анненский И.Ф. 1990; с. 124–125].

В стихотворении «*Старая усадьба*» поэт обращается к мотивам волшебной сказки, которые не раз возникали в его предыдущих трилистниках («Трилистник сумеречный», «Трилистник огненный», «Трилистник тоски»). Народная фантазия, породившая сказочные мотивы и сюжеты, черпала вдохновение из источника, в котором четко распознавала моральные ценности и ориентиры. С одной стороны, сцена напоминает посещение Фаустом и Мефистофелем ведьмы («Кухня ведьмы»), которая имеет силу вернуть главному герою физические силы для дальнейшего духовного познания мира [Гете И.-В. Фауст 1889; с. 87–94]. С другой – в образе лесной колдуньи проглядывают черты забытой, мертвой нищенки, лишенные какой-либо фантастики («Чье жилище? Пепелище?.. Угол чей? / Мертвой нищей логовище без печей...» [Анненский И.Ф. 1990; с. 125]). Слова ведьмы «месяц за год у луны» имеют не столько временное, сколько нравственное измерение. В последнем стихотворении появляется мотив бесплодности пути доброго молодца, даже его бегства.

Ну как встанет, ну как глянет из окна:

«Взять не можешь, а тревожишь, старина!

<...> Столько вышек, столько лестниц – двери нет...

Встанет месяц, глянет месяц – где твой след?..»

Тсс... ни слова... даль былого – но сквозь дым

Мутно зрима... Мимо, мимо... И к живым! [Анненский И.Ф. 1990; с. 125–126].

Мотив бессилия жалости присутствует и в других произведениях поэта. Исследователь Л.А. Колобаева, например, обнаруживает его в «Старых эстонках. Из стихов о кошмарной совести»: «<...> укор эстонок, т. е. совести, выдает сомнение самого автора в потенциале *сострадания*, его позитивной силе. Во всем этом угадываются переключки Анненского с Ницше» [Колобаева Л.А. 2013; с. 17]. И действительно, в «Трилистнике из старой тетради» речь идет о подступах к новому этапу развития переживания в европейской культуре, основные черты которого, по Анненскому, обобщил и выразил в своих работах именно Ницше. В сущности, лирический герой поэта подходит к тому состоянию сознания, которое можно назвать «*невозможностью оправдания*» [Анненский И.Ф. 1979; с. 114].

О переживании человека, освоившего продукты массовой культуры, – о его притяжении к коллективному действию, желании спастись среди людей и одновременно о страхе потери индивидуальности автор пишет в «*Трилистнике толпы*». Анненский назвал «психологию толпы» одним из факторов, сформировавших «я» современного человека: «Наследственность, атавизм, вырождение, влияние бессознательного, психология толпы <...>, боваризм – все эти научные и художественные обогащения нашего самосознания сделали современное я, может быть, более робким и пассивным, но зато и более чутким и более глубоким <...>» [Анненский И.Ф. 1979; с. 101]. Сюжетообразующие мотивы единичного и множественного в трилистнике выражаются не только с помощью открытого противопоставления лирического героя и толпы (люди на городской улице, публика на концерте или в музее-храме), но и в сопрягаемых образах горящей на ветру спички, голоса певицы, «базальтового монгола» и порванных бус, раскатившихся по траве аметистов, грандиозного архитектурного сооружения с колоннами, шелковых пятен, оброненных после мессы цветов. Анненский подводит итоги многовековому странствию коллективного ума: лирический герой драматически переживает ситуацию не востребованности толпой утонченной человеческой мечты, реализованной в искусстве («*После концерта*»), и «тайнства» веры, сохраняющего память о древней связи людей с природой и друг с другом («Буддийская месса в Париже»).

В аллею черные спустились небеса,
 Но сердцу в эту ночь не превозмочь усталость...
 Погасшие огни, немые голоса, –
 Неужто это все, что от мечты осталось?

<...> А сколько было там развеяно души
 Среди рассеянных, мятежных и бесслезных!
 Что звуков пролито, взлелеянных в тиши,
 Сиреневых, и ласковых, и звездных!

Так с нити порванной в волненьи иногда,
 Среди месячных лучей, и нежны и огнисты,
 В росистую траву катятся аметисты
 И гибнут без следа [Анненский И.Ф. 1990; с. 126–127].

Обедня кончилась, и сразу ожил зал,
 Монгол с улыбкою цветы нам раздавал,
 И, экзотичные вдыхая ароматы,
 Спешили к выходу певцы и дипломаты,
 И дамы, бережно поддерживая трен, –
 Чтоб слушать вечером Маскотту иль Кармен.

А в воздухе жила непонятая фраза,
 Рожденная душой в мучениях экстаза,
 Чтоб чистые сердца в ней пили благодать...
 И странно было мне, и жутко увидать,
 Как над улыбками спускалися вуали
 И пальцы нежные цветы богов роняли [Анненский И.Ф. 1990; с. 127–128].

Символическое значение в трилистнике имеет музыкальный мотив. Поэт выделяет именно музыку, потому что она как нельзя лучше, на его взгляд, выражала внутреннее движение человеческой мысли (см. об этом в статье «Проблема Гамлета»). Бессловесный ритм был последней нитью, которая связывала поколения.

«Прелюдия», с одной стороны, означает вступительную часть музыкального произведения, с другой – некую сущность, духовную предоснову коллективного ума. Стихотворение перекликается с первым «Трилистником сумеречным», но, в отличие от прозвучавшего в нем мотива духовного единения («Свечку внесли»), в

произведении рождается импульс самосохранения «я», отчуждения его от коллектива. Анненский пишет об усилии героя найти особый параллельный путь со всеми, индивидуальный ритм смены «я» и «не-я». Поэт вступает в диалог с романтической интерпретацией конфликта «поэт – толпа» (М. Лермонтов «Как часто, пестрою толпою окружен...», 1840), уловима в произведении переключки с пушкинским стихотворением «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (1829).

Я жизни не боюсь. Своим бодрящим шумом
 Она дает гореть, дает светиться думам.
 Тревога, а не мысль растет в безлюдной мгле,
 И холодно цветам ночами в хрустале.
 Но в праздности моей рассеяны мгновенья,
 Когда мучительно душе прикосновенье,
 И я дрожу средь вас, дрожу за свой покой,
 Как спичку на ветру загородив рукой...
 Пусть это только миг... В тот миг меня не трогай,
 Я ощупью иду тогда своей дорогой... [Анненский И.Ф. 1990; с. 126].

С эпохи романтизма в европейской культуре все чаще возникают восточные образы и мотивы, а во второй половине XIX века вообще распространяется мода на экзотические искусства. В стихотворении «*Буддийская месса в Париже*» Анненский пишет о том, что в условиях массовой культуры душа магического восточного действия оказалась потерянной. Исследователь Вяч. Вс. Иванов справедливо замечает, что картина службы в буддийском храме музея Гиме в Париже дана «в форме нарочито привычной, связывающей французскую поэтическую традицию с русской: александрийским стихом» [Иванов Вяч. Вс. 1985; с. 456]. Анненский назвал александрийский стих «мерным», допускающим риторику [Анненский И.Ф. 1979; с. 318]. В стихотворении все – от архитектурности пространства и статуарности публики до фактурности александрийского стиха – стремится к овеществлению, отвердению, материализации, так что музыка и буддийская фраза воспринимаются как душа, воспарившая над телом. Противоречие восточного сюжета и традиционной западной формы подсвечивает внутренний конфликт стихотворения –

невозможность «слияния» толпы, пришедшей на литургию как на театральное зрелище, с древним «таинством», отсылающим к идее Единой сущности бытия и растворения в нем отдельного человека. Лирическому герою самому понятны лишь «ритмы странные тысячелетних слов», даже его чуткое и глубокое сознание испытывает напряжение в процессе погружения в состояние синкретизма, требующего от человека не столько знания, сколько веры:

Мне в таинстве была лишь музыка понятна,
 Но тем внимательней созвучья я ловил,
 Я ритмами дышал, как волнами кадил [Анненский И.Ф. 1990; с. 127].

Психология толпы заключается в стремлении к планомерности и зрелищности, в потребности материального эквивалента чуда. Монгол (представитель восточной культуры) воспринимается публикой как часть музейного интерьера («базальтовый»), он выполняет функцию декорации. Каменная граница отчуждения проходит не между народами, говорящими на разных языках, а между поколениями: то, что понимали предки, было не просто словом, но заключенным в нем психическим состоянием, недоступным для понимания потомков. Родовые общины и народы, коллективный дух которых формировался верой и ритуалом, постепенно превратились в толпу на улице или в публику на престижном светском мероприятии.

Если в «Трилистнике толпы» Анненский сделал акцент на фактурности, телесности людской массы, то в последующем цикле возникает «духовный» образ толпы и неожиданный комический эффект углубляет переживания лирического «я» до трагизма. *«Трилистник балаганный»* – о всеобщем обесценивании души, представлении о ней как о явлении физического бытия (воздушный шарик), предмете купли и продажи, неисчерпаемом источнике насмешки над человеком.

В статье «Нравственное учение Шопенгауэра», с которой, вероятнее всего, был знаком Анненский, Л.М. Лопатин обращает внимание на художественность изложения взглядов Шопенгауэра, на психологическую наблюдательность мыслителя и выбирает некоторые наиболее, по его мнению, яркие образы и ситуации из работ философа. В частности, он излагает размышления

Шопенгауэра об эгоизме всего живого как основном двигателе поступков и действий: «<...> Есть что-то глубоко комичное в зрелище бесчисленных индивидуумов, каждый из которых, по крайней мере в практическом отношении, признает реальным только себя, а всех других считает какими-то призраками. А между тем эта иллюзия глубоко коренится в природе нашего познания: ведь мы себя только знаем непосредственно и прямо, с нашей внутренней стороны, все другое мы знаем лишь посредственно, как представление, как чуждый образ, извне вызванный в нашей голове. <...> Таким образом, самые условия нашего познания кладут глубокую пропасть между нашим я и тем, что не есть оно, между нашей личностью и всем остальным бесконечным множеством существ. <...> Рядом с животным эгоизмом в человеческой душе нередко уживается сатанинская сила *бескорыстной злобы и вражды*; она проявляется в жизни под видом недоброжелательства, зависти, злорадства <...>» [Лопатин Л.М. 1995; с. 72–73]. Схожие настроения в лирической форме Анненский выразил в «Трилистнике балаганном».

По словам поэта, «чем более развивается городская жизнь, тем более и безысходно городскими становятся самые души» [Анненский И.Ф. 1979; с. 360]. Культура города является в образах итальянского театра масок (Арлекин и Пьеро) и в звукообразах русского балагана, в которых обнаруживается потенциал «бескорыстного» разрушения. Анненский изображает «свору» детей, чья природная резвость редко бывает созидательной, а действия осмысленными («*Серебряный полдень*»).

<...> А полдень горит так суров,
 Что мне в этот час неприятны
 Лиловых и алых шаров
 Меж клочьями мертвых паров
 В глаза замелькавшие пятна.
 И что ей тут надо скакать,
 Безумной и радостной своре,
 Все солнце ловить и искать?
 И солнцу с чего ж их ласкать,

Воздушных на мертвом просторе! [Анненский И.Ф. 1990; с. 128].

В статье «Проблема Гамлета» Анненский рассуждает о том, что тайна Гамлета вызывает интерес у толпы земных, смертных, как он сам, обывателей: «В сущности, добыча не такая уж неблагодарная не только для охотников, но даже для зрителей охоты: один спорт чего стоит... но и помимо этого. Довольно самого скромного огонька в актере, – чтобы толпа ротозеев на берегу увидела в воде черный силуэт добычи и принялась рукоплескать. // Гамлет идет и на *червяка анализа*, хотя не раз уже благополучно его проглатывал. Попадался он и в *сети слов*, и довольно часто даже, так что если его теперь выловят, то не иначе, как с остатками этих трофеев. Впрочем, не ручайтесь, чтобы тайна Гамлета, сверкнув нам и воочию своей загадочной серебристостью, не оказалась на берегу лишь *стогом* никуда не годной и даже зловонной морской травы» [Анненский И.Ф. 1979; с. 162–163]. В прозаическом стихотворении Анненского «Моя душа» также возникает мотив трагического странствия поэтической души: «<...> вокруг нее была толпа грязная и грубая. Ее толкали – мою душу» [Анненский И.Ф. 1990; с. 218]. Похороны души обставлены толпой в виде балаганного действия.

Пришли Арлекин и Пьеро,

О, белая помпа бюро!

И стали у гроба с свечами! [Анненский И.Ф. 1990; с. 128].

В миницикле ситуация рыночного торга порождает намек на мотив дьявольского искушения («*Шарики детские*»): «Эй, воротник, говоришь по-немецки? / Так бери десять штук по парам, / Остальные даром... / Жалко, ты по-немецки слабенек, / А не то – уговор лучше денег!» [Анненский И.Ф. 1990; с. 129]. «Проблему-отраву», стоявшую перед Фаустом или Гамлетом, нельзя, по мнению Анненского, решить на языке балагана, каким бы метким он ни был. Поэт писал: «Серию критиков Гамлета открыл Полоний. Он первый считал себя обладателем гамлетовской тайны. Хотя Гамлет прокалывает его случайно, но зато Шекспир вполне сознательно сажает на булавку первого, кто в дерзости своей вообразил, что он языком рынка сумеет высказать элевсинскую тайну его близнеца» [Анненский И.Ф. 1979; с. 162]. На языке торговца Анненский пишет о «вечных» духовных категориях идеала, свободы, патриотизма, так что комически

измельчается и искажается их содержание. В обращениях сказового «я» используется прием метонимии, имя-душа замещается внешним видом или статусом обладателя («лисья шуба», «воротник», «ваше степенство», «тетка», «старичок»).

Эй, лисья шуба, коли есть лишни,
 Не пожалей пятишни:
 Запущу под самое нёбо –
 Два часа потом глазей, да в оба!
 Хорошо ведь, говорят, на воле.
 Чирикнуть, ваше степенство, что ли?
 Прикажите для общего восторгу,
 Три семьдесят пять – без торгу!

Ужели же менее

За освободительное движение?

<...> А прибавишь гривенник для барства –

Бери с гербом государства! [Анненский И.Ф. 1990; с. 129–130].

И.П. Смирнов так характеризует стихотворение: «<...> собрание балаганных выкриков: картина мира воссоздается по документальным данным, текст насыщается аутентичными элементами, почти не модифицированными, – изображаемое отождествляется с изображением» [Смирнов И.П. 1977; с. 83]. Анненский описывает городское пространство рынка, где, по его словам, «не краски особые волнуют, а здесь город волнует, другая душа, по-иному язвимая, по-иному скорбная и уступившая, потому что она твердо знает свою рыночную стоимость» [Анненский И.Ф. 1979; с. 359].

Душа умирает между желтыми городскими стенами многовековой культуры («Умирание»). Днем лирическое «я» наблюдает ситуацию всеобщего обеднения внутреннего мира, к ночи – проблема понимания катастрофы для него превращается в собственную «тень», мысль о неизбежном конце.

Слава богу, снова тень!

Для чего-то спозаранья

Надо мною целый день

Длится это умиранье,

Целый сумеречный день!
 Между старых желтых стен,
 Доживая горький плен,
 Содрогаются опалый
 Шар на нитке, темно-алый,
 Между старых желтых стен!
 И бессильный, точно тень,
 В этот сумеречный день
 Все еще он тянет нитку
 И никак не кончит пытку <...> [Анненский И.Ф. 1990; с. 130].

В воздушном шаре герой, не возвышаясь над толпой, узнает сходство с самим собой. Чуткий к звукам мира поэт и истомленная человеческая душа глядят друг на друга. Мотив узнавания себя в «скудной» душе городского человека звучит и в критике Анненского: «Пусть в нее, эту еще скудную, эту новую душу, глядится другая – старая, мудрая, жадная, насторожившаяся душа поэта. Но разве они не обе были туго забиты в камень, а может быть даже, и рождены этим самым камнем?» («О современном лиризме») [Анненский И.Ф. 1979; с. 359]. Вероятно, это глубокое чувство родства с несчастными, наивными «горожанами», сострадание современникам не позволили Анненскому разделить взгляды Ницше и принять идею разрушительного «дионисийства» ради грядущего возрождения культуры.

Самому бы изнемочь,
 Да забыться примиренным,
 И уйти бы одуренным
 В одуряющую ночь! [Анненский И.Ф. 1990; с. 130].

«*Трилистник весенний*» посвящен мироощущению человека, который больше не может жить без учреждения собственного порядка вещей и поэтому «осужден казаться самодовольным» («Сентиментальное воспоминание») [Анненский И.Ф. 1990; с. 217]. Весна в нашем сознании ассоциируется с приливом новых сил, однако внешнему порядку вещей это не соответствует. Ключевой сценой трилистника является «встреча двух смертей», смехотворная

попытка человека противостоять физической силе тотального уничтожения в природе:

Особенно остро проблему предела возможностей семантического мира «я» Анненский поставил в критических статьях, посвященных «Мертвым душам» Гоголя, «Гамлету» Шекспира и лирике Лермонтова. Аллюзии на произведения упомянутых классиков («Нос», «Гамлет», «Тучи») обнаруживаются в стихотворениях «Трилистника весеннего». Движение в мире строится на вечном обновлении, круговороте, и все новое возникает только после смерти того, что существовало прежде. В природе безоговорочный конец старого не дает явлению со временем потускнеть. Весна выбрана как время года, вносящее в мир обновление, однако лирический повествователь видит в ней смерть зимы. Человек не может равнодушно переживать идею конечности, даже понимая, что она необходима для продолжения жизни в целом. Своим внутренним миром он сопротивляется смерти, но объективно ему нечего противопоставить природному способу возрождения. Образ весны у Анненского связан с метафорическим мотивом таяния: в трех произведениях развивается мысль о конечности мечты, молодости, человеческих переживаний. Все уходит, как исчезает последний «темно-белый» снег («Последний снег был темно-бел, / И тяжек рыхлый путь»), как уплывают «дымчатые» облака («Будто плачете дымчатым таяньем»). Можно самодовольно верить в превосходство над природой («задранный нос» в первом стихотворении), можно уйти в грезу (мотив верности призраку во втором), одушевить и оплакать реальность (рефлексия героя в третьем), но изменить природный порядок невозможно.

В стихотворении «*Черная весна (Тает)*» автор описывает похороны во время распутицы. Пустое человеческое тело сохраняет признаки гордыни и превосходства над всем миром. Значимая деталь в портрете покойника – нос, он продолжает свое существование даже после смерти человека. Используя прием намека на гоголевский гротеск, Анненский воплощает идею фальшивого двойничества: «внутренний» человек проиграл поединок с «внешним», хотя в этом и не признается.

Под гулы меди – гробовой
 Творился перенос,
 И, жутко задран, восковой
 Глядел из гроба нос.

Дыханья, что ли, он хотел

Туда, в пустую грудь?.. [Анненский И.Ф. 1990; с. 131].

Смерть лишается трагического пафоса, она оказывается естественным явлением, поэтому живые лица изображены как мертвые («С позеленелых лиц...»). Связь человека с природой расстроилась до полного отчуждения: «Да тупо черная весна / Глядела в студенъ глаз <...>» [Анненский И.Ф. 1990; с. 131]. Посредством подробностей пейзажа Анненский разворачивает метафору распутицы духовного состояния человека («И только изморось, мутна, / На тление лилась», «С облезлых крыш, из бурых ям <...>», «А там, по мертвенным полям, / С разбухших крыльев птиц...»). Последняя строфа стихотворения содержит прямое обращение автора к человечеству:

О люди! Тяжек жизни след

По рытвинам путей,

Но ничего печальней нет,

Как встреча двух смертей [Анненский И.Ф. 1990; с. 131].

Чтобы справиться с тяжестью земного существования, человек ищет источник жизненной силы в себе самом, он переживает пережитое, творит призраков, которые становятся для него естественнее объектов и событий внешней реальности («*Призраки*»).

И бродят тени, и молят тени:

«Пусти, пусти!»

От этих лунных осеребрений

Куда ж уйти?

Зеленый призрак куста сирени

Прильнул к окну...

Уйдите, тени, оставьте, тени,

Со мной одну...

Она недвижна, она немая,

С следами слез,

С двумя кистями сиреней мая

В извивах кос <...> [Анненский И.Ф. 1990; с. 131–132].

Мотив призрачности внутреннего мира связан у Анненского с образом переменчивого неба. Специально поэт анализировал аналогичный художественный прием на материале творчества Лермонтова: «Наблюдение над жизнью любимой природы заставляло его внимательнее и глубже вглядываться в душевный мир человека. <...> // И мечта, и дума поэта часто останавливались на облаках: постоянно встречаешь в его строках: облако, облачко, тучу, тучки, особенно «тучки» с нежностью. // Каких эпитетов он им ни придавал? – молодая, золотая, светлая, серая, черная, лиловая *туча*; *облака* – белые, синие, дымные, седые, румяные, багряные, огненные, косматые, вольные, легкие, разорванные, угрюмые, послушные, неуловимые, зловещие и ревнивые. Поэт отмечает их края – кудри, лоскуты, обрывки, толпы, цепи, караваны, стаи, стада облаков (для звезд, напротив, всегда хоры и хороводы). Они у него бродят, вьются, бегут, летят, мчатся, отважно и спокойно плывут, тихо и грозно ползут; это – то мохнатая шуба, то клочки разодранного занавеса, то перья на шлеме, то замки, то горы, то коршун, то змея, то дикая охота, то поклонники Аллы, спешащие на богомолье. // Интересно проследить, как изменяется психологическое содержание образа. Ребенок видел в облаках то замки, то рыцарей Армиды <...> Позже образ освобождается от своей «мифологичности». Это уже не рыцари, а перья на рыцарском шлеме. Потом – просто перья» [Анненский И.Ф. 1979; с. 249–250].

Небо в поэзии Анненского устойчиво ассоциируется с высокими духовными устремлениями человека, цвет и форма облаков отражают процесс переживания лирического «я» и эволюцию взглядов автора: смятение в «Трилистнике сумеречном» («Но сердцу, где ни струн, ни слез, ни ароматов, / И где разорвано и слито столько туч...»), томление по возможности самовыражения в «Трилистнике осеннем» («На твоём линияло-ветхом небе / Желтых туч томит меня развод»), тоску по идеалу в «Трилистнике лунном» («Я не думал, что месяц так мал / И что тучи так дымно-далеки...») [Анненский И.Ф. 1990; с. 86, 92, 94].

Лермонтовский эпитет «ревнивые» Анненский использовал в стихотворении «Облака». Драматизм переживания героя нарастает по ходу движения лирического сюжета от воспоминаний к моменту настоящего и заключается в непримиримости страстного желания небесного покоя с пониманием недостижимости природной гармонии.

Пережиты ли тяжкие проводы,
Иль глаза мне глядят неизбежные,
Как тогда вы мне кажетесь молоды,
Облака, мои лебеди нежные!

Те не снятся ушедшие грозы вам,
Все бы в небе вам плавать да нежиться,
Только под вечер в облаке розовом
Будто девичье сердце забрезжится.

Но не дружны вы с песнями звонкими,
Разойдусь я, так вы затуманитесь,
Безнадежно, полосками тонкими,
Расплываясь, друг к другу всё тянетесь...

Улетели и песни пугливые,
В сердце радость сменилась раскаяньем,
А вы все надо мною, ревнивые,
Будто плачете дымчатым таяньем [Анненский И.Ф. 1990; с. 132–133].

В «Трилистнике шуточном» Анненский объединяет стихотворения, написанные в форме сонета. Важнейшей для автора становится идея утраты человеком стремления к «высшему идеализму». По сравнению с содержанием более устойчивой оказалась форма-материя, но при этом постепенно и она утрачивает былую строгость. О древнегреческом поэте, для которого было неприемлемо нарушение поставленных границ между комическим и трагическим, Анненский писал: «Такое строгое различие является следствием высшего идеализма. Внутреннее чувство грека не допускало шутовского элемента в глубокие, потрясающие своим трагизмом переживания» [Анненский И.Ф. 2003; с. 23]. Включение «шутковского элемента» в серьезные настроения характеризуют мироощущение современного человека. В трилистнике Анненский подмечает

новый аспект в переживании: если к одному и тому же предмету обращаться много раз, восприятие переходит в состояние, противоположное изначальному.

Судя по ключевым образам-символам, в последнем стихотворении поэт ведет диалог с Ламетри – французским философом-материалистом, последователем Декарта. В свое время мыслитель пришел к выводу о том, что духовная деятельность человека определяется его телесной организацией. Он написал несколько философских сочинений («Естественная история души», 1745; «Человек-машина», 1747), сожженных по приговору суда, оставил родину и был вынужден выставлять себя чудачком и шутом при дворе немецкого императора. Ламетри был упомянут Лессингом, который в эстетическом трактате «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии», в частности, рассуждает о невозможности воплотить в живописи то, что мыслится лишь как преходящее, потому что, будь оно приятным или ужасным по содержанию, но благодаря продолжению бытия в искусстве оно приобретает «противоестественный характер», так что «с каждым новым взглядом впечатление ослабляется, и, наконец, весь предмет начинает внушать нам отвращение или страх». В качестве примера приводится следующий случай: «Ламетри, который велел нарисовать и выгравировать себя наподобие Демокрита, смеется, когда смотришь на него только первый раз. Если же глядеть на него чаще, он превращается из философа в шута, и его улыбка становится гримасой» [Лессинг Г.-Э. 1953; с. 398].

Исследователь И.П. Смирнов включает стихотворение «*Перебой ритма*» в «комический» раздел «Кипарисового ларца», который считает наименее символистским в книге. «Символизм игнорировал буквальные смыслы и не мог создать напряжения между буквальными и иносказательными значениями словесных знаков. Когда иносказания становятся единственной реальностью мышления, они не благоприятствуют смеховому эффекту, ибо не допускают колеблющейся двусмысленности, которая отличает многие формы комизма». Литературовед считает, что в «Перебоях ритма» «различия между текстом и нетекстом смазываются: мир фактов родствен совокупности знаков (ср. «проза утра», ср. также каламбурную двойственность слова «листы» – листы дерева или

листы книги?), и, наоборот, ямб ведет себя, как естественные объекты <...>. «Пэона третьего размер» становится материалом изображения. «От того, что словесно-звуковое явление опредмечивается, лишаясь знакового содержания, зависит экспериментальный характер этого стихотворения» [Смирнов И.П. 1977; с. 82–83]. Поэт отступает от классического сонета, видоизмененного за счет внутрисловесных переносов.

Анненскому, на наш взгляд, важно показать механистическое движение ритма, безжалостно дробящего слово и одновременно с этим становящегося жертвой натиска «иных созвучий». Падение ямба передано с помощью точной охватной рифмы в строфе и смещения в ней ударения (в варианте женского окончания четвертой строки последний слог «ям», содержащий головную часть слова «ямб», становится безударным, вливается в общий поток звуков).

Как ни гулок, ни живуч – Ям –

– б, утомлен и он, затих

Средь мерцаний золотых,

Уступив иным созвучьям [Анненский И.Ф. 1990; с. 133].

В стихотворении «*Пэон второй – пэон четвертый*» Анненский обыгрывает многозначность слова «пэон»: его оболочка сохранилась для того, чтобы обозначать бытовые вещи. Прежде пэон был припевом при прославлении Аполлона, а теперь стал торжественной песнью на частных праздниках («И строки мшистые плиты / Глазурью льете вы на торты» [Анненский И.Ф. 1990; с. 133]). Пэон второй – подвижный метр, традиционно передающий движение массы людей или механизмов (например, перестук колес поезда). Пэон четвертый – метр, отличающийся медленным ритмом, для него естественна передача вопросительной интонации. Анненский заметил его обновленную форму у Пушкина: «Наши учебники, а вслед за ними и журналисты, говоря о русском стихе, никак не выберутся из путаницы ямбов и хореев, которые в действительности, кроме окончания строки, встречаются в наших стихотворных строках очень редко. Например, почти весь «Евгений Онегин» написан 4-м пэоном» [Анненский И.Ф. 1979; с. 120]. Ямб распался на ритмы, его «перебои» приспособились к передаче эпоса жизни отдельного человека.

На службу Лести иль Мечты
 Равно готовые консорты,
 Назвать вас *вы*, назвать вас *ты*,
 Пэон второй – пэон четвертый?

<...> Вы – тот посыльный в Новый год,

Что орхидеи нам несет,

Дыша в башлык обледенелый [Анненский И.Ф. 1990; с. 133–134].

По мнению И.П. Смирнова, стихотворение «*Человек*» является выражением позиции Анненского по отношению к идее «о недостаточности смыслового потенциала языка для классификации реальности». Исследователь комментирует семантическую поэтику автора: «Арсенал языковых элементов сокращен настолько, что представлен лишь набором сигналов, которые выполняют функцию контроля над поведением, аффективно-терапевтическую и т. п.» [Смирнов И.П. 1977; с. 74]. По нашему мнению, Анненский пишет автопародию на Человека – «самую тонкую из пародий» [Анненский И.Ф. 1979; с. 334].

Я завожусь на тридцать лет,

Чтоб жить, мучительно дробя

Лучи от призрачных планет

На «да» и «нет», на «ах!» и «бя»,

Чтоб жить, волнуясь и скорбя

Над тем, чего, гляди, и нет... [Анненский И.Ф. 1990; с. 134].

Символический план образной системы стихотворения проясняет переключки с основными идеями трактата Ламетри «Человек-машина». Французский философ последовательно изложил положения механистического материализма, но Анненский не мог не заметить иронического тона автора.

Для анализа стихотворения важны следующие рассуждения и образы философа. «Человеческое тело – это заводящая сама себя машина, живое олицетворение непрерывного движения»; «Чем, в самом деле, был человек до изобретения слов и знания языков? Животным особого вида, у которого было меньше природного инстинкта, чем у других животных, царем которых он себя тогда не считал»; «<...> во всех возрастах сохраняя черты ребенка, он выражал свои ощущения и потребности так, как это делает проголодавшаяся или

соскучившаяся от покоя собака, которая просит есть или гулять. // Слова, языки, законы, науки и искусства появились только постепенно; только с их помощью отшлифовался необделанный алмаз нашего ума. Человека дрессировали, как дрессируют животных; писателем становятся так же, как носильщиком. <...> Все достигалось при помощи знаков; каждый вид научался тому, чему мог научиться. // Таким именно путем люди приобрели то, что наши немецкие философы называют *символическим познанием*. // Как мы видим, нет ничего проще механики нашего воспитания: все сводится к звукам или словам, которые из уст одного через посредство ушей попадают в мозг другого, который одновременно с этим воспринимает глазами очертания тел, произвольными знаками которых являются эти слова»; «Тело можно уподобить часам, которые заводятся <...>». Душу Ламетри называет «химерой» (см. стихотворение Анненского «Перебой ритма»): «<...> из двух врачей лучшим и заслуживающим наибольшего доверия всегда будет, по моему мнению, тот, кто больше опирается на физику или механику человеческого тела и, предоставляя невеждам вопрос о душе и беспокойство, вызываемое этой химерой, серьезно занимается только чистым естествознанием». Французский философ приходит к выводу об абсурдности экзистенциального переживания: «Кто знает, впрочем, не заключается ли смысл существования человека именно в самом факте его существования. Возможно, что он брошен случайно на ту или другую точку земной поверхности – неизвестно, каким образом и для чего. <...> Безумием было бы мучиться над тем, что невозможно узнать и что не в состоянии сделать нас более счастливыми, даже если бы мы достигли этой цели» [Ламетри Ж.О. 1983; с. 183, 190, 190–191, 215, 220, 204–205].

В сонете «Человек» Анненский, иронизирует, с одной стороны, над крайностью, в которую впадает Ламетри, нивелирующий значимость душевной жизни, а с другой – над образом «сверхчеловека», ставшим популярным в философии и искусстве начала XX века. Стихотворение также действительно организацией рифмы: оно «состоит из мужских стихов, падающих как-то

особенно тяжело и однообразно» (такую характеристику Анненский дал стихотворению Бальмонта «Старый дом») [Анненский И.Ф. 1979; с. 121].

И был бы, верно, я поэт,

Когда бы выдумал себя.

В работе ль там не без прорух,

Иль в механизме есть подвох,

Но был бы мой свободный дух –

Теперь не дух, я был бы бог...

Когда б не *толь* да не *тубо*

Да не *тю-тю* после *бо-бо!*.. [Анненский И.Ф. 1990; с. 134].

Приоритет индивидуального переживания и соответствующего способа его воплощения над эстетической иерархией чувств и сводом поэтических законов разрушающе подействовал на сферу «символического познания», выработав в сознании современного человека губительную убежденность в непричастности духа каким бы то ни было физическим определениям и отношениям.

В двух заключительных трилистниках Анненский обращается к настроениям, которые наиболее полно обобщили и выразили в творчестве Ницше и Вагнер. Имен философа и музыканта поэт не называет прямо. В стихотворениях подчеркнуто доминирует «я» героя, оказавшееся в трагическом положении полного одиночества – потеряна вера, разорвана связь с природой и окружающими людьми. В письме А.В. Бородиной от 15 июня 1904 года Анненский писал: «То, что до сих пор я знаю вагнеровского, мне кажется более сродным моей душе, чем музыка Бетховена, а почему я и сам не знаю. Может быть, потому, что вечность не представляется мне более звездным небом гармонии: мне кажется, что там есть и черные провалы, и синие выси, и беспокойные облака, и страдания, хотя бы только не бессмысленные. Может быть, потому, что душа не отделяется для меня более китайской стеной от природы: это уже более не фетиш. Может быть, потому, что душа стала для меня гораздо сложнее, и в том чувстве, которое казалось моему отцу цельным и элементарным, я вижу шлак бессознательной души, пестрящий ею и низводящий с эфирных высот в цепкую засасывающую тину. Может быть, потому, что я

потерял бога и беспокойно, почти безнадежно ищу оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным» [Анненский И.Ф. 1979; с. 457].

Человек остается единственной опорой для самого себя, вечная тоска по бесконечности оборачивается для него выпадением из целесообразного движения природы («*Трилистник замирания*»). Однако она, как в глубокой древности, остается единственной возможной опорой в ощущении границы «я» и «не я» для человеческой мысли, продолжающей верить в реальность самой себя, но вынужденной смириться с собственной неполноценностью. «Я измеряется для нового поэта не завершившим это я идеалом или миропониманием, а болезненной безусловностью мимолетного ощущения. Оно является в поэзии тем на миг освещенным провалом, над которым жизнь старательно возвела свою культурную клетушку, – а *цельность* лишь желанием продлить этот беглый, объединяющий душу свет», – писал Анненский [Анненский И.Ф. 1979; с. 109].

В стихотворении «Я люблю» важна переключка с Пушкиным («Эхо»), соотнесение старого «экстатического изображения идеального момента цельности» с новым лиризмом: современный автор, в отличие от гениального предшественника, питавшего свою поэзию впечатлениями «непосредственными и живыми», постиг «абсурд *цельности*» как главную характеристику сознания субъекта [Анненский И.Ф. 1979; с. 109, 305, 109].

Я люблю замирание эхо
 После бешеной тройки в лесу,
 За сверканьем задорного смеха
 Я истомы люблю полосу.
 <...> Я люблю на бледнеющей шири
 В переливах растаявший цвет...
 Я люблю все, чему в этом мире

Ни созвучья, ни отзвука нет [Анненский И.Ф. 1990; с. 135].

Движение в природе непрерывно и слаженно, «эхо» же просто вторит отдельным звукам, не давая им возможности резко оборваться, – цвета переходят в оттенки, свет рассеивается, звон поднимается в небо, но это семантическое продолжение материи бессильно заполнить собой пустоту «провала» между

мирами, заключенными внутри и вне каждого из нас. Природное явление завершается (закат, осень), вливаясь в космический ритм соединений и перерождений, тогда как человек ничем не может оправдать смерть. Работа сознания, обременяющего нас переживаниями, не достигает физической цели, поэтому мы обречены на вечное сомнение («Закатный звон в поле»):

Что он сулит, этот зов?

Или и мы там застынем,

Как жемчуга островов

Стынут по заводям синим?.. [Анненский И.Ф. 1990; с. 135].

Осенняя природа замирает в сознании героя в образе идеально слаженного мироздания («Осень»). Движение земли и неба «замедляется» автором посредством передачи полутонов в изображении качественных характеристик объектов («бледное светило», «едва лишь купола над нами золотило», «в выцветшей степи», «туманная река», «плавно двигались»). В 1–4 строфах Анненский выстраивает фразу, усекая грамматическую основу (река <текла>), и сказуемое «двигались», связанное только с подлежащим «облака» (существительное во множественном числе), начинает восприниматься как относящееся не только к области неба, но и земли. Зеркальная гладь воды и облака соединяются в общем движении, прирастают к одному глаголу:

<...> Но бледное светило

Едва лишь купола над нами золотило,

И, в выцветшей степи туманная река,

Так плавно двигались над нами облака,

И столько мягкости таило их движенье,

Забывших яд измен и муку расторженья,

Что сердцу музыки хотелось для него... [Анненский И.Ф. 1990; с. 135].

Замирание человеческого ума, своего рода Апокалипсис, видится Анненскому как нарушение основной структуры сознания, благодаря которой мы воспринимаем движение времени. Во внешнем мире с этим событием можно соотнести ситуацию резкой остановки часового механизма. Четвертый раз часы не пробьют никогда, и новая субстанция, образованная диалектическим путем, продолжения иметь не будет («Не било четырех...»). «Три» – священное число у

Пифагора, в его представлениях важную роль играли и «музыка сфер», и образ струны как знака общего строя, порядка, космической гармонии.

Но снег лежал в горах, и было там мертво,
И оборвали в ночь свистевшие буруны
Меж небом и землей протянутые струны.

А к утру кто-то нам, развеяв молча сны,
Напомнил шепотом, что мы осуждены.

Гряда не двигалась и точно застывала,
Ночь надвигалась ощущением провала... [Анненский И.Ф. 1990; с. 135–136].

Число «три» конструктивно организует мысль самого Анненского в «Трилистниках», где на первом этапе человек разбил «фетиш» природы, на втором – развил и упорядочил свой внутренний мир, на третьем – должен был изменить мучительную действительность. Однако между сознанием и жизнью образовался «провал».

Последний в цикле – *«Трилистник одиночества»*, он посвящен проблеме существования человека в состоянии экзистенциального одиночества, отчуждения от природного мира и людей («Оттолкнув соблазны красоты, / Я влюблюсь в ее миражи в дыме...» [Анненский И.Ф. 1990; с. 138]). Лирическое «я», зацикленное на «яде измен» и «муке расторженья», не отзывается больше на зов извне, не отражает импульсов, поступающих из окружающего мира.

<...> Только яркой так чужды мне
Чары прелести... [Анненский И.Ф. 1990; с. 136].

Аромат лилеи мне тяжел,
Потому что в нем таится тленье...

Лучше смол дыханье, синих смол,
Только пить его без разделенья... [Анненский И.Ф. 1990; с. 136].

В отличие от Гете и Лермонтова («Фауст» и «Из Гете»), Анненский пишет об отдохновении, которое человек обретает внутри своего дома-души, его «я» больше не мечтает соединиться со всем миром, разлиться в нем («*Лишь тому, чей покой таим*»).

Лишь тому, чей покой таим,
Сладко дышится...

Полотно над окном моим

Не колышется [Анненский И.Ф. 1990; с. 136].

В статье «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» поэт писал: «Лермонтов не подгоняет к себе природу, – нет, он подчиняется ей, как часть целому («Горные вершины»)» [Анненский И.Ф. 1979; с. 248]. Герой Анненского оказался в «провале», в вакууме собственной мысли. Он поднялся над «горными вершинами» и тем более стал равнодушен ко всему, что лежит «там», у их подножия. Пчелиный улей как символ культуры-деятельности, знак идеального мира, в котором кипит общая работа и переживается коллективный экстаз (финал «Фауста»), противопоставлен образу дома с задернутым окном (описанием ночного домашнего уединения откроются «Складни» – следующий цикл «Кипарисового ларца»).

Пчелы в улей там носят мед,

Пьяны гроздами...

Сердце ж только во сне живет

Да меж звездами... [Анненский И.Ф. 1990; с. 136].

Сознательно выбирая духовное уединение, становясь отшельником, человек не испытывает торжества, тем более чувства превосходства над миром. Напротив, в воспоминаниях о природе и людях звучат интонации и слова, передающие ощущение бывшего счастья соприкосновения с живой жизнью. Для сердца, питающегося энергией мысли, счастье, вероятно, вообще не может быть пережито в настоящем моменте, оно осуществляется только в форме воспоминания.

Ты придешь, коль верна мечтам,

Только та ли ты?

Знаю: сад там, сирени там

Солнцем залиты.

Хорошо в голубом огне,

В свежем шелесте <...> [Анненский И.Ф. 1990; с. 136].

Один из главных образов-символов в своем творчестве Анненский создает в стихотворении «*Дальние руки*». С одной стороны, поэт изображает два соцветия садовых роз, которые оборачиваются женскими руками. В отличие от плотских

«маков» из «Трилистника соблазна», они означают невыразимый идеал, соблазняющий ум лирического «я». Цветы залиты электрическим светом («гейши фонарных свечений»), что в лирике Анненского указывает на пребывание пространства, заполненного вещами, внутри сознания субъекта:

О сестры, о нежные десять,
 Две ласково дружных семьи,
 Вас пологом ночи завесить
 Так рады желанья мои.

Вы – гейши фонарных свечений,
 Пять роз, обрученных стеблю,
 Но нет у Киприды священной

Не сказанных вами люблю [Анненский И.Ф. 1990; с. 138].

С другой стороны, руки в стихотворении – метонимическая деталь, связанная с образом поэта, у которого в момент вдохновения вдруг «пальцы просятся к перу, перо к бумаге» (Пушкин). Звучит мотив прирастания творца к стеблю мировой культуры, ведь его «я» способно отразить в себе множество «не-я», все то, что художник когда-либо видел, слышал, ощущал. В этом смысле поэт не имеет индивидуальности, он запечатлевает коллективный опыт, во всяком случае – таков идеал творца для Анненского. С растением, одинокой сосной, автор ассоциировал опыт поэта и в прозаическом стихотворении «Мысли-иглы».

Как мускус мучительный мумий,
 Как душистый тайник тубероз,
 И я только стеблем раздумий
 К пугающей сказке прирос...

Мои вы, о дальние руки,
 Ваш сладостно-сильный зажим
 Я выносил в холоде скуки,

Я счастьем обвеял чужим [Анненский И.Ф. 1990; с. 138].

О связи цветочного образа с темой искусства свидетельствует переключка стихотворения с критической работой Анненского «Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье». Критик пишет о том, что русского писателя И. Гончарова именно Гоголь научил «глядеть» и создавать своего героя из «узора жизненной ткани»,

сначала растворяя авторский взор в окружающих красках и формах, а затем собирая его в Обломова: «А еще интересовал Гончарова узор жизненной ткани, разбор всех этих нитей, теряющих в сплетении каждая свою исключительную окрашенность. До чего бы ни касалась, хоть мимоходом, кисть Гоголя, все тотчас же становилось вещью, типом. Гоголь безмерно множил небывалую жизнь этих типов, их божественную карикатурность. Но Гончаров писал с *брезгливым выбором*, он писал только *свое*, и притом непременно выношенное, давнее, улегшееся, сознавшее свою исконность и лишь трезво-буднично-типическое. // Ноздрев создан Гоголем. Ноздрев – гениальная выдумка поэта. Но Обломов – тот жил века, он рос, он культивировался незаметными приращениями куста или дерева; для самого Гончарова даже – Обломов долго прояснялся» [Анненский И.Ф. 1979; с. 230]. В других редакциях и вариантах стихотворения «Дальние руки» мотив творчества звучал более открыто, образ рук поэта даже соотносился с «рабочей» темой (ср.: стихотворение «Рабочая корзинка»).

Вы – гейши на тонкой бумаге,
 Пять роз, обрученных стеблю,
 Но в мире нет сладостней магий,
 Чем ваше немое люблю [Анненский И.Ф. 1990; с. 550].

Оставьте – усталый рабочий,
 Не надо его волновать...
 Не сыпьте ж под пологом ночи
 Щетины ему на кровать... [Анненский И.Ф. 1990; с. 550].

В черновом автографе руки-искусительницы названы «розами», «кошками», «колдуньями», их пальцы становятся словами («Но будет... Дремотно хмелея, / Бросаю волшебную нить... / Хотя бы во сне разлюбить / Слова твоих пальцев, алмея») [Анненский И.Ф. 1990; с. 550–551]. Думается, образ может быть связан с творчеством Р. Вагнера и восточной культурной традицией.

В «Трилистниках» Анненский обращается к вагнеровской опере «Парсифаль». Образ Тени и Смерти «над маской короля» из музыкальной драмы немецкого композитора появляется в стихотворении «О нет, не стан»

(«Трилистник проклятия»). В текст «Дальних рук» автор вводит аллюзию на сцену соблазна в саду замка злого волшебника Клингзора.

Девушки

(чередующимися хороводами кружась вокруг Парсифаля,
как бы в грациозной детской игре, и нежно глядя ему щеки и подбородок)

Милый! Милый! Чудесный мальчик!

Я твой цветочек!

В лепестках моих

Изведай любовные ласки!

Парсифаль

(стоит веселый и спокойный среди них)

Как сладок запах ваш! –

Значит, вы цветочки? [Вагнер Р. Парсифаль...].

Главный герой Парсифаль во втором действии оперы преодолевает искушение земной страстью и прозревает свою высокую миссию. Сцена заканчивается ремаркой: «Размахивая копьем, Парсифаль делает им в воздухе знак креста. Словно от землетрясения проваливается замок. Сад засыхает и обращается в пустыню. Девушки лежат на земле, как завялые цветы, разбросанные всюду» [Вагнер Р. Парсифаль...].

Музыкальные драмы Вагнера Анненский считал высшим достижением «синтеза искусств» в европейской культуре, сопоставлял их с эффектом, который производит на человека католический храм во время богослужения [Анненский И.Ф. 2003; с. 48]. Видимо, опера «Парсифаль» была воспринята им как символическая и по содержанию, прославляющему духовный подвиг человека, и по форме, демонстрирующей возможности искусств в их действии на сознание зрителя. Своего лирического героя Анненский также покажет алчущим прозрения, губами прильнувшим к девам-цветам, но, в отличие от Парсифаля, уже не способным абсолютно отдаться какой-либо идее. После страстного увлечения Вагнером Анненский будет критиковать композитора именно за «абсолютизм». Так, в черновиках «Лекций по истории античной драмы», датированных 1909 годом, содержится запись: «Эстетический путь вагнеровской музыки к нашему сознанию полон очарований и самых подлинных наслаждений, но он проходит где-то мимо

нашего сердца и не вызывает при этом наших симпатий. Абсолюты Вагнера не терпят возле себя сомнений, без которых для культурного человека нет теперь ни любви, ни ненависти. Вагнеровские абсолюты *требуют и покоряют* <...>» [Анненский И.Ф. 2003; с. 43–44]. Музыкальная драма Вагнера, по словам поэта, – «и не жизнь и не мысль о жизни» [Анненский И.Ф. 2003; с. 44].

Лирический герой Анненского в ситуации Парсифаля не настолько решителен и уверен в своей «мысли о жизни». Во сне в его голове, представляющей собой лабиринт противоречий, бессознательно пробуждается инстинктивный порыв к тому, чтобы просто жить.

Но знаю... дремотно хмелея,

Я брошу волшебную нить,

И мне будут сниться, алмея,

Слова, чтоб тебя оскорбить [Анненский И.Ф. 1990; с. 138].

В стихотворении присутствует тема Востока («гейши», «алмея»). Образ розовых кустов (змеящихся рук) вызывает ассоциации с индийскими богами, рождает мотив эфемерности индивидуального бытия в бесконечном потоке смертей и перерождений. Западному типу мировосприятия, стремящемуся подчинить природу понятиям, не прямо противопоставляется идея восточного растворения в сущем, полного слияния с окружающим миром и понимания иллюзии любого внешнего поступка. Современный исследователь Е.С. Штейнер задумывается над «языковой тканью» самого слова «культура» на Западе и Востоке. У европейцев оно, по его мнению, «намекает нам на способ организации человеческой надстройки к природе: cultura как разрезание и расчленение. Китайский же иероглифический бином, переводящийся на западные языки как «культура», «вэньхуа» (япон. «бунка»), состоит из знаков «вэнь» – «узор (рукотворный), письменность, литература, слово» и т. п. и «хуа» – «превращение, развитие, рост, благотворное влияние, обычаи» (и их глагольные соответствия). Разница между культурой-расчленением и культурой как превращениями узора, культурой как благотворным влиянием письменности (и писаний), может быть, и лежит в основании того, что на Западе человек стал особью и в конечном итоге отчужденной личностью, а на Востоке личностью не стал и силы свои тратил на

то, чтобы адекватно вписаться в наличный узор социальной общности, занять соответствующую ячейку в сетке общественного устройства и духовно возрасти под их благодетельным влиянием» [Штейнер Е.С. 1990; с. 40]. И в «Буддийской мессе в Париже», и в «Дальних руках» восточная тема, на наш взгляд, важна не конкретикой, а лирическим настроением, которое она привносит: создается ощущение недостижимой «дали» идеала гармонического взаимодействия природы и человека.

Анненский, таким образом, заканчивает «Трилистники» осознанием духовного кризиса в европейской культуре и описанием внутреннего мира одинокого героя-творца. В финальных трилистниках человек уподобляется замершему колоссу, мысль которого пребывает в холоде межзвездной высоты духа, а чувства все еще ищут земного тепла и сострадания. Отметим, что трагический образ лирического «я» последних трилистников, очевидно, соотносится у Анненского с исходом судьбы героев итоговой драмы «Фамира-кифарэд» (1906). К примеру, в «Сцене восемнадцатой. Белесоватой» появляется тень Филаммона, отца Фамиры, бестолково упрятавшего свое богатство (по-другому: таланты), с веревкой на шее и словами «удавился сам-сам-сам» [Анненский И.Ф. 1990; с. 534]. А в «Сцене двадцатой. Заревой» бог Гермес предсказывает самому Фамире, не согласившемуся на предложение матери переодеться в вакханку и отдаться «чьей-то страстной воле», что он не сможет вернуться в дом отца, обратной дороги для него нет [Анненский И.Ф. 1990; с. 529, 539]. Фамира, лишившийся способности помнить и слышать музыку, выкалывает глаза, но не утрачивает понимания иллюзорности пройденного им пути – только это осознанное страдание и остается в его воле: «Благословенны боги, что хранят / Сознанье нам и в муках» [Анненский И.Ф. 1990; с. 539].

* * *

В «Трилистниках» поэт сосредоточен на процессе взаимодействия семантического мира человеческого сознания с миром материальным, автор прослеживает путь формирования основных и самых действенных антиномий во внутреннем мире «я» и других людей. В «Складнях» Анненский раскроет перед

читателем внутренний мир героя, наполненный тенями, «которые все манят... а куда?» [Анненский И.Ф. 1990; с. 530]. Образы там будут не подражанием жизни (по Аристотелю), а «отражениями» окультуренной души, оказавшейся внутри себя самой и способной ощущать связь с другими людьми только благодаря общедоступной форме антиномии (противоречие между двумя положениями, каждое из которых имеет логически равноправное обоснование).

Замкнутость внутреннего пространства сознания лирического субъекта, его глухоту к внешнему миру поэт композиционно передает с помощью сокращения числа стихотворений в составе минициклов – с «3» (трилистники) на «2» (складни). Культура, развивавшаяся на протяжении многих веков, в результате оказалась не способной силой познавшего себя духа ни установить закон всеобщего начала нравственности, ни изменить внешние условия жизни человека в направлении устранения острых социальных противоречий.

2. 4. Содержание сознания художника в «Складнях»: «вечно сменяющиеся взаимоположения» «я» и «не-я»

По сравнению с «Трилистниками» Анненского, его «Складни», несмотря на то что являются центральной частью «Кипарисового ларца», не привлекали пристального внимания исследователей. Литературовед Е.П. Беренштейн, характеризуя второй раздел книги как единство, пишет, что темы и мотивы цикла «Складни» были заданы в «Трилистниках», но «здесь в центре изображения уже не поиск, а утверждение единства непримиримо-неразделимых контрастов в мире и душе человека (раздумье – страсть, расцвет – увяданье, любовь – смерть и т. д.)», «здесь очевидно изменение эмоционального тона, что обусловлено нарастанием в «Складнях» внутреннего движения к интимности, от мира вещей и явлений к внутреннему миру», «в «Складнях» же поэт *реализует* в тексте мотив «второго» (возлюбленной, собрата по перу) <...> мотив, доминирующий в разделе, сопровождается глубинным психологическим напряжением: стремление к единению людей, слитых в общем чувстве («Струя резеды в темном вагоне») – и в то же время невозможность *полного* слияния, взаиморастворения («Небо

звездами в тумане)), которая оборачивается осознанием еще большей отчужденности <...>» [Беренштейн Е.П. 1992; с. 35].

«Складни» – цикл о человеке, за много веков развившем в себе разновидность опыта – способность к творчеству – и параллельно возраставшем мыслью о всеохватности сознания и истинности закрепленных в культуре смыслов. Трагизм ситуации заключается в том, что между миром семантическим и физическим образовался разрыв, вследствие чего в человеке притупилось чувство «другого», а без инакомыслия (как операции сознания) полноценного существования лишились сферы этики и эстетики.

О современном лиризме Анненский писал: «Символистами справедливее всего называть, по-моему, тех поэтов, которые не столько заботятся о выражении я или изображении *не-я*, как стараются усвоить и отразить их вечно сменяющиеся взаимоотношения» [Анненский И.Ф. 1979; с. 339]. Такое определение эстетической ситуации максимально сближает ее с этическим аспектом отношений «я» и Другого. Поэт признавался: «Я чувствую себя ответственным за целый мир, который бессознательно во мне живет» [Анненский И.Ф. 1979; с. 108]. Если в «Трилистниках» переживание субъекта Анненский соотнес с этапами самопознания человечества, сопровождал лиризм мысли многочисленными отсылками к фактам науки, философии и искусства, то в «Складнях» поэт использовал прием потока сознания творца, обнажения его подсознания. Боль души в процессе развития интеллекта только возрастала, а также усиливалась тоска личности по единому сердцу и единому разуму с другим человеком.

Лирическое «я» оказалось во власти двух сил, с одной стороны – исполнение нравственного закона, с другой – инстинктивный порыв, поэтому в складнях обнаруживаются противоположные ценностные контексты (добродетель и свободная любовь; идеализация женщины и соучастие в ее страдании; весна и осень; чувство, таимое от возлюбленной и манящее вечным наслаждением; творческое стремление слиться с миром и искусство, в качестве опорной ценности утверждающее сферу субъективности творца). Трагизм и ирония, основанные на

антиномичном способе мировосприятия и оценки, становятся тотальными состояниями сознания субъекта.

Рассуждая о «подсознательном», «втором плане» литературного произведения, благодаря которому обнаруживается истинное лицо художника, поэтесса, писательница, переводчица Адалис справедливо замечает, что в художественной памяти ее современника «живут особой жизнью герои и вещи воспринятых произведений. Пушкинская Татьяна, Дон-Жуан, Тристрам-Шенди, гора Казбек, асеевские ивы, красный самолет, Джоконда и вальс Шопена существуют, не разгороженные временем, пространством и средой, с отсутствием перспективы, характерным для образов подсознания. В огромной части территория художественной памяти заселена образами сказок, мифов, пословиц, частушек, романсов» [Адалис 1925; с. 93–94]. У цикла, созданного Анненским, сложная *пространственно-временная организация* (напоминающая именно этот «второй план»). Герою, внутренний мир которого можно назвать «территорией культуры», снится собственная душа, способная принимать различные формы, узнавать себя в готовых «зеркала» искусства прошлого, но утерявшая источник принципиального «подновления» и развития для будущего.

Ситуацию странного сновидения Анненский описывает в прозаическом стихотворении под названием «Моя душа», которое является своего рода семантическим ключом к циклу: «И опять снилось мне то единственное, чем я живу, чем я хочу быть бессмертен и что так боюсь при этом увидеть по-настоящему свободным. Я видел во сне свою душу» [Анненский И.Ф. 1990; с. 218]. Поэт представляет ее в виде парусиного мешка, который постепенно набивается всяким тряпьем, когда сознание наполняется впечатлениями. «Вот она, моя старая, моя чужая, моя складная душа» [Анненский И.Ф. 1990; с. 219]. Название «Складни» – от самого жеста: «складывать» нечто в мешок поэтической души. Свою душу герой стихотворения в прозе узнает в старом персе-носильщике с тюком ваты, в пожилой беременной девушке, которая сшивает нитями части мешка, «откусывая нитки, сметывала его грубые узлы» [Анненский И.Ф. 1990; с. 219]. Душа снится в образе уже родившихся и только созревающих в чреве

матери: «Ею владел тот еще несуществующий человек, который фатально рос в ней» [Анненский И.Ф. 1990; с. 218]. В будущем мешок попадет к тряпичнику, в бездонный фабричный чан – из него сделают почтовую бумагу, на нем напишут любовную записку... «Складни» – движение поэтической души не только навстречу жизни, но и обратно, в сложенную, замкнутую от всех вечную печаль одинокого «я». «<...> и вся вина этой души заключалась только в том, что кто-то и где-то осудил ее жить чужими жизнями, жить всяким дрызгом и скарбом, которым воровски напихивала его жизнь, жить и даже не замечать при этом, что ее в то же самое время изнашивает собственная, уже ни с кем не делимая мука» [Анненский И.Ф. 1990; с. 220].

В цикле скрыто присутствуют общеизвестные и периферийные образы мировой литературы: Андромаха («Илиада» Гомера, «Энеида» Вергилия), Гретхен («Фауст» Гете), Сафо Штольц («Анна Каренина» Толстого), Плюшкин («Мертвые души» Гоголя), Прохарчин («Господин Прохарчин» Достоевского). Анненский не просто воспроизводит «чужие» образы, он оперирует интертекстуальными структурами, пытаясь освободить сознание «я» от груза накопившихся «схематизмов» (типичных представлений о женщине, творчестве, любви), и исследует то, что остается в «неделимом остатке» ощущений: недоумение, сомнение, одиночество. Может показаться, что в заключительных стихотворениях поэт критикует символистов ницшеанского склада, но, думается, проблема ставится шире: автор изображает мироощущение современного человека со сложным внутренним миром и противоположными поведенческими реакциями на обособленность собственного «я».

Л.М. Лопатин в одной из работ писал: «Для старого взгляда реальность внешнего мира есть истина, не требующая никаких доказательств, – она казалась очевидною сама по себе. Мы, напротив, уверены, что предметом нашего непосредственного восприятия являются только состояния нашего собственного сознания и ничего больше. Что лежит за их границей, об этом мы можем догадываться и умозаключать, но это неизвестно нам прямо. Мы приписываем веществу протяженность, движение и другие свойства; но мы обязаны помнить,

что все это лишь наши заключения, – это только символы, в которых мы обобщаем о материальном мире то, что о нем *ощущаем*» [Лопатин Л.М. 1995; с. 22]. Поведенческой реакцией лирического субъекта в сложившейся ситуации мировоззренческого кризиса становится либо самоутверждение, возвышение над природными и этическими законами, либо попытка вместить мир и Другого внутрь себя, ощутить их совокупность настолько отчетливо, чтобы обновить устоявшуюся «символику». Судя по всему, Анненскому ближе герой второго типа, синтезирующий жизненные и литературные образы, надорванный каким-то мыслительным «адамизмом», первооткрывательством нравственных ценностей, но и он не настраивает читателя на катарсический финал.

Важнейшим конфликтным узлом в «Складнях» становится соотнесение женского и мужского начал, переживание их отчужденности друг от друга, возникшей вследствие укрощения культурой полового инстинкта. В ситуации понимания женщина, в отличие от мужчины, не теряет связи с физическим миром, в этом ее природная функция, первооснова женской духовности. Абсолют творчества, заявленный и реализованный мужчиной, нарушил его физические связи с миром, и женщина оказалась объектом поклонения. Мужчина лишил женщину земного желанья и плоти, сделав из нее Музу, Идеал, символ Красоты. В «Складнях» женский образ двойится. В первом же миницикле Она показана как хранительница домашнего очага, сама Добродетель, и одновременно как царица Природы, голос инстинкта («Ты одна, ты царишь... Но скорей!» [Анненский И.Ф. 1990; с. 140]). Первый образ восходит к любящей Андромахе, а мученицей, предавшейся инстинктивному порыву и тем самым поверженной в бездну человеческого страдания, является Маргарита, возлюбленная Фауста («Милая»).

В первом стихотворении «*Рабочая корзинка*» (1907) автор изображает мир посредством овеществления одного из значений символа женского начала в культуре (первоначально произведение имело заглавие «Мир» [Анненский И.Ф. 1990; с. 574]; женщина ассоциируется с идеей непрерывности и разумной оправданности жизни). Ночь обтекает городское пространство и вдохновляет художника. Поэту дорога мысль о жизни как об акте творчества, о неразрывной

соотнесенности индивидуального переживания «я» и «анонимной» субстанции Мира.

Надо только,
 черна и мертва,
 Чтобы ночь позабылась полнее,
 Чтобы ночь позабылась скорей
 Между редких своих фонарей,
 За углом,
 Как покинутый дом...
 Позабылась по тихим столовым,
 Над тобою, в лиловом...
 Чтоб со скатерти трепетный круг
 Не спускал своих желтых разлитий... [Анненский И.Ф. 1990; с. 139].

Ночь входит в дом и скользит по скатерти, как по краю театрального занавеса. Образ комнаты как «рабочего» пространства поэзии возникает у Анненского в статье «О современном лиризме»: «Последний этап. Кончились горы и буераки; кончились Лии, митинги, шаманы, будуары, Рейны, Майны, тайны, *Я* большое, *Я* маленькое, *Я* круглое, *Я* острое, *Я* простое, *Я* с закорючкой. Мы в рабочей комнате. // Конечно, *слова* и здесь все те же, что были там. Но дело в том, что здесь это уже *заведомо только слова*. В комнату приходит всякий, кто хочет, и все поэты, кажется, перебивали в ней хоть на день. Хозяев здесь нет, все только гости. // Комнату эту я, впрочем, выдумал – ее в самой пылкой мечте даже нет. Но хорошо, если бы она была. // Декадентство не боялось бы быть там декадентством, а символизм знал бы цену своим символам. // Кажется, что есть и между нашими лириками такие, которые хотели бы именно «комнаты», как чего-то открыто и признанно городского, декорации, театра хотя бы, гиньоля, вместо жизни» [Анненский И.Ф. 1979; с. 377].

Вообще, природа и вся обстановка в «Складнях» напоминает декорации – настоящей сценой является человеческое сознание: метонимическим обозначением эмоционального порыва является такая деталь, как шляпы героев («Контрафакции»); в окнах домов светятся рождественские ели («Небо звездами в тумане...»). Вписывается в пространство сценической игры и «рокот» музыки

(«Он и я»). Лирическое действие в стихотворении «Струя резеды в темном вагоне» сопровождается световыми эффектами мелькания теней за окном движущегося поезда. Как в настоящей драме, в цикле присутствуют элементы внешнего действия: любовный треугольник (два поэта и Муза), поединок авторов-соперников, вдруг ожившая тень и умирание Музыки в финале. О мастерстве Анненского-драматурга исследователь А. Федоров писал: «<...> скептически относясь к средствам театра и не рассчитывая, очевидно, на сценическую жизнь для своих трагедий, он как автор их в самом их тексте выступал и режиссером, и художником, и гримером, а отчасти даже и композитором: самый текст их должен был заменить и зрелище, и – отчасти – музыкальный эффект. Слово, словесное начало концентрировало в себе и динамику происходящего, и зрительные и звуковые образы» [Федоров А. 1984; с. 245]. Собственно, присутствие в «Складнях» конфликтных узлов трагедий Анненского, проявление эффектов театрального действия в итоговом лирическом цикле о творчестве свидетельствует о тесной связи между драматургией и лирикой поэта.

Образ ночи как «завесы» обнаруживается в юношеском произведении Анненского 1874 года «Mater dolorosa» («О, майская, томительная ночь, / Ты севера дитя, его поэтов / Любимый сон... Кто может спасти, скажи, / Кого постель горячая не душит, / Когда, как грезу нежную, опустишь / Ты на сады и волны золотые / Прозрачную завесу, и за ней, / Прерывисто дыша, умолкнет город – / И тоже спать не может, и влюбленный / С мольбой тебе, задумчивой, глядит / В глаза своими тысячами окон...») [Анненский И.Ф. 1990; с. 161]). Полотно ночи и «осязаемая» ткань поэзии – конструктивные метафоры в «Складнях». Для Анненского важна идея параллельного существования сквозной нити физического бытия и духовной нити, натянутой между влюбленными («И коса у нее распустилась. / Ее милый дорезал узорную вязь»; «Мы свиты безумными снами» [Анненский И.Ф. 1990; с. 141, 143]); между поэтом и миром («Рабочая корзинка»); между поколениями художников («Узорную пишу я четко фразу. / <...> Но по строкам, как призрак на пирах, / Тень движется так деланно и вяло» [Анненский

И.Ф. 1990; с. 143]) и на шее у самоубийцы («Осень»). Дух и материя связаны неразрывно, и нарушение этого порядка чревато катастрофой.

Мотивы творчества-прядения, шитья, плетения, складок ткани, мыслей-игл открыто присутствуют во многих критических работах поэта. Из статьи «Художественный идеализм Гоголя»: «Говорить о значении Гоголя значит говорить о Достоевском, Гончарове, Тургеневе, Писемском, Островском, Салтыкове, говорить о Гаршине, Чехове, Горьком и знать, что живые русские поэты прядут нити, которые свяжут с гоголевским творчеством и будущую русскую литературу <...>» [Анненский И.Ф. 1979; с. 217]. О психологических символах Достоевского Анненский писал: «<...> часто их приходится разыскивать теперь где-нибудь в сравнениях, среди складок рассказа, – так мало значения придавал им сам писатель» [Анненский И.Ф. 1979; с. 28]. Поэт не представлял творчества художника обособленно от процесса исторического движения литературы, социальных условий ее восприятия и, соответственно, отдельно от читателя – нити и составляют плоть творческого бытия субъекта, реализующего собственную активность и «программирующего» свое произведение на активность Другого. В одном из стихотворений в прозе Анненский представляет «я» поэта в образе игольчатой «чахлой ели», стоящей в бору «среди свежего поруба»: «И снится мне, что когда-нибудь здесь вырастет другое дерево, высокое и гордое. Это будет поэт, и он даст людям все счастье, которое только могут вместить их сердца. Он даст им красоту оттенков и свежий шум молодой жизни, которая еще не видит оттенков, а только цвета. <...> Что за дело будет тебе до мертвых игол в создавшем тебя перегнутое!.. И узнаешь ли ты, что среди них были и мои, те самые, с которыми уходит теперь последняя кровь моего сердца, чтобы они создавали тебя, Неизвестный...» («Мысли-иглы») [Анненский И.Ф. 1990; с. 213]. Отметим тот факт, что в одном из списков «Кипарисового ларца» это произведение предваряет основные циклы итоговой книги [См. об этом: Тименчик Р.Д. 1978; с. 310].

Творчество у Анненского неразрывно связано с моральным чувством. Собственно, в «Складнях» все начинается с этического момента. Первый

миницикл, состоящий из стихотворений «Рабочая корзинка» и «Струя резеды в темном вагоне», называется «Добродетель». В статье «Бальмонт-лирик» Анненский писал: «<...> Но еще хуже обстоят дела поэзии, если стихотворение покажется читателю неморальным, точно *мораль* то же, что *добродетель*, и точно блюение оной на словах, хотя бы в самых героических размерах, имеет что-нибудь общее с подвигом и даже доброй улыбкой. Поэтическое искусство, как и все другие, определяется прежде всего тем, что одаренный человек стремится испытать редкое и высокое наслаждение творчеством. Само по себе творчество – аморально, и наслаждаться им ли или чем другим отнюдь не значит жертвовать и ограничивать самого себя ради ближних, сколько бы блага потом они ни вынесли из нашего наслаждения» [Анненский И.Ф. 1979; с. 97]. В цикле речь идет не о системе этических норм для человечества, а о «художественной этике» (Д.Н. Овсяннико-Куликовский) – ни в чем, впрочем, не противоречащей «совести» в привычном понимании этого слова. Отличие заключается в способе усвоения морали и «художественной этики»: последняя «аморальна» с точки зрения первой, потому что не предлагает сознанию готовых форм оценки и поступка.

В работах психолога и литературоведа Овсяннико-Куликовского, получивших высокую оценку Анненского, идея «искренности в искусстве» связана с размышлением о том, что художник творит, а читатель воспринимает художественное произведение «для себя»: «<...> субъект стремится к пониманию главным образом *для себя*, в интересах *своей* мысли, *то эту черту мы должны приписать и самому творчеству художника*: художник творит прежде всего для *себя*»; «Всякий, кому случалось воспринимать художественные произведения и достигать их *понимания*, хорошо знает, что это *понимание* ярко отмечено следующим характерным признаком: субъект стремится *понять* художественное произведение прежде всего *для себя*, в интересах *своей* (а не чужой) мысли, – и весь процесс представляется делом столь же *интимным, личным*, как интимны, личны, напр.: любовь, молитва, совесть, сознание исполненного долга и т. д.» [Овсяннико-Куликовский Д.Н. 1907 (а); с. 44, 43]. Анненский открывает цикл «Складни» образами Добродетели в замкнутом пространстве дома-души и вагона

поезда, а завершает его мотивом неисполненной музыки, умирающей на нотном листе («Он и я») – это самое переживание мира «для себя», может быть, и есть главная характеристика мироощущения современника и основной источник лирической напряженности в цикле.

Итак, в первом стихотворении в домашней обстановке пред нами появляются женщина и ее тень на стене: одна швея, проводящая ночь в трудах, другая – ее отражение, что отделяет и спутывает нити жизни и искусства, на которые нанизываются эпохи, имена, герои. Поэт создает символ Творчества, причем принципиально важным для него является двойничество (женщина и ее тень): с одной стороны, нити-слова есть материальная основа искусства, с другой – существуют также скрытые, почти мистические связи отдельных «я» в культуре, своеобразные проходы между временами. Поэзия – это женщина, которая привязывает творца к физическому миру, становится хозяйкой в его доме, и в ней же он видит Идеал, отражение мира небесного, призрачного и никогда не утоляющего жажды обладания им у влюбленного или поэта.

И мерцанья замедленных рук
Разводили там серые нити,
И чтоб ты разнимала с тоской
Эти нити одну за другой,
Разнимала и после клубила,
И сиреновой редью игла
За мерцающей кистью ходила.
А потом, равнодушно светла,
С тихим скрипом соломенных петель,
Бережливо простыни сколов,
Там заснула и ты, Добродетель,
Между путано-нежных мотков... [Анненский И.Ф. 1990; с. 139].

В рабочей корзинке клубятся нити швеи, затем в ней, как домашняя кошка, засыпает Добродетель. Из всех стихотворений «Складней» первое теснее других связано с последним произведением «Трилистников». «Дальние руки» и «Рабочая корзинка» перекликаются благодаря главной детали – женским рукам, которые ассоциируются с созданием произведения искусства. «Красота для поэта есть или

красота женщины, или красота как женщина», – писал Анненский [Анненский И.Ф. 1979; с. 130].

Мотив сна-творчества перетекает в картину апофеоза человеческой сокровенности, которая кому-то может показаться «аморальной» стороной искусства («*Струя резеды в темном вагоне*»). Акцентируется внимание на подсознании творца, вновь воспринимающего мир сквозь призму женского начала, но на этот раз оно принимает форму физической страсти. В поэзии Бальмонта Анненский находит то переживание, которое сам запечатлел в стихотворении: «<...> чисто женскую стыдливость души, которая не понимает всей безотрадности смотрящего на нее цинизма» [Анненский И.Ф. 1979; с. 103]. Лирическое «я» прямо обращается к женщине, постигает ее переживание как бы «изнутри», так что момент интимного свидания отождествляется с актом творческого перевоплощения. В начальных и заключительных предложениях стихотворения, однако, торжествует трезвость мужской мысли, заранее предвидящей драматический исход страсти («Для тебя оживил я мечту, / И минуты ее на счету...»; «догорела мечта» [Анненский И.Ф. 1990; с. 140]).

Все, что можешь ты там, все ты смеешь

теперь,

Ни мольбам, ни упрекам не верь! [Анненский И.Ф. 1990; с. 140].

В миницикле «Добродетель» Анненский использует образы дома и поезда, раскрывающие важную для поэта антиномию покоя и движения. У стихотворения «Струя резеды в темном вагоне» есть реальная основа, Анненский сообщил о ней Е.Я. Архиппову: «<...> через вагон последнего царскосельского поезда проходит дама в распахнутом манто – за нею струя духов» [Цит. по: Лавров А.В., Тименчик Р.Д. 1983; с. 68]. В произведении любовная сцена сопровождается ароматом резеды и цветением хризантем, при этом подчеркивается тщетное стремление женщины вырваться из замкнутого пространства вагона в мир вещный, телесный, физический. Обручение произошло, но просыпается Она для муки. Стрелка показывает семь (число страшное, если предположить ассоциацию с семью смертными грехами). В стихотворении речь идет о путях жизни, о пропасти,

которая пролегла между женским образом в культуре и ее реальными жизненными страданиями.

Ты очнешься – свежа и чиста,
И совсем... о, совсем!
Без смятенья в лице,
В обручальном кольце

.....

Стрелка будет показывать *семь*... [Анненский И.Ф. 1990; с. 141].

Важную деталь – бой часов как предвестие наступающей расплаты – поэт подмечает в пятой главе «Двойника» Достоевского и комментирует ее так: «Да, брат Голядкин, плохи делишки-то твои... Бунтовал – вот теперь и расплачивайся... Слышишь – часы бьют...» [Анненский И.Ф. 1979; с. 21]. Тревогу будущего разоблачения ложных радостей в стихотворении «Струя резеды в темном вагоне» также навевают мелькания света на стекле вагона.

В голубых фонарях,
Меж листов на ветвях,
Без числа
Восковые сиянья плывут,
И в саду,
Как в бреду,
Хризантемы цветут...
<...> На ветвях,
В фонарях догорела мечта

Голубых хризантем... [Анненский И.Ф. 1990; с. 140].

Противостояние человека и природы, мужчины и женщины достигает кульминации в «Контрафакциях». Женщиной, как и природой, движет безрассудство, она, в отличие от мужчины, склонна не к «мыслям-чувствам», а к эмоциональному порыву в его первозданном виде. Символическую роль в стихотворениях играет такая деталь, как головной убор. Шляпа, которую Она сняла во время любовного свидания, кажется маю, глядящему с неба, ярким соцветием, тогда как котелок мужчины из второго стихотворения воплощает идею интеллектуального самоуничтожения («И всю ночь кто-то жалостно-чуткий

/ На скамье там дремал, уходя в котелок» [Анненский И.Ф. 1990; с. 141]). Весенняя картинка включает в себя перспективу «голубой высоты», небесных горизонтов, она дана с точки зрения вдохновенного любовью и творчеством мужчины («Ее милый дорезал узорную вязь»). Месяц «май», которому формально приписана точка зрения на происходящее, как раз является существительным мужского рода:

В жидкой заросли парка береза жила,
И черна, и суха, как унылость...
В майский полдень там девушка шляпу сняла,
И коса у нее распустилась.
Ее милый дорезал узорную вязь,
И на ветку березы, смеясь,
Он цветистую шляпу надел.

.....

Это май подглядел

И дивился с своей голубой высоты,
Как на мертвой березе и ярки цветы... [Анненский И.Ф. 1990; с. 141].

Фантастический всплеск женского цветения, любви, энергии преобразования сменяется изображением краха мужчины, его страха перед жизнью, отпадения от нее. Складень строится на контрасте человеческого порыва преобразить мир и самоубийства как результата духовного пути людей. Весна и осень – вехи годового цикла – означают моменты освобождения оплодотворяющих сил и поспевания плодов. Видимо, творчество здесь мыслится Анненским как сила, стремящаяся оправдать существование человека и обмануть природу. Искусство в системе символических образов поэта – «цветистая шляпа» на древе жизни и мрачный котелок самоубийцы.

В исследовательской литературе было справедливо отмечено значение растительной символики, в частности листьев-листов, в «Кипарисовом ларце» Анненского [См. об этом: Налегач Н. 2009]. В «Складнях» важнейший образ – дерево, мифологическая семантика которого ориентирует на «корневые» проблемы культуры. В складне «Контрафакции» Анненский обращается к шестой главе «Мертвых душ» Гоголя, к описанию сада Плюшкина, центральным образом

которого является старая береза: «Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад, выходявший за село и потом пропадавший в поле, заросший и заглохлый, казалось, один освежал эту обширную деревню и один был вполне живописен в своем картинном опустении. Зелеными облаками и неправильными трепетolistными куполами лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе дерев. Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурей или грозой, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная сверкающая колонна; косой остrokонечный излом его, которым он оканчивался кверху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица. Хмель, глушивший внизу кусты бузины, рябины и лесного орешника и пробежавший потом по верхушке всего частокола, взбегал наконец вверх и обвивал до половины сломленную березу. Достигнув середины ее, он оттуда свешивался вниз и начинал уже цеплять вершины других дерев или же висел на воздухе, завязавши кольцами свои тонкие цепкие крючья, легко колеблемые воздухом. Местами расходились зеленые чащи, озаренные солнцем, и показывали неосвещенное между них углубление, зиявшее, как темная пасть; оно было все окинуто тенью, и чуть-чуть мелькали в черной глубине его: бежавшая узкая дорожка, обрушенные перилы, пошатнувшаяся беседка, дуплистый дряхлый ствол ивы, седой чапыжник, густой щетиною вытыкавший из-за ивы иссохшие от страшной глушины, перепутавшиеся и скрестившиеся листья и сучья, и, наконец, молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои зеленые лапы-листы, под один из которых забравшись Бог весть каким образом, солнце превращало его вдруг в прозрачный и огненный, чудно сиявший в этой густой темноте. В стороне, у самого края сада, несколько высокорослых, не вровень другим, осин подымали огромные вороны гнезда на трепетные свои вершины. У иных из них отдернутые и не вполне отделенные ветви висели вниз вместе с иссохшими листьями. Словом, все было хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединятся вместе, когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, облегчит тяжелые массы,

уничтожит грубо-ощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает нескрытый, нагой план, и даст чудную теплоту всему, что создано в хладе размеренной чистоты и опрятности» [Гоголь Н.В. 1951; с. 112–113]. Поэт подхватывает и гротескно заостряет гоголевское размышление о соотношении искусства и жизни. Центральная фигура у Анненского – «жалостно-чуткий» человек, повесившийся на березе. Переживания оказались тщетными: мужчина противопоставляет действительности вымысел и перед жизнью терпит полное поражение. Тень «искривленно-жуткого» самоубийцы в стихотворении символизирует идею абсурдности развития человеческого интеллекта в отрыве от реальной жизненной почвы.

А к рассвету в молочном тумане повис
 На березе искривлено-жуткий
 И мучительно-черный стручок,
 Чуть пониже растрепанных гнезд,
 А длиной – в человеческий рост... [Анненский И.Ф. 1990; с. 141].

Странный пейзаж с деревьями присутствует в другой работе Анненского. Во второй части статьи «О современном лиризме» («Оне») поэт, говоря о живописности стихотворений П. Соловьевой, описывает собственное впечатление, навеянное творчеством поэтессы: «Но я расскажу вам рисунок, который мне будто все еще видится со времени впервые прочитанного «Инея». Снег – чуть-чуть подтаявший, темноватый, твердый – уже с водицей, и среди этих белых и черных пятен – черные цепко-голые деревья с разоренными галочьими гнездами; деревья, в которых желание жить хочет прикрыться тем, что они и не знают даже, что это такое значит – жить, а что им и так хорошо. Воздух резкий, прохватывающий, чуть-чуть синеватый, неба нет вовсе, т. е. оно есть, но озябло и ушло куда-то греться, взамен – простор, что-то чистое, опустело-холодное, но обязательное» [Анненский И.Ф. 2002 (а); с. 341–342]. В стихотворении Анненского «Осень» без труда угадываются некоторые детали из фантазии поэта по поводу лирики современницы. Автор «вживается» в женское сознание («просинь»), реалистически оценивающее сложившуюся ситуацию:

И глядела с сомнением просинь

На родившую позднюю осень [Анненский И.Ф. 1990; с. 141].

По мнению Анненского, подвиг и гениальность Гоголя состояли именно в том, что писатель не отвернулся от «унижающей человека» телесности, «осиянно-воздушное пушкинское слово» он «окунул в *бездонную телесность*» [Анненский И.Ф. 1979; с. 228], на фоне которой плод самого гениального ума может показаться подделкой (контрафакции – «подделки»).

«Никто сильнее Достоевского не умел внести в самую пошлую и отрезвляющую обыденность фантазии самой безумной или, с другой стороны, свести смелый романтический полет к безнадежно-осязательной реальности», – писал Анненский о том, кого считал главным гоголевским наследником [Анненский И.Ф. 1979; с. 28]. В «*Складне романтическом*» поэт и сам совершает резкий переход от «романтического полета» в первом стихотворении к пугающей реальности во втором.

В воображении лирического героя возлюбленная плачет слезами звезд, мука ее возвышенна, пафосна. Идеализируя женщину, мужчина пытается скрыться от действительного положения вещей. Анненский этому духовному жесту противопоставляет «осязательность» женского взгляда на жизнь. «Томные» рождественские елки в окнах – существенная психологическая деталь в произведении «*Небо звездами в тумане...*» (один из вариантов названия – «Томные елки» [См. об этом: Анненский И.Ф. 1990; с. 574]). Прямо она означает начало земного пути Христа, косвенно – с ее помощью передается специфика внутреннего мира женщины: семантическим реалиям она склонна находить аналоги в мире физическом.

Небо звездами 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, но уставшие гореть... [Анненский И.Ф. 1990; с. 142].

В комментарии к «Складню романтическому» А.В. Федоров отмечает, что кроме автографа стихотворения «Милая» (1907) в архиве Анненского сохранился «карандашный черновик и зачеркнутый набросок, сюжетно относящийся к этому стилю и в то же время говорящий о его связи с образом Гретхен из «Фауста» Гете» [Анненский И.Ф. 1990; с. 574–575]. Думается, что интерес поэта мог быть вызван не только судьбой героини, согрешившей и убившей собственное дитя, но и диалогом Фауста и Маргариты о Боге, который мужчине представляется чистым духом, а в женщине вызывает потребность верить в Его земную судьбу. В сцене из «Фауста» («Сад Марты») также возникает образ звезд в глазах возлюбленной.

Маргарита

Насколько ты религии послушен?

Ты добрый человек, но я едва ль солгу –

Сказав, что к ней ты равнодушен.

Фауст

Оставь, дитя! Мою ты сознаешь любовь;

За близких сердцу я готов пролить и кровь,

Не стану отнимать я церкви у страны.

Маргарита

Нет, мало этого; мы веровать должны!

Фауст

Должны ли мы?

Маргарита

Мне ль убеждать? Сам знаешь!

И таинств ты не считаешь.

Фауст

Я чту их.

Маргарита

Только без желанья.

Не приносил давно ты в церкви покаянья.

А в Бога веришь ли?

Фауст

Кто вправе в целом свете,

«Я в Бога верую», сказать? <...>

Маргарита

Итак, не веришь ты?

Фауст

<...> Не свод ли неба там над нами?
 И не крепка ль земля под нашими ногами?
 Не вечные ли звезды всходят
 Все выше, весело блестя?
 Глаза в глаза тебе я не гляжу ль,
 И не стремится ль все
 К тебе и в голову, и в сердце,
 И веет тайной безответной
 Незримо, зримо вокруг тебя?
 Наполни этим грудь со всем участием,
 И если сердце вдруг замлеет счастьем,
 Как хочешь это чувство назови:
 Любовью! счастьем! сердцем! Богом!
 Я имени не знаю
 На это! – Чувство – все;
 А имя – звук и дым, вокруг
 Небесного огня [Гете И.-В. Фауст 1889; с. 129–130].

В стихотворении «Милая» зерно жизни стирается в прах, плод любви приносится в жертву «дедке», Лысому (Водяному), женщина становится детоубийцей. В складне Анненского поступок матери и возлюбленной является показателем разорванной связи между высоким миропониманием гения и низкой, но упрямой правдой жизни, не считающейся с человеческими мыслями и мечтами. «Му́ка» идеала превращается в «муку́» – естественно, в звуковой игре скрыта ирония. Мотив метели и молотьбы раскрывают идею дробления идеального мира от его соприкосновения с жизнью.

«Милая, милая, зерна-то чьи ж?
 Жита я нынче не кашивал!»
 – «Зерна-то чьи, говоришь? Да твои ж...
 Впрочем, хозяин не спрашивал...»
 «Милая, милая, где же мука?
 Куль-то, что был под передником?»
 – «У колеса, где вода глубока...»

Лысый сегодня с наследником...» [Анненский И.Ф. 1990; с. 142].

Анненский переворачивает ситуацию в стихотворении «*Два паруса лодки одной*»: между мужчиной и женщиной существует высокая духовная связь («Одним и дыханьем мы полны. // Нам буря желанья слила, / Мы свиты безумными снами»), но не может быть физической близости («Но молча судьба между нами / Черту навсегда провела») [Анненский И.Ф. 1990; с. 143]. В аллегорической форме поэт признается, что и это не принесет покоя и удовлетворения лирическому «я». Два паруса лодки, полные одним дыханьем и свитые «безумными снами», под «беззвездным» небом гармонии остаются одинокими и несчастными.

И в ночи беззвездного юга,
 Когда так привольно-темно,
 Сгорая, коснуться друг друга
 Одним парусам не дано [Анненский И.Ф. 1990; с. 143].

Стихотворение о двух типах любви так же, как и предыдущее, не сведено в отдельный складень, но в нем автором предпринимается попытка углубиться в мужское понимание жизни, выраженное через отношение к женщине. В произведении «*Две любви*» поставлена проблема, волновавшая Анненского: не является ли сознание главным препятствием в познании реальности как чего-то такого, что не может быть охвачено мыслью? Поэт сталкивает представления о «природном» и «культурном» переживании любви, из которых последнее требует от человека процесса обязательного осмысливания жизни, а первое рождает импульс поиска чего-то большего, чем истина.

Есть любовь, похожая на дым:
 Если тесно ей – она дурманит,
 Дай ей волю – и ее не станет...
 Быть как дым, – но вечно молодым.

Есть любовь, похожая на тень:
 Днем у ног лежит – тебе внимает,
 Ночью так неслышно обнимает...

Быть как тень, но вместе ночь и день... [Анненский И.Ф. 1990; с. 143].

Анненский композиционно разделяет противоположные точки зрения на любовь. Третья строфа отсутствует, и читателю предлагается антиномия «в чистом виде», без оценки, хотя в контексте цикла и по душевной интонации второй части сделать предположение об авторском предпочтении все же можно.

Думается, что на этот раз поэт ведет скрытый диалог с Л. Толстым. Автор обратился к роману «Анна Каренина», в котором видел яркое выражение одной из граней современного «я». «Так возврат религиозных запросов в опустелую человеческую душу вызвал в нашем я тоску и тот особый мистический испуг, то *чувство смерти*, которое так превосходно изображается в произведениях Льва Толстого, особенно начиная со второй половины романа «Анна Каренина», – писал Анненский [Анненский И.Ф. 1979; с. 101]. Внимание поэта привлекают взгляды на любовь приятелей юности Стивы Облонского и Константина Левина. Они обсуждают проблему существования типов любви (часть I, гл. XI).

«Степан Аркадьич рассмеялся.

– О моралист! Но ты пойми, есть две женщины: одна настаивает только на своих правах, и права эти твоя любовь, которой ты не можешь ей дать; а другая жертвует тебе всем и ничего не требует. Что тебе делать? Как поступить? Тут страшная драма.

– Если ты хочешь мою исповедь относительно этого, то я скажу тебе, что не верю, чтобы тут была драма. И вот почему. По-моему, любовь... обе любви, которые, помнишь, – Платон определяет в своем «Пире», обе любви служат пробным камнем для людей. Одни люди понимают только одну, другие другую. И те, что понимают только неплатоническую любовь, напрасно говорят о драме. При такой любви не может быть никакой драмы. «Покорно вас благодарю за удовольствие, мое почтение», вот и вся драма. А для платонической любви не может быть драмы, потому что в такой любви все ясно и чисто, потому что...

В эту минуту Левин вспомнил о своих грехах и о внутренней борьбе, которую он пережил. И он неожиданно прибавил:

– А впрочем, может быть, ты и прав. Очень может быть... Но я не знаю, решительно не знаю.

– Вот видишь ли, – сказал Степан Аркадьич, – ты очень цельный человек. Это твое качество и твой недостаток. Ты сам цельный характер и хочешь, чтобы вся жизнь слагалась из цельных явлений, а этого не бывает. Ты вот презираешь общественную служебную деятельность, потому что тебе хочется, чтобы дело постоянно соответствовало цели, а этого не бывает. Ты хочешь тоже, чтобы деятельность одного человека всегда имела цель, чтобы любовь и семейная жизнь всегда были одно. А этого не бывает. Все разнообразие, вся прелесть, вся красота жизни слагается из тени и света.

Левин вздохнул и ничего не ответил. Он думал о своем и не слушал Облонского.

И вдруг они оба почувствовали, что хотя они и друзья, хотя они обедали вместе и пили вино, которое должно было бы еще более сблизить их, но что каждый думает только о своем, и одному до другого нет дела. Облонский уже не раз испытывал это случающееся после обеда крайнее раздвоение вместо сближения и знал, что надо делать в этих случаях» [Толстой Л.Н. 1981; с. 51–52].

Сознательная солидарность Толстого с левинским взглядом на мир и одновременно его инстинктивное ощущение жизни, лежащей за пределами культуры и ею не охваченной, должны были быть особенно близки Анненскому.

В драматургии поэта центральные мужские образы также представляют собой противоположные мироощущения. Вечно молодой – мотив из «Царя Иксиона»: в трагедии главный герой на пиру у богов вкусил, себе на беду, бессмертие. Он и «безлюбый» Фамира-кифарэд – противоположные типы мужского переживания любви и творчества. Иксион возмущен обманом Зевса, тем, что провел ночь (как выяснилось впоследствии) не с Герой, а с призраком. В драме «Фамира-кифарэд» мотив дымящихся со струн нот связан с воспоминанием Фамиры об идеальной игре музыки, с которой в своих мечтах он готов был соединиться [Анненский И.Ф. 1990; с. 522]. Когда музыканта боги лишают возможности слышать музыку, он обращается с вопросом-мольбой «Отчего ж / Слова так ясно слышу я... а струны?..» к Силену и получает ответ умудренного жизнью сатира: «Ты не привык / Еще к изменам, мальчик. Сами боги / Страдают

от измены. Только Ночь / И День верны друг другу, да Полярной / Ничто звезды не сдвинет» [Анненский И.Ф. 1990; с. 527].

Мужские модели поведения обнаруживаются автором в древнем мифе, но на протяжении развития культуры они все больше противопоставляются, что в результате приводит к определенной ущербности их обоих. В речи «Достоевский», вспоминая манеру чтения писателем «Пророков», Анненский рассуждает о типах художников: «<...> древность дала нам два прототипа поэтов, если не две героизированных теории творчества. // 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 – оказалась 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» [Анненский И.Ф. 1979; с. 239]. К первым Анненский причисляет Гете, Пушкина, Гейне, ко вторым – Достоевского, Эдгара По, Гоголя, Толстого, Бодлера.

«Другому» и следующее за ним стихотворение «Он и я» могли бы составить отдельный складень, в них поставлена проблема поведения творческой личности и восприятия поэзии. Один художник – *исполнитель*, он достиг величавой формы, его искусство напоминает ритуал жертвоприношения богам, он состязается с Музой, как Фамира-кифарэд с Евтерпой, поэтому ему никто не нужен; другой – *настройщик*, погружен в молчание, потому что полон невыразимым многообразием жизни, раздробившейся внутри него на «все лады» чувств, настроений, ощущений (поверженный Фамира).

Об авторе-исполнителе Анненский пишет:

Давно меж листьев налились
Истомой розовой тюльпаны,
Но страстно в сумрачную высь
Уходит рокот фортепьянный.

И мука там иль торжество,

Разоблаченье иль загадка,
 Но он – ничей, а вы – его,
 И вам сознание это сладко [Анненский И.Ф. 1990; с. 145].

О другом авторе, настройщике, поэт говорит с драматизмом исповедальности:

А я лучей иной звезды
 Ищу в сомненьи и тревожно,
 Я, как настройщик, все лады

Перебираю осторожно [Анненский И.Ф. 1990; с. 145].

В последнем стихотворении «Он и я» Анненский подчеркивает такую черту двойника лирического «я», как абсолютная свобода и самостоятельность («Но он – ничей, а вы – его...» [Анненский И.Ф. 1990; с. 145]). Символическое содержание образа, возможно, отчасти проясняет замечание Анненского по поводу современного стиха: «Он – ничей, потому что он никому и ничему не служит, потому что исконно, по самой воздушности своей природы, стих свободен и потому еще, что он есть никому не принадлежащая и всеми созидаемая мысль, но он ни от кого не прячется – он для всех, кто захочет его читать, петь, учить, бранить или высмеивать – все равно. Стих это – *новое яркое слово*, падающее в море вечно творимых. // Новый стих силен своей влюбленностью и в себя и в других, причем самовлюбленность является здесь как бы на смену классической *гордости* поэтов своими заслугами» [Анненский И.Ф. 1979; с. 99–100]. Думается, Другой в стихотворении – фигура обобщенная, отражающая в том числе проблему отношения поэта к своему созданию, в глазах читателя это может выглядеть как возвышение творения над судьбой его автора, поэтому, на наш взгляд, не является принципиально значимым вопросом выяснение адресата стихотворения.

Исследователи, в свою очередь, выдвигают предположения о конкретной обращенности произведения. Так, А.В. Федоров в примечаниях к «Стихотворениям и трагедиям» (1990) Анненского пишет: «Отсутствие посв<ящения>, видимо, неслучайно. Хотя, возможно, имеется в виду К.Д. Бальмонт, одно время высоко ценимый Анненским, ст<ихотворе>ние дает

обобщенный образ поэта, которого автор противопоставляет себе» [Анненский И.Ф. 1990; с. 575]. А.В. Лавров в статье «Вячеслав Иванов – «Другой» в стихотворении И.Ф. Анненского» (1996) спорит с исследователем и приходит к выводу о том, что адресатом стихотворения Анненского мог быть Вяч. Иванов [Лавров А.В. 1996; с. 110–117]. Но посвящение, даже если оно и подразумевалось, не было указано поэтом. И.П. Смирнов убежден, что в стихотворении «Другому» Анненский полемизирует с Баратынским («Мой дар убог и голос мой негромок...»), а скрытый спор подтверждается общностью метрической структуры пятистопного ямба, организующего оба поэтических текста: «В противоположность Баратынскому для Анненского в будущем вполне актуальна опасность того, что общение с другим «я» обернется всего лишь автокоммуникацией» [Смирнов И.П. 1977; с. 74].

Моей мечты бесследно минет день...

Как знать? А вдруг, с душой подвижной моря,

Другой поэт ее полюбит тень

В нетронуто-торжественном уборе...

Полюбит, и узнает, и поймет,

И, увидав, что тень проснулась, дышит, -

Благословит немой ее полет

Среди людей, которые не слышат...

Пусть только бы в круженьи бытия

Не вышло так, что этот дух влюбленный,

Мой брат и маг, не оказался я

В ничтожестве слегка лишь подновленный [Анненский И.Ф. 1990; с. 144].

Анненский использует слово-понятие А.Н. Веселовского, рассуждающего о том, что художник в процессе личного творчества «подновляет» старую образность. Концепция ученого оказалась близка поэту в самом понимании искусства как деятельности коллективной. «Эпоха романтизма ознаменовалась, как известно, такими же архаическими подновлениями, какие мы наблюдаем и теперь» [Веселовский А.Н. 1940; с. 197]. «Подновление», «подновлять» – эти слова Веселовский использует довольно часто, когда говорит о возвращении в литературу поэтического образа, снова пережитого художником, воспринятого из

природы или трансформированного силой воображения. Для Анненского поэзия – это нити, связующие времена, тянущиеся из мифологии и попадающие в «границы личного творчества», это бесконечные путаные коридоры, в которых неожиданно сталкиваются образы разных эпох.

Наблюдения над «Моим стихом» и «Тоской припоминания» позволили исследователю В. Гитину сделать вывод: в лирике Анненского формируется «тип сюжета о невозможности создать эстетически прекрасное стихотворение» [Гитин В. 1996; с. 14]. О принципиальной незавершенности смысла художественного произведения, следуя традиции психологической школы и проводя идею непрерывной коммуникации текстов в культурном пространстве, Анненский писал в статье «Что такое поэзия?» (1903): «Ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются как бы вопросы, влекущие к себе человеческую мысль. Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета. // <...> Создания поэзии проектируются в бесконечном. Души проникают в них отовсюду, причудливо пролагая по этим облачным дворцам вечно новые галереи, и они могут блуждать там веками, встречаясь только случайно» [Анненский И.Ф. 1979; с. 205]. Интертекстуальность как качество текстовой фактуры поэт воспринимал в широком контексте идеи «коллективного мыслестрадания», отраженной в искусстве и связанной с проблемой художественной этики. В «Складнях» он описал момент «случайного» пробуждения собственной тени (в «нетронутото-торжественном уборе»). Именно потому, быть может, суждено оживить отражение, преодолеть состояние одиночества, изолированности, «ничтожества» (от слова «ничто»), в котором оказалось поколение автора.

Поэты-двойники отличаются своими представлениями об идеале.

Твои мечты – менады по ночам,
И лунный вихрь в сверкании размаха
Им волны кос взметает по плечам.
Мой лучший сон – за тканью Андромаха.
На голове ее эшафодаж,
И тот прикрыт кокетливо платочком,

Зато нигде мой строгий карандаш

Не уступал своих созвучий точкам [Анненский И.Ф. 1990; с. 144].

При очевидном контрасте, указывающем на поклонение поэтов разным богам, Дионису и Аполлону, муза субъекта речи не является однозначной: она многострадальная Андромаха, но есть в ней и комическое кокетство, неверность, она хочет выставить себя напоказ, понравиться другому. Важно понимать, что античность в ее облике изрядно осовременилась. В описании древней вдохновительницы Анненский использует реминисценцию из толстовского романа «Анна Каренина» (часть III, гл. XVIII). Значимой деталью становится прическа эмансипированной героини с «лирическим» именем Сафо Штольц: «Послышались шаги и мужской голос, потом женский голос и смех, и вслед за тем вошли ожидаемые гости: Сафо Штольц и сияющий преизбытком здоровья молодой человек, так называемый Васька. Видно было, что ему впрок пошло питание кровяною говядиной, трюфелями и бургонским. Васька поклонился дамам и взглянул на них, но только на одну секунду. Он вошел за Сафо в гостиную и по гостиной прошел за ней, как будто был к ней привязан, и не спускал с нее блестящих глаз, как будто хотел съесть ее. Сафо Штольц была блондинка с черными глазами. Она вошла маленькими, бойкими, на крутых каблучках туфель, шажками и крепко, по-мужски пожала дамам руки. // Анна ни разу не встречала еще этой новой знаменитости и была поражена ее красотой, и крайностью, до которой был доведен ее туалет, и смелостью ее манер. *На голове ее* из своих и чужих нежно-золотистого цвета волос был сделан такой *эшафодаж* прически, что голова ее равнялась по величине стройно выпуклому и очень открытому спереди бюсту. Стремительность же вперед была такова, что при каждом движении обозначались из-под платья формы колен и верхней части ноги, и невольно представлялся вопрос о том, где действительно сзади, в этой подстроенной колеблющейся горе, кончается ее настоящее, маленькое и стройное, столь обнаженное сверху и столь спрятанное сзади и внизу тело» <в тексте курсив мой. – Ю.Ш.> [Толстой Л.Н. 1981; с. 329–330].

Ситуация невозможности разграничить «свое» и «чужое» в прическе героини и во всем ее облике в исполнении Толстого звучит иронически. Рассуждая о символах красоты у русских писателей, Анненский приходит к следующему заключению: «Женская красота для Толстого должна быть непременно скромной, как фиалка, и прятаться под большими полями шляпы. Красоте в жизни полагается лишь одна минута надежды на счастье <...>» [Анненский И.Ф. 1979; с. 135]. В связи с лирическими размышлениями самого Анненского о природе поэзии ироническая ситуация обретает важный трагический смысл. По его словам, «стих не есть созданье поэта, он даже, если хотите, не принадлежит поэту» [Анненский И.Ф. 1979; с. 99]. В «Он и я» между поэтом и исполненным им произведением Муза выбирает последнее.

Финал цикла перекликается с его экспозицией: автор описывает комнату творца. Герой последних стрóf стихотворения «Он и я» в одиночестве, оставленный Музой, настраивает инструмент, припоминая что-то невнятное, что было музыкой.

Темнеет... Комната пуста,
С трудом я вспоминаю что-то,
И безответна, и чиста,
За нотой умирает нота [Анненский И.Ф. 1990; с. 145]

«Складни» повторяют основные лирические перипетии «вакхической драмы» Анненского «Фамира-кифарэд» (1906). В произведении, как и в цикле, изображаются две ипостаси музыканта – «надменный» кифарэд и слепец, погруженный в свой внутренний мир и не имеющий возможности выразить переживания посредством искусства. В начале трагедии о Фамире-музыканте Нимфа, убитая хладнокровием сына, говорит: «<...> Рожден, чтоб быть безрадостно любимым, / Пленять, как сон, и ускользать, как тень»; «Я не нужна ему. Пойми: никто / Ему не нужен. Вот, Силен, что страшно. / Живет в мечтах он. Сердцем горд и сух... / И музыкой он болен» [Анненский И.Ф. 1990; с. 490, 501]. В стихотворении «Он и я» в двух первых строфах Анненский почти аналогично описывает поэта-исполнителя.

Фамира и сам понимает, что, в отличие от белых камней, живущих молчаливым созерцанием, художник уязвим в своей гордыне, обречен причаститься вакхическому действию и в нем погибнуть, разорваться для толпы. На вопрос Силена «Ты оживлять хотел бы камни также?» Фамира отвечает: «Оживлять / Мои седые камни? И кому же? / Мешку с нагретой кровью – миг один – / Прорежь его где хочешь, и несите / Подальше ваш мешок, чтоб не смердел... / Был полубог Орфей, но бессердечен» [Анненский И.Ф. 1990; с. 505]. В вакхическом безумии гибнет человек, чтобы дать бессмертие своему творению. В пьесе также звучит мотив возможного брака с Евтерпой, кифарэд мечтает: «Довольно – я на ней / Женюсь, старик, и мы родим Орфея» [Анненский И.Ф. 1990; с. 508]. С юмором (в философском смысле, разумеется) Анненский «нашептывает» предсказание будущей трагедии Фамиры, наступление для него состояния переживания собственного «ничтожества». В сцене сиюминутного мечтания музыканта о браке мимоходом, между репликами Фамиры и Нимфы, ревнующей сына к музыке, раздается «Тихий разговор в траве»: «– Скрипач-то холостой? / – А как красноречив... Ума палата. / – Послушаем еще – постой! / – Палата-то палата, / Войдешь – так сразу озарит. / – Великолепно говорит... / Да, хорошо, хоть больше для луны: / Все будто ей рассказывает сны / Витиевато, темновато, – / Вообще – цветок без аромата» [Анненский И.Ф. 1990; с. 522].

Вяч. Иванов точно заметил, что «Фамира-кифарэд» является «личным признанием поэта о его задушевных тайнах под полупрозрачным и причудливым покрывалом фантастического мира, сотканного из древнего мифа и последних снов позднего поколения» [Иванов Вяч. 1910; с. 19]. Образ «тихого» настройщика в «Складнях» – эмоционально самый сильный и идейно значимый для автора – повторяет трагический финал последней драмы Иннокентия Анненского.

* * *

«Плотная» поэтическая ткань цикла включает в себя многочисленные нити, связывающие его с контекстом творчества поэта (критические работы и драматургия) и психологической прозой XIX века. В «Складнях» Анненский

задумывается над вопросами взаимоотношений мужчины и женщины, психологии творчества, а также над проблемами читательского восприятия.

«Трилистники» были попыткой проследить смену когнитивных и эстетических парадигм в европейской культуре, и в финале цикла прозвучала мысль поэта о трагедии индивида, на протяжении веков уверенного в своей способности «возвыситься до абсолютного мышления, воспроизвести и удержать в своей духовной организации (как в некоей привилегированной монаде) все сложное устройство мира» [Мамардашвили М.К. и др. 1970; с. 36]. В «Складнях» привилегированный «субъект, который мог бы ощущать себя находящимся в абсолютной перспективе видения реальности» [Мамардашвили М.К. и др. 1971; с. 70], и вовсе исчезает. Цикл посвящен современнику, сознающему «абсурд цельности» [Анненский И.Ф. 1979; с. 108] в этическом и эстетическом планах. Поэт развенчивает гендерные стереотипы и «абсолюты» искусства. Лирическая напряженность углубляется, доходя до гротеска, переживанием героя, бессознательно ощущающего непоправимый разрыв «Я» и Другого – мужчины и женщины («Складень романтический», «Два паруса»), природы и искусства («Контрафакции»), поэта и читателя («Другому»), внутреннего мира создателя и его выражения в творении («Он и я»).

Неразрешимой для Анненского оказывается проблема умаления яркой индивидуальности поэта в пользу уловления и воспроизведения им звука, понятного всем. Мотив двойничества в стихотворениях «Другому» и «Он и я», где один субъект является «настройщиком» инструмента, а «другой» – исполнителем (в нем угадываются черты ницшеанца), к финалу цикла достигает трагического пафоса. Ситуация «созерцательной пассивности», которую «стремится всколыхнуть ницшеанство» (по словам Анненского, нередко даже противоречащее «творениям базельского философа» [Анненский И.Ф. 1979; с. 101]), выходит за пределы сферы искусства и касается специфики мировоззрения современного человека, страдающего от одиночества и испытывающего страх перед самим собой. Поэт смутно надеется на то, что формы пассивного и активного гения совместятся в Другом – читателе и поэте из будущего.

В целом же, в «Складнях» Анненского интересует «душевный мир, который лежит где-то глубже нашей культурной прикритости и сознанных нами нравственных разграничений и противоречий» [Анненский И.Ф. 1979; с. 109], поэтому автор изображает содержание сознания художника, обладающего способностью иррационального восприятия. В «Разметанных листах», заключительном разделе «Кипарисового ларца», Анненский предпримет еще одну попытку вырваться за пределы «культурной прикритости», но на этот раз не в область подсознания, а в сферу физической реальности жизни и языка.

2. 5. На границе «понимания» и «ощущения» («Разметанные листы»)

Если в «Трилистниках» и «Складнях» Анненский исследует вековые иллюзии сознания и погружает душу поэта в сон, вскрывающий глубины бессознательного, то в «Разметанных листах» он пытается прорваться к «реальному субстрату жизни», задержаться на описании «телесной оболочки» словесного искусства [Анненский И.Ф. 1979; с. 206, 93]. В первую очередь автора интересует «точка» соприкосновения *материального и идеального, коллективного и индивидуального*, которая бы позволила ему осмыслить динамику сцепления сознания с вещью или другим сознанием. Предположим, что стихотворения о слове («Невозможно») и детях («Дети») неслучайно занимают положение начала и конца раздела, ведь именно со словом и ребенком в нашей жизни связано наиболее интенсивное проявление смыслов и ощущений. Слово способно породить мысль, то есть выступить в качестве материального начала по отношению к идеальному, но одновременно с этим оно и творится самой мыслью, имеет субъективный компонент значения наряду с этимологическим (см. теорию «внутреннего значения» слова Потебни). По отношению к родителям *дети* являются отражением их уникальных «я» и в то же время становятся связующим звеном с другими людьми, современниками и потомками.

Язык выполняет особую роль синтеза материального и семантического миров, он оформляет накопленные культурой смыслы и творит новые. По словам исследователя К. Верхейла, «чем больше трагедия перемещалась внутрь сознания,

тем далее шел Анненский в приемах ее выражения, не останавливаясь на приеме вещи-символа. Если под лирикой понимать словесное выражение как самоцель, то пределом трагизма в лирике становится стихотворение, где он присущ не субъекту, не объекту даже, а самому языку. Величие и оригинальность Анненского как трагического поэта в естественности, с которой он в зрелые годы достиг этого предела» [Верхейл К. 1996; с. 39]. Язык воспринимается поэтом как «зеркало», отражающее одновременно процессы человеческого сознания и окружающей действительности.

Лейтмотив «Разметанных листов» задается в первом стихотворении «Невозможно». Б. Ларин пишет: «Особенность в том, что язык – единственно в поэтическом употреблении – перестает быть *средством* выражения, вызывает больше удивления, затруднений в понимании, чем дает готовой мысли. Поэзия – более приманка, загадка, чем сообщенье, потому что она всегда должна быть – новым называньем. И не поэзия та речь, где мы не находим неслыханного, не теряемся (на миг хотя бы) в догадках о неизвестном» [Ларин Б. 1923; с. 152]. Думается, Анненский пытается передать состояние, в котором субъекту приходится преодолевать общепринятые языковые смыслы для того, чтобы свободно ощутить ситуацию невозможности их полного преодоления. И сама эта ситуация отстранения субъекта от сложившейся культурной парадигмы с целью осознания невозможности мыслить вне существующих духовных категорий и концептов, собственно, и является источником трагического переживания в заключительном разделе «Кипарисового ларца».

Есть слова – их дыханье, что цвет,

Так же нежно и бело-тревожно,

Но меж них ни печальнее нет,

Ни нежнее тебя, *невозможно* [Анненский И.Ф. 1990; с. 146].

К. Верхейл считает, что здесь слово становится сюжетом, «очевиден и лирический элемент, потому что стихотворение в целом имеет характер объяснения в любви. Драма происходит между «филологом», «словолюбом» и предметом его нежных чувств – словом «невозможно» [Верхейл К. 1996; с. 41]. Во времена Адама, чей язык был чист и беспамятен, вернуться нельзя. Человеку

не дано других инструментов для выражения индивидуального переживания, кроме тех, которые обременены вековыми смыслами, надеждами и страданиями поколений людей, давно нашедших успокоение в земле. Чувство речи в стихотворении сравнивается с состоянием влюбленности и созерцанием весеннего сада, при всем понимании дальнейшей невозможности физической близости с женщиной и бесплодности цветения.

<...> Не познав, я в тебе уж любил

Эти в бархат ушедшие звуки:

Мне являлись мерцанья могил

И сквозь сумрак белевшие руки.

<...> И, запомнив, невестой в саду

Как в апреле тебя разубрали, –

У забитой калитки я жду,

Позвонить к сторожам не пора ли.

Если слово за словом, что цвет,

Упадает, белея тревожно,

Не печальных меж павшими нет,

Но люблю я одно – невозможно [Анненский И.Ф. 1990; с. 146].

Анненский экспериментирует со словом как изобразительным жестом, обнаруживая связь между денотативной стороной языкового знака и индивидуальными актами человеческого сознания. Чтобы выразить себя, поэт должен расширить возможности слова за счет его контекста, задающегося неожиданным ассоциативным рядом. В статье «Бальмонт-лирик» Анненский иронически отметил скованность современной поэзии «здравым смыслом», в том числе, по его мнению, это касается области языка: «Поэтическое слово не смеет быть той капризной струей крови, которая греет и розовит мою руку: оно должно быть той рукавицей, которая напяливается на все ручные кисти, не подходя ни к одной. Вы чувствуете, что горячая струя, питая руку, напишет тонкую поэму, нет, – надевайте непременно рукавицу, потому что в ней можно писать только аршинными буквами, которые будут видны всем, пусть в них и не будет видно вашего почерка, т. е. вашего я» [Анненский И.Ф. 1979; с. 93].

Итак, стихотворение изобразительно, «вещественно», в нем «опредмечивается» семантика одного слова. Исследователь И.П. Смирнов отмечает: «Наряду с тем что мир определялся как текст, вызывающий к расшифровке, сама словесная ткань опредмечивалась, становилась выделанной вещью, что и дает нам основание видеть в Анненском пограничную творческую личность, отчасти уже переступившую предел символизма» [Смирнов И.П. 1977; с. 81]. Слово выступает в качестве символа, его знаковость реализуется на различных языковых уровнях, что позволяет говорить о семантической поэтике Анненского и о его мироощущении, схожем отчасти с тем, о котором в свое время писал Р. Барт («Структурализм как деятельность», 1963): «<...> можно предположить, что существуют такие писатели, художники, музыканты, в чьих глазах оперирование структурой (а не только мысль о ней) представляет собой особый тип человеческой практики, и что аналитиков и творцов следует объединить под общим знаком, которому можно было бы дать имя *структуральный человек*; человек этот определяется не своими идеями и не языками, которые он использует, а характером своего воображения или, лучше сказать, *способности воображения*, иными словами, тем способом, каким он мысленно переживает структуру» [Барт Р. 1989; с. 254].

«Разметанные листы» – попытка вернуть человека к постижению жизни внутренним зрением. В финале своей самой значительной трагедии «Фамира-кифарэд» Анненский описывает состояние главного героя: он слеп, глух к музыке, но ему открывается другая способность – чувствовать сердцем. Фамира вспоминает о родителях, слышит биение сердца матери, превращенной в птичку, и холод от тени отца. Важны слова музыканта, освободившегося от иллюзий, но не утратившего способности ощущать мир:

Не видеть –

Не слышать – не любить.

А вдруг любовь

Не слышит и не видит?.. [Анненский И.Ф. 1990; с. 531].

Автор ищет возможность «сверстать» разметанные листы переживаний, но не поступательным движением мысли, а «возвращением» лирического «я» в

стихию прирожденных чувств и интуиций. Именно об этом написано стихотворение «Ореанда», в котором душа героя находит приют на пепелище, едва покрываемом новыми травами. Символический план произведения указывает на присутствие в нем идеи «коллективного» пути человечества: культуру Запада и Востока, «с орлами яркими в узорных воротах» и «женской прихотью арабских очертаний», охватывает огонь, чтобы красота «очистилась» страданием. В буквальном смысле Анненский описывает царское имение в Крыму, развалины дворца, сгоревшего в 1882 году.

Но в пятнах розовых по силуэтам скал

Напрасно я души, своей души искал...

Я с нею встретился в картинном запустеньи

Сгоревшего дворца – где нежное цветенье

Бежит по мрамору разбитых ступеней,

Где в полдень старый сад печальней и темней,

А синие лучи струятся невозбранно

По блеклости панно и забытью фонтана [Анненский И.Ф. 1990; с. 150].

В порыве чувств, однако, лирический субъект все равно бессознательно стремится оторваться от земли, его влечет к «дороге на скалу, где грезит крест литой / Над просветленную страданьем красотой» [Анненский И.Ф. 1990; с. 150]. В «Разметанных листах», параллельно с надеждой на обновление настроений и представлений за счет физических ощущений, продолжает звучать мотив трагической борьбы человека с собственным сознанием.

Напряженность лирического субъекта на границе «понимания» и «ощущения» Анненский подчеркивает описаниями необычных состояний его сознания: «полусон»-«полусознание», «недоумение», «дремотность», «лихорадка», «безумье» («Невозможно», «Стансы ночи», «Дремотность», «Второй мучительный сонет», «Бабочка газа» и др.).

Не познав, я в тебе уж любил <...> [Анненский И.Ф. 1990; с. 146].

Я не знаю, кем, но ты любима,

Я не знаю, чья ты, но мечта [Анненский И.Ф. 1990; с. 148].

Полусон, полусознание,

Грусть, но без воспоминанья,

И всему простит душа... [Анненский И.Ф. 1990; с. 150].

Какое *безумье* волной

Сквозь камень привычки пробилось? [Анненский И.Ф. 1990; с. 154] <Курсив мой. – Ю.Ш.>.

С помощью мотивов *чета и нечета* поэт говорит о способности нашего сознания определенным образом структурировать ощущения, поступившие из внешнего мира («Месяц», «Тринадцать строк»).

Внимание читателя не может не привлечь странный эпиграф «Sunt mihi bis septem» («Мои дважды семь» – лат.) к стихотворению «Месяц»: в результате операции умножения семи на два образуется четное число «14». Природа лишена стремления «слить» верх и низ, воду и воздух. В отличие от Сократа, для которого ирония, расчленяющая и воссоединяющая части на качественно новом уровне, была методом на пути к истине, Месяц на небе изображен как «праздносумый» скиталец, чья «ироническая дума» не вмешивается в застывшую целостность природы.

Этот мартовский колющий воздух

С зябкой ночью на талом снегу

В еле тронутых зеленью звездах

Я сливаю и слить не могу...

Уж не ты ль и колдуешь, жемчужный,

Ты, кому остальные ненужны,

Их не твой ли развел и ущерб,

На горелом пятне желтосерп,

Ты, скиталец небес праздносумый,

С иронической думой?.. [Анненский И.Ф. 1990; с. 148–149].

В последней нечетной строке «Тринадцати строк» Анненский пишет об интеллектуальной операции монтажа (синтеза): из «двух» реальных природных сущностей (ночь и цветы) в нашем сознании образуется «третья» (мечта), с которой ассоциируются огни хрустала.

Я хотел бы любить облака

На заре... <...>

Я любить бы их вечер хотел <...>

Я люблю только ночь и цветы

В хрустале, где дробятся огни,

Потому что утехой мечты
В хрустале умирают они...

Потому что – цветы это ты [Анненский И.Ф. 1990; с. 149].

В сфере сознания одновременно существуют «мир вещей» и «мир идей». Переход от изображения объектов к их субъективному восприятию обычно в стихотворениях Анненского сопровождается *световой символикой*. Внутреннее пространство лирического «я» обособляется от внешней действительности посредством наведения на нее светового луча, исходящего от свечи, фонаря, солнца, луны, газеты, плиты и проч.

В медном подсвечнике сальная
Свечка у няни плывет...

Милое, тихо-печальное,

Все это в сердце живет... [Анненский И.Ф. 1990; с. 147].

Эту ночь я помню в давней грезе,

Но не я томился и желал:

Сквозь фонарь, забытый на березе,

Талый воск и плакал и пылал [Анненский И.Ф. 1990; с. 148].

– А... почтальон идет... Петровым писем нет?»

– «Корреспонденции одна газета «Свет».

– «Ну что ж? устроила?» – «Спалила под плитой».

– «Неосмотрительность какая!.. Перед тою? <...> [Анненский И.Ф. 1990; с. 151].

Прием «высвечивания» деталей, работающий на реализацию оппозиций природного и человеческого, действительности и искусства, Анненский обнаружил в описании Гоголем сада Плюшкина (шестая глава «Мертвых душ») и не раз применял в собственном творчестве. *Искажение*, гоголевская «прореха», которую привносит в восприятие жизни наше сознание, с одной стороны, не позволяет субъекту адекватно понять и зафиксировать реальность, с другой – открывает перед человеком случайную возможность переживания веры, надежды, идеала. В «Разметанных листах» это искажение субъективностью обозначено поэтом как «миражи», «дымы», «туманы», «тени».

Лирический субъект вглядывается в прошлое («Сестре», «Забвение», «Стансы ночи» и др.):

Желтый, в дешевом издании,

Будто я вижу роман...

Даже прочел бы название,

Если б не этот туман [Анненский И.Ф. 1990; с. 147].

Нам – упреки, нам – усталость,

А оно уйдет, как дым,

Пережито, но осталось

На портрете молодым [Анненский И.Ф. 1990; с. 147].

Меж теней погасли солнца пятна

На песке в загрязившем саду.

Все в тебе так сладко-непонятно,

Но твое запомнил я: «Приду» [Анненский И.Ф. 1990; с. 148].

В стихотворении «*Миражи*» Анненский пишет о радостном «отраженье» иллюзии жизни, ведь искажение – это естественное состояние искусства. Лирическое «я» здесь стремится восстановить «*разорванную слитность*» с миром [Анненский И.Ф. 1979; с. 99]. Функцию восстановления берет на себя стих: он не просто музыкален, но может быть рассмотрен в плане звуковой символики («Но чрез полог темнолистый / Я дождусь другого солнца / Цвета мальвы золотистой / Или розы и червонца» [Анненский И.Ф. 1990; с. 153]). Важна сознательная установка поэта на семантизацию фонетического ряда. «Наш стих, хотя он, может быть, и не открывает новой поэтической эры, но идет уже от бесповоротно-сознанного стремления *символически стать самой природою*, отображая и плавные уклоны лебединых белоснежностей, и все эти переплески ее жизнью и желаний, и самобытность камней, и все, что вечно обновляется, не переставая быть сном <...> и при этом поэт не навязывает природе своего я, он не думает, что красоты природы должны группироваться вокруг этого я, а напротив, скрывает и как бы растворяет это я во всех впечатлениях бытия», – считал Анненский [Анненский И.Ф. 1979; с. 100]. Некоторые стихотворения Бальмонта он назвал «звуко-символическими пьесами» [Анненский И.Ф. 1979; с. 118], и в «Миражах» нетрудно уловить эту принципиальную связь с творчеством современника. Анненский растворяет «я» поэта в звуковых переливах стиха,

символизирующих вечное обновление природы, перетекание одного ее состояния в другое.

<...> Будет взорам так приятно

Утопать в сетях зеленых,

А потом на темных кленах

Зажигать цветные пятна.

Пусть миражного круженья

Через миг погаснут светы...

Пусть я – радость отраженья,

Но не то ль и вы, поэты? [Анненский И.Ф. 1990; с. 153].

«Дымы» Б. Ларин назвал «картинным» стихотворением, в котором «каждый стих запрещает наглядность, ведет к представлениям зыбким, ускользающим и эмоционально-абстрактным. Двойные эпитеты, двоящиеся обороты речи неотложно символичны: «упойтельный танец сливал, и клубил, и дымил их воланы», «ужас не прожит», «капризно-желанная мука». «Воланы» – слово с забытой реалией (к каким всегда пристрастие у поэтов) так же мелькнет недовоображенным, как и «вековая печаль» или «громыхая цепями Недуг»... Самое тяжеловесно-вещное (железный поезд) здесь разрешается в призрак, а смутное (от дыма – «оборка волана»), – не прояснившись в чувственный образ – взвивается в простор многозначности. // Подчинить игру воображения, – ради только ее эмоциональных эффектов, – второй признак эстетической ценности поэтической речи» [Ларин Б. 1923; с. 151–152]. Анненский описывает ход зимнего поезда по открытому степному простору:

В белом поле был пепельный бал,

Тени были там нежно-желанны,

Упойтельный танец сливал,

И клубил, и дымил их воланы.

Чередой, застилая мне даль,

Проносились плясуньи мятежной,

И была вековая печаль

В нежном танце без музыки нежной [Анненский И.Ф. 1990; с. 157].

В стихотворении звучит ритм «запредельного танца», который только и может вывести «я» из привычного состояния «вековой печали» и трагической неразрешимости онтологических противоречий. О стихотворении Бальмонта «Старый дом» Анненский писал: «Размер пьесы «Старый дом» символически изображает мистическую жизнь старых зеркал и пыльных люстр среди гулкой пустоты зал, где скрещиваются кошмарные тени, накопленные в старом доме, как в душе, за его долгую пассивно-бессознательную, все фатально воспринимающую жизнь. // Замкнутость, одиночество этого дома-души болезненно прерывается только ритмом какого-то запредельного танца» [Анненский И.Ф. 1979; с. 122]. «Верх» и «низ» в «Дымах» символически соотносятся с «идеалом» и «действительностью», поэт привлекает их внезапное, «нелогическое» соприкосновение:

А внизу содроганье и стук
 Говорили, что ужас не прожит;
 Громохая цепями, Недуг
 Там сковал бы воздушных – не может
 И была ль так постыла им степь,
 Или мука капризно-желанна, –
 То и дело железную цепь
 Задевала оборка волана [Анненский И.Ф. 1990; с. 157].

Внимание Анненского в «Разметанных листах» сосредоточено на *памяти* и *забвении* как психологических процессах перехода от реальной действительности к состоянию сознания и наоборот («Сестре», «Забвение»); на *переходных сезонах* в природе и на *понимании* человеком объективной действительности *с помощью взаимодействия знания и интуиции* («Весенний романс», «Осенний романс»).

Лирическое перемещение в сознании субъекта в стихотворениях «Сестре» и «Забвение» совпадает с движением по отношению к источнику света: в момент воспоминания – от тумана к свечке, в ситуации забвения – от мягкого осеннего дня и полуденного солнца к пелене дыма. В первом произведении взрослому человеку вдруг вспоминается «свечка у няни». Прошлое Анненский изображает картинкой, похожей на книжную иллюстрацию «дешевого» романа, где подробно

прописаны следующие детали: «зеленая детская», «няня в очках и с чулком», «желтая» книга, Алина «с розовой думой в очках» и «серым платком на плечах» [Анненский И.Ф. 1990; с. 146–147]. Многим такая картинка покажется банальной, однако для лирического «я» она исполнена в цвете, потому что «мила» и дорога сердцу. В «Забвении» начальным световым фоном является «мягкий день», но полуденный луч осеннего солнца обладает последней испепеляющей силой, он проникает в помещение собора сквозь цветные витражи, а внутри храма освещает пылинки, похожие на дым. Цветная картинка памяти сгорает, прошлое покидает сознание субъекта и переходит в такую деталь интерьера, как портрет – оно овеществляется.

Нерасцепленные звенья,
 Неосиленная тень, –
 И забвенье, но забвенье,
 Как осенний мягкий день,
 Как полудня солнце в храме
 Сквозь узор стекла цветной, –
 С заметенною листвами,
 Но горящею волной...
 Нам – упреки, нам – усталость,
 А оно уйдет, как дым,
 Пережито, но осталось
 На портрете молодым [Анненский И.Ф. 1990; с. 147].

Автор обращает внимание на ситуацию природного межсезонья, когда зима еще остается в силе, но весна уже наступает («Весенний романс»). В человеке также обнаруживаются состояния сознания, которые противоположны рациональному пониманию происходящего, но с ним совмещаются. По Анненскому, актуальны и вера, и сновидения, и интуиции («Через притворенную дверь / Ты сердце шелестом тревожишь... / Еще не любишь ты, но верь: / Не полюбить уже не можешь...» [Анненский И.Ф. 1990; с. 152]). Правда, некоторая ирония звучит в стихотворении «Осенний романс»: вера порождает вещественных «двойников» – суеверия.

Гляжу на тебя равнодушно,

А в сердце тоски не уйму...

Сегодня томительно-душно,

Но солнце томится в дыму.

Я знаю, что сон я лелею,

Но верен хоть снам я, – а ты?..

Ненужною жертвой в аллею

Падут, умирая, листья

Судьба нас сводила слепая:

Бог знает, мы свидимся ль *там*...

Но знаешь?.. Не смейся, ступая

Весною по мертвым листьям! [Анненский И.Ф. 1990; с. 152].

Главными нераздельными и неслиянными сферами для Анненского, думается, являются «искусство» и «действительность».

Название раздела отсылает к метафоре «жизнь – книга», причем книга не сверстана. Поэтом обыгрывается ситуация нетождественности текста самому себе, то есть набору слов и интонациям их соединений как готовой форме сознания. «В поэзии слов слишком много литературы <...>», – писал Анненский [Анненский И.Ф. 1979; с. 466]. Пересматривая границу словесного искусства за счет выявления новых возможностей языка, автор искал собственный способ «сверстать» книгу, чтобы его читатель ощутил живое взаимодействие семантического и физического миров в пределах лирики. Во-первых, поэта занимают эксперименты с «перебоем ритма» и возможностями звукописи; во-вторых, он серьезно задумывается о проблеме «узости нашего взгляда на слово» [Анненский И.Ф. 1979; с. 93].

По мнению Анненского, для передачи переживания современного героя «в языке не найдешь и слова. Здесь нужна музыкальная потенция слова, нужна музыка уже не в качестве метронома, а для возбуждения в читателе творческого настроения, которое должно помочь ему опытом личных воспоминаний, интенсивностью проснувшейся тоски, неожиданностью упреков восполнить недосказанность пьесы и дать ей хотя и более узко-интимное и субъективное, но и более действенное значение. Музыка символов поднимает чуткость читателя: она делает его как бы вторым, отраженным поэтом» [Анненский И.Ф. 1979; с. 102].

Звуки и буквы не забываются даже тогда, когда из памяти лирического «я» стираются слова:

Но лишь в белом венце хризантем,

Перед первой угрозой забвенья,

Этих *вэ*, этих *зэ*, этих *эм*

Различить я сумел дуновенья [Анненский И.Ф. 1990; с. 146].

Слов непонятных течение

Было мне музыкой сфер...

Где ожидал столкновения

Ваших особенных *р...* [Анненский И.Ф. 1990; с. 147].

М. Бахтин считал, что для Анненского характерна «интонация чрезвычайно тихая с очень тонкой нюансировкой, почти не передаваемая ритмом» [Записи лекций М.М. Бахтина... 2000; с. 340]. Необходимо, однако, заметить, что поэту-модернисту свойственны довольно смелые фонические эксперименты («Перебой ритма», «Кэк-уок на цимбалах», 1904; «Колокольчики», 1906 и др.). Проблемы нарушения строгости ритма в поэзии начала XIX века, затем постепенного «выцветания» его семантического ореола Анненский коснулся в статье «Пушкин и Царское Село» [Анненский И.Ф. 1979; с. 308]. Интонация и ритм в «Разметанных листах» должны были стать для автора одним из способов выражения современного лиризма, отражающего переживание души, лишенной цельности, но глубоко познающей нюансы своего внутреннего движения. Так, любовный разрыв в стихотворении «*Прерывистые строки*», по словам исследователя И.П. Смирнова, «отображен в несовпадении синтаксического и стихового членений текста (отдельной строкой становится даже союз «и»)» [Смирнов И.П. 1977; с. 83]. Драматизм ситуации расставания пары передан посредством речевого высказывания героя, находящегося в полусознании. Лирическое переживание субъекта, ничего не желающего и ни о чем не думающего инстинктивно, ради самосохранения, как бы разделяется на «я»-сознающее и «я»-говорящее, из которых первое редуцируется, а второе наделяется большой семантической активностью. В речи присутствует ряд психологически важных деталей невербального плана и диалоги героев. Из всего

становится ясно, что лихорадочное говорение субъекта воспроизводит ситуацию притяжения мужчины и женщины в физической сфере и, наоборот, их отталкивания в плане сознания. Образуется драматический разрыв между сознательной установкой и бессознательной интенцией лирического «я». Спонтанная речь оказывается своего рода посредником физического и семантического миров, и не столько слова, сколько интонации углубляют случившуюся «будничную» драму до высокой трагедии, в которой герой и героиня переживают не частный факт расставания, а борьбу с сознанием, то есть инстинктивное влечение людей друг к другу сталкивается с их пониманием долга, ответственности перед семьей и проч.

<...> Мокрым платком осушая лицо,

Мне отдала она это кольцо...

Слиплись еще раз холодные лица,

Как в забытьи, –

И

Поезд еще стоял –

Я убежал...

Но этого быть не может,

Это – подлог...

День или год, и уж дожит,

Иль, не дожив, изнемог...

Этого быть не может... [Анненский И.Ф. 1990; с. 156].

Вообще, источником ритма и интонации в стихотворениях «Разметанных листов» становится жизнь (природы и людей) и «телесная оболочка» искусства: звук «медленных капель» и метели за окном («Тоска медленных капель», «Второй мучительный сонет»), шум дождя («Дремотность»), голоса на улице («Нервы (Пластинка для граммофона)»), а также звучание слова «невозможно» («Невозможно»), ритм сонета («Месяц»), стансов («Стансы ночи»), романса («Весенний романс», «Осенний романс»), песни («Canzone»), танца («Дымы»).

О, капли в ночной тишине,

Дремотного духа трещотка,

Дрожа набухают оне

И падают мерно и четко.

<...> И мнится, я должен, таясь,
 На странном присутствовать браке,
 Поняв безнадежную связь
 Двух тающих жизней во мраке («Тоска медленных капель»)

[Анненский И.Ф. 1990; с. 149].

<...> – «Вот только бы спустить лиловую тетрадь»

– «Что, барышня, шпинату будем брать?»

– «Возьмите, Аннушка!»

– «Да там еще на стенке

Видал записку я, так...»

...Хороши гребэнки! («Нервы (Пластинка для граммофона)»)

[Анненский И.Ф. 1990; с. 151].

Анненский считал, что в нашей культуре *слово* не находило поддержки в искусстве устной речи, постепенно оно превратилось в «служилое», не ориентированное на эстетические критерии. Истинной красоты могло достигнуть только церковнославянское слово, но его развивали в качестве «слуги мысли». Попытки русских стихотворцев начала XX века, по его мнению, наконец-то «заставили русского читателя думать о языке как об искусстве» [Анненский И.Ф. 1979; с. 93, 96]. Вероятно, борьбой с «абсолютами» поэзии можно назвать приемы «будничного слова» (М. Волошин) в творчестве самого Анненского. Например, слово, сорвавшееся с уст героя в минуту упадка душевных сил («Canzone»), и «удвоение» придаточных предложений причины («Среди миров») ориентируют читателя на устную речь и становятся языковыми приемами, разрушающими общепринятые символы женской красоты. «Небылице» искусства, таким образом, Анненский противопоставил «будничность» жизненной ситуации.

Если б вдруг ожила небылица,

На окно я поставлю свечу,

Приходи... Мы не будем делиться,

Все отдать тебе счастье хочу!

Ты придешь и на голос печали,

Потому что светла и нежна,

Потому что тебя обещали

Мне когда-то сирень и луна.

Но... бывают такие минуты,

Когда страшно и пусто в груди...

Я тяжел – и немой и согнутый...

Я хочу быть один... уходи! [Анненский И.Ф. 1990; с. 156–157].

Среди миров, в мерцании светил

Одной Звезды я повторяю имя...

Не потому, чтоб я Ее любил,

А потому, что я томлюсь с другими.

И если мне сомненье тяжело,

Я у Нее одной ищу ответа,

Не потому, что от Нее светло,

А потому, что с Ней не надо света [Анненский И.Ф. 1990; с. 153].

Анненский, очевидно, находится в поиске художественных средств выражения *«точки соприкосновения» сознаний*, за которую принимает теперь не семантические представления, выраженные в понятиях («Трилистники»), а полифонию раздающихся из толпы голосов («Нервы (*Пластинка для граммофона*)») или совмещение вербального и невербального аспектов конкретной ситуации коммуникации («Прерывистые строки»). Таким образом, «пересечение» ценностных полей субъектов смещается из сферы понимания в область ощущений и интуиций. Художественные открытия Анненского приблизили его к обоснованию и практической реализации диалогической теории лирики.

В свое время М. Бахтин так мотивировал субъективность нового типа, нашедшую отражение в поэзии: «<...> из самого понятия единой истины вовсе не вытекает необходимости одного и единого сознания. Вполне можно допустить и помыслить, что единая истина требует множественности сознаний, что она принципиально неместима в пределы одного сознания, что она, так сказать, по природе социальна и событийна и рождается в точке соприкосновения сознаний» [Бахтин М.М. 1929; с. 78]. Ученый считал, что лирика выражает не изолированного субъекта, не абстрактное «я», а реальную форму существования человека – отношение между «я» и «другим», в частности, об этом

свидетельствуют его поздние записи: «Не является ли всякий писатель (даже чистый лирик) всегда «драматургом» в том смысле, что все слова он раздает чужим голосам, в том числе образу автора и другим авторским маскам? Может быть, всякое безобъектное, одnogолосое слово является наивным и негодным для подлинного творчества. Всякий подлинный творческий голос всегда может быть только вторым голосом в слове» [Бахтин М.М. 1979; с. 288–289].

В связи со стихотворением Анненского «*Нервы (Пластинка для граммофона)*» (1909) можно говорить о субъектном синкретизме нового типа. Здесь воспроизводятся диалоги и отдельные реплики из толпы, автора интересует эффект взаимодействия частей и целого. Косвенно произведение актуализирует проблему дуализма языкового знака: слово имеет речевой и языковой контексты, которые находятся в постоянных отношениях притяжения и отталкивания. В начале стихотворения появляется композиционно значимый образ супружеской четы и холста за их спинами, в поэтической системе Анненского «два паруса одной лодки» означают драматизм отношений мужчины и женщины, невозможность совпадения их физических и духовных миров. Думается, что в «Нервах» сложный символический план: мужское начало связано с «языком», а женское – с «речью». Лирическое «я» выполняет функцию записывающего звуки устройства, уподобляется «печальной сосне», наблюдающей за происходящим на улице (в прозаическом стихотворении «Мысли-иглы» с образом «печальной ели северного бора» ассоциируется фигура поэта [Анненский И.Ф. 1990; с. 213]):

Как эта улица пыльна, раскалена!

Что за печальная, о господи, сосна! [Анненский И.Ф. 1990; с. 151].

Автор «собирает» людские слова, чтобы, максимально сгустив ситуацию говорения, показать, как «материальное тело» языка, пребывая в различных социально-психологических условиях, постепенно образует многомерность своего семантического поля. Повторение слова бесчисленное количество раз приводит к формированию его основного лексического значения, но при этом периферийные ситуации употребления, так или иначе сохранившиеся в «памяти» культуры, способны обогащать смысл дополнительными значениями. Например,

по воспоминаниям В.И. Даля, составителя толкового словаря русского языка, перед смертью Пушкин попросил принести ему моченой морошки, что навсегда оставило тревожный «след» на восприятии слова «морошка» русским культурным сознанием.

Балкон под крышею. Жена мотает гарус

Муж так сидит. За ними холст как парус.

Над самой клумбочкой прилажен их балкон.

«Ты думаешь – не он... А если он?

Все вяжет, боже мой... Посудим хоть немножко...»

...Морошка, ягода морошка!... [Анненский И.Ф. 1990; с. 151].

Исследователь К. Верхейл считает, что «трагическим можно назвать этот сюжет по общей напряженности, по чувству близкой катастрофы, возникающему из ситуаций интриг – политических, социальных, домашних. Установка здесь, видимо, не на сюжет как таковой, а на передачу современными средствами поэзии трагической атмосферы угрозы, уже определяемой в самом заглавии <...>» [Верхейл К. 1996; с. 37]. По нашему мнению, ситуация интриг имеет для Анненского символическое значение, связанное со сферой человеческого сознания. Слово на домашнем уровне живет в речи, на политическом – в языке, общепринятое значение сначала образуется в процессе общения людей, а затем начинает преследовать мирное население, навязывая ему испытанные смыслы. Конфликт на «домашнем» уровне разрешается, наступает временное примирение, что напоминает автору отношения супругов:

Но вылилась и злоба...

Расселись по углам и плачут оба... [Анненский И.Ф. 1990; с. 152].

Написавший о декоративности природы и поддельности искусства в предыдущих разделах «Кипарисового ларца», Анненский в «Разметанных листах» дает лирическому «я» наполниться внешними впечатлениями, за которыми надеется найти какую-то онтологическую закономерность, «забытую фразу». Трагическим символом невозможности для зрелого человека оторваться от гнета мысли является «бабочка газа» («*Бабочка газа*»).

Скажите, что случилось со мной?

Что сердце так жарко забилося?
 Какое безумье волной
 Сквозь камень привычки пробилось?
 <...> С мерцающих строк бытия
 Ловлю я забытую фразу...
 <...> Мне фразы нельзя не читать,
 Но к ней я вернуться не в силах...
 <...> Так бабочка газа всю ночь
 Дрожит, а сорваться не может... [Анненский И.Ф. 1990; с. 154–155].

Б. Ларин считает стихотворение «образчиком эротики у Ин. Анненского». «Никто не может отрицать, что эмотивность, волнение, заразительность именно этого рода – важный и неотъемлемый момент поэзии, когда эстетическое действие ее сбывается. Но, правда, надо говорить об этом как-нибудь по-новому, хотя это и трудно» [Ларин Б. 1923; с. 153]. Мы считаем, что стихотворение Анненского, построенное на развернутой метафоре «жизнь – книга», перекликается с «Тоской припоминания» из «Трилистника тоски». Если в последнем поэт, оставивший людей, не может освободиться из плена собственной мысли, то в «Бабочке газа» речевая форма неопределенно-личного обращения свидетельствует о его желании быть не «там в невозможном отсвете» [Анненский И.Ф. 1990; с. 107], на платоновской высоте «седьмого неба», а среди родных людских душ – несчастных, обездоленных и сгорающих во мраке неведения.

Перед читателем разворачивается еврипидовский конфликт «трепета идеальной мысли» и понимания «бессилия философского ума над несчастьями и язвами жизни» [Анненский И.Ф. 1979; с. 386]. Единственная перспектива, которая не оставляет замученное сознание лирического «я», – это вера в молодое поколение. В стихотворении с ироническим названием «Гармония» переживанию поэта, стремящегося через соединение в уме оттенков смысла постичь логику мироздания, противопоставлена хаотичность безрассудной молодости, способной на реальные жертвы.

А где-то там мнутя средь огня
 Такие ж я, без счета и названья,
 И чье-то молодое за меня

Кончается в тоске существование [Анненский И.Ф. 1990; с. 154].

Ассоциацию с Христом вызывает у Анненского мысль об интеллектуальной чистоте детей. Последнее стихотворение раздела («Дети») – гимн детству, призыв защитить детей и признание ответственности перед ними. Первоначально у строки седьмой «Не спешите их бранить» был вариант «Не спешите их учить» [Анненский И.Ф. 1990; с. 576], более точно отражающий мысль автора, имеющего в виду свободу и незашоренность детского взгляда на мир.

Вы за мною? Я готов.

Нагрешили, так ответим.

Нам – острог, но им – цветов...

Солнца, люди, нашим детям! [Анненский И.Ф. 1990; с. 157].

* * *

Поэтической задачей Анненского в «Разметанных листах» становится попытка выражения лирического переживания, которое сохраняет элемент непоэтической достоверности: *припоминание* содержания слова («Невозможно») или эмоционального состояния («Сестре», «Стансы ночи», «Второй мучительный сонет», «Прерывистые строки»), *созерцание* портрета, дворца, фонаря, интерьера и природной картины, паровозного дыма, детей («Забвение», «Ореанда», «Тринадцать строк», «Месяц», «Дремотность», «Среди миров», «Миражи», «Гармония», «Бабочка газа», «Дымы», «Дети»), *вслушивание* в «медленные капли», музыкальную мелодию, уличные реплики («Тоска медленных капель», «Весенний романс», «Осенний романс», «Canzone», «Нервы (Пластинка для граммофона)»). Обработка ощущения сознанием привносит в переживание момент искажения, поэтому в цикле возникают образы туманов, миражей, дымов.

Исследуя границу семантического и физического миров, Анненский обозначает «переключение» с помощью световой символики, мотив чета и нечета сопровождает поэтический жест сопоставления структурообразующих элементов в природе и сознании. Автор обращается к памяти и забвению как психологическим процессам перехода от «жизни» к «сознанию» и наоборот («Сестре», «Забвение»), описывает переходные сезоны в природе («Весенний романс», «Осенний романс»). «Пересечение» ценностных полей «я» и Другого

смещается из сферы понимания в область ощущений и интуиций, поступающих в процессе непосредственного контакта с физическим миром.

Интеллектуальная лирика стремится стать поэзией действительности, и переживание намеренно воплощается поэтом, условно говоря, на границе формы и содержания. Анненский оперирует структурами, что рождает ощущение относительного воздействия на сферу идеального. Слово овеществляется, асимметричный дуализм языкового знака изображается как «домашний» конфликт его речевого и лексического значений («Невозможно», «Нервы (*Пластинка для граммофона*)»). Устная речь мыслится автором в качестве «пограничного» явления между искусством и жизнью, поэтому в лирике возрастает роль звука и интонации («Прерывистые строки»).

Трагическая борьба с сознанием не имеет разрешения для лирического «я» («Бабочка газа»). Герой понимает, что даже утонченная мысль не в состоянии изменить ситуацию, сложившуюся в реальной действительности, так что лейтмотивом последнего раздела книги «Кипарисовый ларец» является ощущение и понимание невозможности перехода смысла в действие. По справедливому замечанию Л.А. Колобаевой, у Анненского «несогласные начала имеют равные силы. Их спор не разрешен и не может быть разрешен» [Колобаева Л.А. 1977; с. 24–25]. Катарсическое настроение автора, основанное на аффектах страха, стыда и сострадания, связано с надеждой на молодое поколение, не обремененное тяжестью сознания и способного на внешние поступки («Гармония», «Дети»).

Выводы к главе

В аспекте семантики детали и мотивно-образной организации лирические произведения Анненского были осмыслены критиками и филологами достаточно подробно. Предметом нашего исследования стали формы интеллектуального лиризма, основанные на представлении автора о психологических процессах ощущения и понимания, а также на его идее о постепенном усложнении коллективного и индивидуального переживания в европейской культуре. Эмоциональное восприятие внешней жизни субъекта у Анненского опосредуется

«готовыми» смыслами и антиномическими структурами сознания. В этом интенсивном переживании героем собственного «я», изображении содержания сознания и борьбы с ним и заключается главное отличие художественных подходов в поэзии модерниста начала XX века от лирики мысли Лермонтова, Баратынского, Тютчева.

Лиризм мысли как тип художественного содержания некоторых авторов прошлого Анненский-критик анализировал на материале произведений западной литературы (Еврипид, Шекспир), а также русской классической поэзии и прозы XIX века (Лермонтов, Баратынский, Тютчев; Гоголь, Достоевский, Толстой, Гончаров). В лирической форме реализовались его оригинальные интерпретации многих художественных и философских произведений мировой культуры. Понимая, что архитектоника личности складывалась веками, и намереваясь выразить в поэтическом творчестве идею «коллективного мыслестрадания» (Анненский), автор сосредоточился на трагическом содержании сознания современника. «Недоумение» как состояние мысли лирического «я» явилось отражением действительного мировоззренческого кризиса, выпавшего на поколение русской интеллигенции конца XIX – начала XX веков. Ничего не принимающий на веру, герой Анненского пытается выстраивать новую систему ценностей, опираясь на индивидуальный, во многом спонтанный опыт взаимодействия физического и семантического миров. Символ в творчестве поэта отражает сферу сознания человека, который стремится достичь состояния «осязательности» понимания действительности: во-первых, он переживает конфликт осознанных представлений и бессознательных импульсов, во-вторых, мучается невозможностью в полной мере пережить нечто, что находится за пределами нашего понимания и называется «жизнью».

Символизм сознания Анненского является творением не только чуткого лирика, но и опытного филолога, владеющего теорией и практикой перевода, усвоившего открытия А.Н. Веселовского и психологической школы отечественного литературоведения. Определенное влияние на поэта в его

осмыслении культурно-исторических форм переживания оказали также труды отечественного философа и психолога Л.М. Лопатина.

Взаимодействие лирической стихии с интеллектуальностью в поэзии Анненского становится возможным благодаря поэтике символа, обязательными элементами структуры которого являются эмоциональный и абстрактный уровни. Первый уровень актуализируется в конкретной ситуации контакта субъекта с предметным миром. Психологизм лирического события не обескровливается головными построениями автора потому, что последние вынесены за пределы конкретного текста, выясняются из «малых» и «больших» контекстов (миницикла, раздела, книги), выступающих в качестве своеобразной «призмы сознания». Для подробного выяснения символического плана лирики Анненского его произведения необходимо интерпретировать с привлечением критики, драматургии и научных работ автора.

Строй и эволюция лиризма поэта обнаруживаются благодаря анализу поэтических книг. *«Тихие песни» (1904)* Анненского имеют форму интеллектуальной исповеди автора. Большое влияние на художника, параллельно с созданием первого стихотворного сборника занимающегося переводом и комментированием трагедий Еврипида, оказало творчество античных поэтов и философов, в частности Гомера и Платона. В лирических произведениях Анненского герой переживает основные «идеи», структурирующие сознание человека (смерть, время, пространство, движение), эмоционально тонко и глубоко реагируя на «вещи», выступающие в роли «материальной оболочки» этих когнитивных структур. Восприятия лирическим «я» предметного мира становятся семантическим ключом не только к психологическим состояниям субъекта, но и к пониманию символического содержания его сознания.

Природные объекты (осенние листья, хризантема, луга, лилии) и вещи (рояль, гроб, обоз, письмо), переведенные автором в сферу мысли, выступают в качестве «означающих» сознания. Лирический субъект постепенно осваивает все новые идеи: опыт коммуникации с окружающим миром природы рождает тоску по *бесконечности* и стремление к *идеалу* («Поэзия» и «∞», «Идеал»);

столкновение с фактом *смерти* и чувство неизбежности собственного конца вносит раскол в сознание («У гроба», «Двойник», «Который?»), при этом установка «человек смертен» влияет на расширение образа *пространства* и появление его духовной ипостаси, то же самое происходит со *временем* («На пороге (Тринадцать строк)», «Листы», «Там»; «Среди нахлынувших воспоминаний»).

Изображая «мысли-чувства» лирического «я», Анненский открывает «анонимную» форму лиризма – взгляд на общность жизни индивида и других людей не с точки зрения внешних реалий и событий, а «изнутри», в аспекте схожих психических актов, фиксирующихся в искусстве («Рождение и смерть поэта (*Кантата*)», 1899). Вероятно, мысль об этом была подсказана художнику структурой и содержанием древнегреческой трагедии.

За счет циклизации стихотворений и композиционной продуманности «*Кипарисового ларца*» (1910) Анненский расширяет интеллектуальное содержание второй книги стихов. Автор предлагает читателю пережить эмоции, чувства, настроения, когда-то сформировавшие наши представления об окружающем мире и ставшие с течением времени аксиомами культуры. Книга составлена из трех разделов, освещающих этапы развития коллективного сознания европейцев: состояние активного противостояния природе и совершенствование творческой способности людей; борьбу с сознанием посредством погружения в сферу бессознательного и попытку «возвращения» к ощущениям физического мира. Нарастающую глухоту человека к внешнему миру и чувство экзистенциального одиночества поэт композиционно передает с помощью сокращения числа стихотворений в составе минициклов – с «3» (трилистники) до «2» (складни) и «1» (листы).

В рамках индивидуальной лирической системы Анненский пытается воссоздать коллективное переживание людей, являющееся неизменным источником антиномий для уникальных «семантических миров». В «*Трилистниках*» поэт пишет «историю идеалов», то есть художественно реконструирует некоторые когнитивные и эстетические парадигмы в европейской

культуре, подчинение которым в результате привело человека к уверенности в своей способности воспроизводить и удерживать во внутреннем мире сложное устройство мира внешнего. Поэт представляет путь формирования в культуре самых действенных антиномий нашего сознания (движение / покой, конечное / бесконечное, случайное / закономерное, живое / мертвое и проч.).

Можно говорить о группах трилистников, объединенных по принципу освещения трех вех переживания в истории западной мысли (рождение сознания в тесной связи с природой – развитие творческих возможностей и внутреннего мира – формирование «массовой культуры» и отпадение «я» от мира вещей и людей). Изначально в сферу коллективного сознания входили мифологические представления, подчеркивающие древнюю нерасторжимость с природой, затем были усвоены образы, получившие наивысшее идейно-эмоциональное развитие в творчестве того или иного конкретного автора (Гамлет, Фауст, Парсифаль). По мере усложнения переживания разнообразятся и состояния сознания лирического «я»: к инстинктивным ощущениям и созерцанию внешнего мира добавляются думанье и рефлексия, развиваются ирония и трагизм.

Одной из первых в сознании человека складывается структура дискретного восприятия времени (вечность – длительность – мгновение) и конфигурации пространства (важную роль играет оппозиция «изнутри» – «снаружи»). Анненский проводит идею постепенного усложнения мыслительных структур (за счет открытия перспективы, понимания относительности движения и т. д.) и их вмешательства в восприятие человеком реальной действительности. В «Трилистниках» многочисленны отсылки к философским учениям и научным теориям, существенно повлиявшим на способность человека воспринимать окружающую жизнь (Платона, Ламетри, Паскаля, Декарта и др.), а также к произведениям мировой литературы, запечатлевшим различные проявления внутренней жизни (Шекспира, Гете, Пушкина, Лермонтова, Гоголя и др.). Научные и литературные источники не названы поэтом прямо, присутствие «чужого слова» выдают аллюзии и реминисценции. Анненский обращается к

«памяти» литературных жанров (ямбы, сонет, баллада), ритмическим и языковым поэтическим формулам.

В «Складнях» поэт изображает содержание сознания художника, однако проблематика цикла шире круга вопросов, касающихся творчества. Произведение посвящено внутреннему миру современника, достигшего высшего чувства красоты, «красоты мысли», и при этом остро сознающего «абсурд цельности» своего существования (Анненский). В качестве главного символа выступает сознание лирического «я», усвоившее переживания «поколений и масс» людей и отягощенное запретами, задавившими в нем голос природы. Композиционный прием сложения стихотворений в пары (либо «удвоение» ценностного контекста субъекта внутри отдельного произведения) обусловлен диалектикой представления идеальной и материальной природы таких состояний, как любовь и творчество.

Трагизм положения заключается в том, что между миром семантическим и физическим образовался разрыв. Герой, развивший в себе способность к «абсолютному творчеству» (Лопатин), оказался в ситуации взаимодействия не с реалиями внешнего мира, а с их «отражениями» в культуре. Во сне он видит собственную душу, принимающую различные формы, узнающую себя в готовых «зеркала» искусства прошлого, но утерявшую источник принципиального «подновления» и развития для будущего. В «Складнях» скрыто присутствуют общеизвестные и периферийные образы мировой литературы: Андромаха («Илиада» Гомера, «Энеида» Вергилия), Гретхен («Фауст» Гете), Сафо Штольц («Анна Каренина» Толстого), Плюшкин («Мертвые души» Гоголя), Прохарчин («Господин Прохарчин» Достоевского).

Анненский ставит под сомнение истинность рационального понимания действительности, опосредованного общепринятыми формами мысли, поэтому исследует подсознательные глубины личности. С давних пор сфере бессознательного находятся страхи и инстинкты, разрушающие представления о незыблемости «абсолютов» морали и искусства, там скрывается «другой» человек. Редуцируя мысль, герой пытается ощутить мир за пределами самого

себя, то, что противостоит его внутреннему «я» в реальности, – мир женщины («Складень романтический», «Два паруса»), ритм природы («Контрафакции»), творческое поведение другого поэта и своего читателя («Другому», «Он и я»). В составе «Кипарисового ларца» цикл «Складни» является самым ироническим произведением поэта, сама возможность катарсиса в нем проблематична.

Анненский пытается преодолеть трагедию самосознания лирического «я», одинокого и погруженного в себя, в «Разметанных листах». Автор добивается эффекта приращения внутреннего мира субъекта к внешнему, что впоследствии так непосредственно (будто это чувство, а не операция ума) осуществится в лирике Ахматовой. В качестве источника, посылающего внешний импульс переживанию героя, выступает материя слова («Невозможно»), звук падающих капель («Тоска медленных капель»), голоса людей на улице («Нервы (*Пластинка для граммофона*)») и проч. Автор обращается к памяти и забвению как психологическим процессам перехода от «жизни» к «сознанию» и наоборот («Сестре», «Забвение»), описывает переходные сезоны в природе («Весенний романс», «Осенний романс»). Для обозначения сферы «наложения» идеального и материального, индивидуального и коллективного поэт пользуется световой символикой (солнечный луч, свеча, газета «Свет»). Наиболее активным посредником между сознанием человека и жизнью является язык (звук, интонация, слово, фраза). Идея асимметричного дуализма языкового знака, например, изображается как «домашний», семейный конфликт речевого и лексического значений («Нервы (*Пластинка для граммофона*)»).

В качестве физического объекта («не-я») выступает не только вещный мир, но и сознание другого человека. «Встреча» ценностных контекстов субъектов происходит в области ощущений и интуиций, а также в ситуации устной речи. Лейтмотивом последнего раздела итоговой книги Анненского, однако, является понимание невозможности буквального перехода смысла в действие, ощущение неполноценности поступка мысли («Бабочка газа», <Моя Тоска>). В цикле борьба с сознанием предстает как высокая трагедия, катарсический исход которой связан с надеждой на молодое поколение («Гармония», «Дети»).

Итак, *символизм сознания* стал оригинальной формой лиризма, присутствующей наряду с лирикой также в критике и драматургии Анненского. При этом необходимо подчеркнуть, что символизм представлялся поэту не просто типом художественного миропонимания, но естественным состоянием сознания человека. Думается, творчество Анненского подвело итоги деятельности самого значительного направления русского модернизма и во многом предвосхитило новые тенденции в поэзии первой половины XX века: активное взаимодействие сознания культурного героя с физическим миром у неоклассицистов и оперирование структурами у авангардистов. В целом, лирика мысли символиста Анненского стремилась стать поэзией действительности: специфическую объективность культуры автор признает наравне с осязательностью физического мира, а интеллектуальное всеединство людей считает не менее действенным, чем их социально-политическое объединение.

ГЛАВА 3. ПОЭЗИЯ А. АХМАТОВОЙ 1910–20-Х ГОДОВ: ЛИРИЗМ ЧУВСТВА И ВОЛИ

В творчестве символистов осуществляются формы лиризма, основанные на переживании действительности, преображенной семантическим миром человека. Сознание воспринимается поэтами не как спонтанный, естественный процесс взаимодействия субъекта и объекта, а само в свою очередь осознается, становится в определенном смысле сотворенной формой и «препятствием» для непосредственного переживания жизни. По словам И. Анненского, сказанным о современном лиризме в 1909 году, «то, что было только книжным при своем появлении, получило для нас теперь почти что обаяние пережитости» [Анненский И.Ф. 1979; с. 329]. В литературе модернизма зависимыми от сознания являются и художественные формы бессознательного, такие как гротеск, миф, сновидение, — слишком заметны в них следы «бывшего» сознания, затрудняющие взаимодействие мыслительных построений с непосредственным живым опытом читателя, что и породило, по Анненскому, угрозу «псевдолиризма». Стихотворения Вяч. Иванова, например, напоминают «криптограмму», свою менаду он «обучил по-гречески», и «он же указал этой, более мистической, чем страстной, гиперборейке пределы ее вакхизма» [Анненский И.Ф. 1979; с. 329]. Думается, ирония автора «Кипарисового ларца» выдает его понимание исчерпанности интеллектуального задора в современной поэзии.

О переживании содержания сознания в символизме убедительно в публицистической и художественной форме писал также А. Белый («О границах психологии», 1904; «Котик Летаев», 1922 и т. д.) [См. об этом: Чернейко Л.О. 1996]. Вяч. Иванов и М. Кузмин видели новое искусство преображенным чисто женским началом, погруженным в поток жизненного переживания. Проблеме возможного восстановления гармонических отношений между микромиром человека и макромиром с помощью эмоционального экстаза женщины посвящена статья Вяч. Иванова «Ты Еси» (1907). По его словам, когда воссоединятся мужская и «женственная» части «я», личность обретет утраченную гармонию с

миром, и в этом райском пребывании с новой силой начнет пылать пробужденный «очаг наших мужественных энергий», восстановится «ноуменальное всечувствование вещей, как равно и тождественно сущих вместе внутри и вне человека, сына Божия» [Иванов Вяч. Ты Еси...]. М. Кузмин утверждал, что «самый мужественный поэт пророчески рождается из материнского лона женского подсознательного видения» («Крылатый гость, гербарий и экзамены») [Кузмин М. 1923; с. 173]. И. Анненский с оптимизмом писал о женском лиризме: «Может быть, она откроет нам даже новые лирические горизонты, эта женщина, уже более не кумир, осужденный на молчание, а наш товарищ в общей, свободной и бесконечно разнообразной работе над русской лирикой» («Оне») [Анненский И.Ф. 2002 (а); с. 336].

Опираясь на свойства женского «осязательного» мироощущения, отталкиваясь от интеллектуальной формы лиризма символистов, трагизм самосознания, достигший апогея в «Кипарисовом ларце» Анненского, по-своему преодолевает Ахматова, психологизм которой «приоткрывает» идею необходимости отрегулировать отношения человека к миру вещей и представлений, поиска качественно новой ценностной плоскости, в которой будет происходить художественная реализация «параллелизма» внешнего и внутреннего. В целом, согласимся с мнением венгерской исследовательницы Н. Салма, считающей Анненского и Ахматову «поэтами по преимуществу интеллектуального склада», и этим, по ее словам, «мотивируется особая отточенность, классичность, сжатость и даже афористичность их стиля и манеры художественного изображения, запечатлевающего кульминационный момент напряженной работы мысли и потому не терпящего никакой «подготовки», отступлений или возвратов» [Салма Н. 1992; с. 126]. Создавая формы эмоционального переживания действительности, Ахматова с помощью организации времени и пространства, системы культурных «двойников» героини подвергает первоначальные реакции лирического «я» осмыслению и качественному преобразению, в результате чего происходит согласование чувств с сознанием, подчинение их воле человека. Поэт использует изобразительную

форму лиризма, которая обращена к способности человеческого сознания внести динамику в нарисованный пейзаж, взволноваться неподвижностью архитектурного сооружения и «оживить» статую. Вероятно, такая лирическая условность, не проявленная на внешнем уровне стиха (в отличие от музыкальности речи символистов), а уводящая «внутрь» субъекта, в область естественного перехода конкретных эмоций и чувств в понимание и нравственные принципы, стала возможной в поэзии Ахматовой во многом благодаря интеллектуальному лиризму старших поэтов, в том числе и Анненского. Ахматовская поэзия, в свою очередь, в форме скрытой эмоциональности вернула читателю переживание взаимодействия человеческой души с внешним миром и уверенность в необходимости нравственных абсолютов («сверх-я») для плодотворности коммуникации «я» и «не-я».

В 1910-е годы В.М. Жирмунский «выход из лирически погруженной в себя личности поэта-индивидуалиста в разнообразный и богатый чувственными впечатлениями внешний мир» связал с проявлением в творчестве акмеистов «нового чувства жизни», однако их изобразительный лиризм он соотнес со стремлением к «формальному совершенству», назвал избегающим «слишком индивидуальных признаний и слишком тяжелого самоуглубления» [Жирмунский В.М. 1977; с. 131, 132, 129]. Напротив, по словам Н.В. Недоброво, «напряжение переживаний и выражений Ахматовой дает иной раз такой жар и такой свет, что от них внутренний мир человека скапает с внешним миром» [Недоброво Н.В. 1989; с. 244]. Размышляя о своеобразии современной художественной эпохи, акмеист О. Мандельштам писал, что она «возвращает нам самого человека, человека в движении, человека в пространстве и времени, – ритмического, выразительного человека» [Мандельштам О.Э. 1993; с. 210].

Лиризм в творчестве Ахматовой основан на «вчувствовании» во внешнее событие как процессе, предваряющем понимание сути явления и формирование его ценностного контекста. Лирическое «я» пробивается из-под маски чужого переживания, вычленяется из пространства и складывается из состояний во времени. Сознание, таким образом, освобождается от содержания внутреннего

«я», ощущающего себя центром бытия, и заданных форм мыслительных антиномий, влияющих на структуру художественного образа в символистской поэзии. При этом из совокупности стихотворений можно составить психологический портрет ахматовской героини, и тогда становится заметно, что во внутреннем мире «я» существуют незыблемые установки, которые только «подновляются» и подтверждаются в каждой конкретной лирической ситуации. В представлении поэта Единое существует не только в человеческой личности, но и вне ее. Вещный мир в ранней лирике наделяется способностью нести в себе знаки, иносказания будущего, а в более поздние годы Ахматова уже определенно высказывалась о том, что событие отбрасывает тень задолго до своего осуществления, у него есть «предыстория». Редукция рационального уровня восприятия мира вещей и явлений сближает поэтическое сознание Ахматовой, реализованное в творчестве, с религиозным, обнаруживает в мировосприятии лирического «я» присутствие надличностного абсолюта («сверх-я»), не поддающегося рассудочному постижению, но чувственно переживаемого субъектом. Для поэта-акмеиста, безусловно, характерна психологическая достоверность, подробность интимной ситуации, однако, по словам С.Н. Бройтмана, ахматовская «конкретность отнюдь не классическая» [Бройтман С.Н. 1995; с. 27].

Мир природы и вещей интериоризуется героиней опосредованно, как бы по принципу отражения в зеркале, обозначающему, с одной стороны, нераздельность, а с другой – неслиянность «я» и «сверх-я». В.М. Жирмунский высказал точное замечание о раздельности переживаний, «сопровождаемой отчетливым, строгим и точным самонаблюдением» у Ахматовой [Жирмунский В.М. 2001; с. 382]. Начав с «удвоения» имени при выборе псевдонима (Горенко – Ахматова), который, по словам поэта, актуализировал момент родовой памяти о «бабушке-татарке», автор расширяет интимный мир своего лирического «я» за счет его соединения с «масками» и двойниками, изображения внутри пространства и времени. Для Ахматовой характерно умножение зеркальных отражений, складывающихся на лирическом полотне в автопортрет («Не

пастушка, не королева / И уже не монашенка я» [Ахматова А. 1998; с. 111]). Таким образом, во-первых, автор дистанцируется от героини, «маскируется», переживание жизни отделяется от состояния творчества, но в то же время сферы жизни и сознания «встречаются» внутри произведения. Во-вторых, Ахматова углубляет и расширяет точку зрения лирического «я», освобожденного от абсолюта внутреннего знания самого себя и получившего возможность познавать себя внешнего: сознательное сочетается с бессознательным, свое с «чужим», индивидуальное с коллективным, телесное с духовным.

«Есть мир Ахматовой, очень личный и очень женский», – писал В. Жирмунский о стихотворениях «Вечера» (1912) и «Четок» (1914) [Жирмунский В.М. 2001; с. 400]. Однако в лиризм чувства как типичную форму переживания именно женской поэзии, обладающей действенным драматическим потенциалом и тяготеющей к «фотографическому» отражению эмоциональной жизни, Ахматова не вписывалась именно тенденцией отстранения от прямого выражения внутреннего мира «я». С другой стороны, Вяч. Иванов писал о метафизической сущности женской природы, основанной на «своеобразной цельности характера, проистекающей из какой-то стихийной нормативности подсознательного бытия» [Иванов Вяч. 1909; с. 382–383], и, с этой точки зрения, мир Ахматовой был действительно очень женским. Внешнее, первичное переживание задает такую психологическую полноту и эмоциональное разнообразие поэзии Ахматовой, что основная тема ее стихотворений, несчастная любовь, начинает восприниматься не как художественная цель автора, а как средство самопознания лирического «я». Н.В. Недоброво справедливо заметил: «Она <несчастливая любовь. – Ю.Ш.> – творческий прием проникновения в человека и изображения неутолимой к нему жажды. Такой прием может быть обязателен для поэтов, женщин-поэтов: такие сильные в жизни, такие чуткие ко всем любовным очарованиям женщины, когда начинают писать, знают только одну любовь, мучительную, болезненно-прозорливую и безнадежную» [Недоброво Н.В. 1989; с. 248–249].

С первых произведений сверхличностный аспект лиризма был связан с представлением автора о том, что такое поэзия и какова ее роль в жизни творца.

Для Ахматовой это больше, чем одна из главных тем творчества, – миссия поэта как пророка своего народа стала основой ее мироощущения («Я – голос ваш, жар вашего дыханья, / Я – отраженье вашего лица. / Напрасных крыл напрасны трепетанья, – / Ведь все равно я с вами до конца» [Ахматова А. 1998; с. 390]). Оставаясь в рамках «вечного» переживания любви, Ахматова определяет для себя и своей героини главную установку: законы жизни поэта продиктованы ему самой поэзией, которая предлагает одинаковые условия существования, права и обязанности и мужчинам, и женщинам-поэтам, как бы они ни обращались к Музе – «сестра», «подруга» или «возлюбленная». Н.В. Недоброво писал о «Вечере» и «Четках»: «Уже по вышеприведенным стихам Ахматовой заметно присутствие в ее творчестве властной над душою силы <...> «И умерла бы, когда бы не писала стихов», – говорит она каждую страдальческую песнью, которая оттого, чего бы ни касалась, является еще и славословием творчеству» [Недоброво Н.В. 1989; с. 245]. Ахматова точно уловила драматизм положения поэтессы, человеческая природа которой не дает ей оторваться от непосредственных переживаний личного плана («Но нет земному от земли / И не было освобожденья» [Ахматова А. 1998; с. 154]) и тем самым ставит перед выбором между реально-переживаемым и поэтически-воплощаемым чувством. Ахматова сделала объектом поэтической рефлексии то, что ее современница Н. Львова посчитала чисто технической проблемой для женщины, не научившейся еще облекать свои переживания в адекватную форму [Львова Н. 1914; с. 249–256]. Таким образом, она создала вариант переживания самоценного жизненного впечатления, не укладывающегося в рамки творческой фантазии, в вечном драматизме любовного чувства – обнаружила волну сострадательного жизнепрития, на которой и рождается искусство, понятное поколениям и массам людей.

Женская чувствительность для Ахматовой является сознательным приемом художника, в рациональности и техничности воплощения жизненного материала не уступающего мужчинам-современникам, а порой даже превосходящего их в изображении ненадуманности чувств, трагизме восприятия далекого и всеобщего как близкого и невозвратно-личного. Отметим при этом, что в попытке решить

художественную задачу «синтеза между «женской» поэзией и поэзией в точном смысле слова» (Вл. Ходасевич) [Ходасевич В.Ф. 1996; с. 211], Ахматова в определенном смысле поставила под удар свою человеческую судьбу. Н.В. Недоброво справедливо писал еще в начале ахматовского пути, что «форма лирического стихотворения никогда не является у нее лишь ложным обликом нелирических по существу переживаний» [Недоброво Н.В. 1989; с. 246]. Лирика Ахматовой маскируется, она многослойна, диалогична, но содержание ее лиризма чувств отчасти и *автобиографично*, прежде всего это касается изображения образа женщины-поэта и ее двойников. Постепенно под влиянием исторической темы в ахматовской поэзии сложится форма биографического лиризма, ошибочно истолкованная многими читателями и специалистами как автобиографическая. Событийность биографии и истории была только материалом для создания лиро-эпической поэзии, в которой сугубо личное переживание Ахматовой далеко не всегда лежало на поверхности.

От молодого художника в 1910-е годы исполнение творческих планов требовало определенного имиджа, настроения, пребывания в столице, поиска материальной и моральной опоры в лице равных по духу мужчин. Одним из сквозных автобиографических мотивов поэзии Ахматовой является чувство нравственной вины перед семьей: «Я с неба ночного упала / На эти сухие поля. // И встала. И к дому чужому / Пошла, притворилась своей, / И терпкую злую истому / Принесла с июльских полей» («За то, что я грех прославляла...», 1914) [Ахматова А. 1998; с. 213]. Несомненно, глубоко пережитой стала тема трагического материнства, она остро звучит уже в ранних стихах («Из первой тетради. Отрывок», 1909, 1960-е гг.; «Где, высокая, твой цыганенок...», 1914; «Буду тихо на погосте...», 1915). Также следует подчеркнуть особый смысл ахматовского мотива накликания беды на возлюбленного и продажи «редкостного товара» в виде его «любви и нежности» («Три раза пытаться приходила», 1911; «Ты поверь, не змеиное острое жало...», 1912; «Твой белый дом и тихий сад оставлю», 1913; «Я гибель накликала милым...», 1921). Ирония стихотворения «Земная слава как дым...» (1914), в котором один бывший любовник героини оказывается

счастливым в новом союзе, а другой – увековеченным в бронзе скульптуры, сопряжена с подлинной жизненной драмой Ахматовой, изначально принявшей поэтический дар в обмен на жертву личным счастьем. Подводя итоги собственной жизни и творчеству, в цикле «Полночные стихи» (1963–1965), который назвала лучшим из того, что написала о любви, Ахматова соединит понимание своей абсолютной творческой победы с трагическим переживанием несостоявшейся любви. В лирике прозвучит метафорический, но при этом глубоко личный мотив соперничества с самой собой («<...> та, третья, / Нас не оставит никогда» [Ахматова А. 1999 (b); с. 165]). Запись Г.И. Чулкова об Ахматовой 1935 года довольно точно определяет источник автобиографического чувства уже для раннего творчества поэта: «<...> мне ее жалко. Она замучена своей биографией» [Цит. по: Ратгауз М. 1990; с. 88].

Собственно, ощущение греховности, рождение мотива нравственной вины, веры в Бога, высшие смыслы творчества и истории в поэзии Ахматовой оказываются результатом максимального сближения личного женского опыта, важным элементом которого являлось интуитивное проникновение в ситуацию, и высоких духовных ценностей, привычно соотносимых русской культурой со сферой разума и воли. Это было своего рода ответом Ахматовой на кризис мироощущения конца XIX – начала XX века, отраженный в работах символистов и так мучительно пережитый ее «учителем» Анненским.

Исследователь В. Мусатов отмечает ахматовскую линию притяжения к символизму: «Ее лирика впитала в себя одно из важнейших свойств символистского словесного искусства – драматизм и театральность. Достаточно вспомнить, что в классицистической драме действие разворачивается за сценой, а на сцене, перед зрителем произносятся монологи о случившемся, чтобы понять, насколько точно это соответствует природе лирики Ахматовой» [Мусатов В.В. 2007; с. 57]. Важно также наблюдение, сделанное В.В. Виноградовым в начале 1920-х годов. Ученый пришел к выводу, что вещный мир ее лирики существует вокруг «символов», воплощенных в слове, предложении, фразе: «<...> воспроизводятся не лица и вещи в их объективном созерцании, а их отражения в

зеркале изменчивых эмоций героини. <...> Прежде всего «вещи» «кивают» у нее не друг на друга, а только на героиню. При их посредстве передаются ее эмоции: вещи условно-символически прикреплены к воспроизводимому мигу. <...> И тогда выбор их рисуется полным глубокого значения для истинного, адекватного постижения чувств героини» [Виноградов В.В. 1976; с. 399–400]. Современный литературовед Д.М. Магомедова, указывая на существование ирреальных собеседников ахматовской героини, заостряет внимание на следующем аспекте поэтики: «<...> здесь мы встречаемся с разновидностью солилоквиума – разговора с самим собой, свидетельствующего о диалогизации внутреннего мира, о потребности увидеть себя как бы чужими глазами. И именно эта постоянная «оглядка» на чужое слово в корне меняет роль и сущность лирического субъекта в стихах Ахматовой: здесь уже ничего не остается от лирической «одержимости» своим единственным словом» [Магомедова Д.М. 1992; с. 139].

Лиризм Ахматовой кровно связан с организацией *художественного пространства и времени*. Переживание лирического «я», вынесенное за пределы сознания субъекта, заведомо предполагает наличие ценностного пространства, в поле которого одновременно попадает внешний мир и внутренний импульс героини. Позиция «внезаходимости» – прерогатива автора и читателя (М. Бахтин), однако у Ахматовой она активна для лирического «я». Сторонняя точка зрения имеет место в ахматовских текстах, в которых героиня становится в позу или замирает в жесте, смотрит в зеркало, угадывает близкие черты в портретах «вечных» образов, беседует с собственным двойником или ловит на себе чужой взгляд. Но *самонаблюдение* – это не внешнее проявление художественной ситуации, оно является своего рода скрытым состоянием сознания лирического «я». На образном уровне и в речевом портрете героини редукция сознания может выражаться через поведение женщины (скучающей, пьянеющей, находящейся в истоме, предчувствующей, разгадывающей сновидение, поющей, теряющей память и душу, ставшей игрушечной, сошедшей с ума), проявляться в частотном употреблении субъектом вводных слов и предложений, фиксирующих внутреннее состояние («наверное» / «быть может» / «может быть»; «Не знаю, что это значит»;

«Я не понимаю...» [Ахматова А. 1998; с. 27, 53] и т. д.). «Приглушенное» индивидуальное мироощущение не сопротивляется подключению к ценностному контексту коллективного, национального и общечеловеческого переживания, более того – принцип самосознания как соотнесения «я» с иными человеческими мирами для ахматовской лирики становится коренным.

Прописывая конкретику пространства в лирических произведениях, выражая переживание в вещественных подробностях и композиционно завершая систему образов в рамках отдельного произведения, Ахматова работает на эффекте длящегося переживания, осуществляющегося, в отличие от поэтики Анненского, не в результате обнажения антиномий, а в процессе *самостроения* героини во времени. Наряду с определением ее стиля как «эпиграмматического», при котором «все выражено до конца» (В. Жирмунский) [Жирмунский В.М. 2001; с. 376, 402], критиками и литературоведами высказывались суждения об «открытости» ахматовского письма, «романности», «новеллистичности» ее лирики, расположенности автора к циклизации (В. Брюсов, В. Жирмунский, Б. Эйхенбаум). Эффект недоговоренной завершенности является не просто стилевым приемом Ахматовой, который нетрудно обнаружить в женской поэзии начала XX века, он имеет своим истоком особую форму лиризма, синтезирующую интимно-женское с непреходяще-ценным и общественно-значимым.

Ориентированность на Единое, «сверх-я» делает естественным взаимодействие ахматовского лиризма с определенными видами пафоса. С момента вхождения исторической темы (середина 1910-х годов) в поэзии Ахматовой возникает форма переживания, в которой лиризм вступает в союз с *трагическим* пафосом и *героикой*, индивидуально-осознаваемое, временно «подсвечивается» коллективным эмоциональным опытом, обобщившим неизменно ценностное в героико-трагических «сквозных» образах и мотивах культуры. Автор устанавливает «зеркало» так, чтобы расширить и оправдать реальную жизнь человеческих масс, обладающих мучительным личным знанием истории, соединить ее с реалиями культуры. Также психологический аспект лиризма у Ахматовой связан с феноменом человеческой памяти. «Внутри»

воспоминания диалектика сознательного и бессознательного устанавливает по-своему творческую границу между «я» и «не-я» («чужое» как «свое» и «свое» как «чужое»). У Ахматовой память, как и вера в Бога, воспринимается в качестве сверхличного ориентира, порождая особую форму лирического переживания «умноженного» «я» и поэтику художественного пространства, в котором реальный пространственный объект отбрасывает от себя разные «тени», обладающие приметам конкретной исторической эпохи. Вообще, чувство своей причастности к переживаниям близкого и далекого Другого – важнейший ценностный ориентир, влияющий на развитие *эпического* плана ахматовского лиризма.

Думается, что в ахматовской поэзии 1910-х – 1920-х годов складываются и развиваются основные формы лиризма в ее творчестве. Многоплановое содержание произведений более поздних лет создается их восприятием на фоне всего написанного и пережитого автором прежде. В ранней лирике *лиризм самонаблюдения* связан со спецификой выражения лирического субъекта и хронотопа. Мир «я», кроме соприкосновения с природой и городскими реалиями, также пересекается со сферами «чужих» индивидуальностей и судеб, опосредующих авторское переживание. Женские и мужские, мифопоэтические и литературные «маски», двойники лирического субъекта оказываются необходимыми для того, чтобы обнаружить такие слои душевного опыта автора, которые никак иначе передать невозможно. Особенно активно развивая временной план в поэзии середины 1910-х годов и тем самым значительно «раздвигая», углубляя мир отдельного «я», Ахматова открывает для себя возможности *биографического лиризма*, основанного на рефлексии и оценке событий прошлого. Именно он станет ведущим в творчестве и завершит формирование образа лирической героини. Лиризм *самоутверждения*, являясь начальной формой художественного переживания биографии, раскрывает мощный трагический потенциал ахматовской лирики, имеющий прямое отношение к проблеме национального мироощущения и социально-политической позиции поэта. Индивидуальное «я» черпает силу в сознании своей

сопричастности высшему началу – непреходящему национальному и всечеловеческому сомножеству.

В произведениях 1950–1960-х годов психологический аспект биографического лиризма у Ахматовой будет связан с феноменом человеческой памяти, отражающей и по-своему уравнивающей свое и чужое, фактическое и мифологическое, биографическое и историческое. Поэт подведет итоги и перейдет к лирическому переживанию онтологических состояний (времени, памяти, смерти), «закрывающих» биографию человека и «открывающих» новый этап его существования в сознании будущего собеседника.

§ 1. «Маскировка» лирического переживания в поэзии 1909–1914 годов

Анненский находил особую примету женских «лиризов» в том, что они «всегда типичнее мужских» [Анненский И.Ф. 2002 (а); с. 359]. Не только для Ахматовой, но и для поэтесс-современниц «маски» служили своего рода прикрытием интимных переживаний, они позволяли игру вымышленными чувствами, мужскими представлениями о женщинах, а с другой стороны – становились шагом в пространство мировой культуры, к освоению ценностного потенциала женских образов и типов. На протяжении всего творчества Ахматова будет обращаться к двойникам из мифологии и литературы, в поздних произведениях она предпочтет Кассандру, Федру, Богородицу, подчеркивая тем самым связь своей героини с высокими культурными традициями, раскрывающими трагическую судьбу женщины. В раннем творчестве «маски» не лишены элемента поэтической игры, в процессе которой, с одной стороны, проявляется «чисто женское» субстанциально-драматическое начало переживания, а с другой – посредством иронии автор зачастую от него отстраняется так искусно, что может возникнуть ощущение мужского письма. Этот важный момент ахматовского «оборотничества», освоение ею поэтической техники выстраивания художественной точки зрения, выходящей за пределы типично женского взгляда на мир, не стоит оставлять без внимания.

Впрочем, те же «маски» в условной форме выражают мироощущение Ахматовой – поэта и человека. В образе «женщины из народа», например, за песенными ритмами, непосредственной эмоциональностью лирического «я», национальным колоритом, как правило, различим голос поэта, находящего в поведении простого человека подлинный элемент духовности, искреннюю веру в Бога и верность своим чувствам. Переживание православной женщины, с множеством психологических оттенков религиозного чувства, предстало перед читателями в книгах современниц Ахматовой – в «Руфи» Елизаветы Кузьминой-Караваевой (1916) и «Монастырском» Варвары Малахиевой-Мирович (1923).

1. 1. *«Женщина из народа» и мифопоэтические образы-«маски»*

Многочисленные обращения поэта к устному народному творчеству отмечены В.М. Жирмунским, Б.М. Эйхенбаумом, Л.Я. Гинзбург и более подробно прокомментированы в работах Н.Ю. Грякаловой, Л.Г. Кихней и др. [Жирмунский В.М. 1973, Эйхенбаум Б.М. 1986, Гинзбург Л.Я. 1964, Грякалова Н.Ю. 1982, Кихней Л.Г. 1997 (а); с. 40–73]. Л.К. Чуковская писала: «<...> поэзия Ахматовой глубоко народна вся в целом, – и вовсе не только там, где в ее стихе пробивается частушка или песня» [Чуковская Л.К. 1997 (а); с. 172]. Появление в ахматовской лирике маски «женщины из народа» – это не простая имитация модели поведения, но попытка приблизиться к пониманию народного восприятия действительности, ориентация на «простую» систему ценностей.

Впервые образ женщины из народа возникает в ахматовской лирике 1911 года среди стихотворений, в которых звучит мотив игрушечного пространства («По аллее проводят лошадок...») и жизни по заведенному, заранее предсказуемому порядку («Я живу, как кукушка в часах...», «Снова со мной ты. О мальчик-игрушка!..»). Страдающая любящая женщина не просто возвышалась, что в целом свойственно ахматовскому творчеству, но «возвращалась» к вере как нравственной основе бытового поведения и внутреннего человеческого достоинства. Автором совершается своеобразный прорыв за пределы «я», к пониманию того, что отдельный человек, приобщенный посредством

индивидуальной драмы к ценностным ощущениям, является к тому же одним из многих. Ролевое «я» чутко к чужому страданию:

Вырываю и бросаю –

Пусть простит меня.

Вижу, девочка босая

Плачет у плетня [Ахматова А. 1998; с. 60].

Даже девочка, что ходит

В город продавать камсу,

Как потерянная бродит

Вечерами на мысу [Ахматова А. 1998; с. 65].

Переживание «женщины из народа», с одной стороны, противопоставлено ахматовскому лиризму самонаблюдения, фиксации тонких психологических нюансов и переходов, а с другой стороны, предшествует ему как предвещная (и в этом смысле природная) основа мироощущения вообще, «над-индивидуальная» по своей сути. Лирическое «я» Ахматовой, таким образом, переживает драматические моменты жизни как бы с оглядкой на «многих», типичным состоянием жизни которых поэт считает материальные лишения, твердые нравственные установки и веру в то, что их страдания оправданы Божьей Волей. К жизнеутверждающему народному мировосприятию героиня приближается (в том числе посредством ролевого «перевоплощения») тогда, когда приходит время восстанавливать силы после очередной жизненной утраты или душевного сомнения:

Я научилась просто, мудро жить,

Смотреть на небо и молиться Богу [Ахматова А. 1998; с. 98].

Долгую песню, льстивая,

О славе поет судьба.

Господи! я нерадивая,

Твоя скупая раба [Ахматова А. 1998; с. 108].

Лучше б мне ребеночка твоего качать,

А тебе полтинник в сутки выручать,

И ходить на кладбище в поминальный день

Да смотреть на белую Божию сирень [Ахматова А. 1998; с. 188].

По словам В.М. Жирмунского, в лирике Ахматовой религиозность «подлинная», она носит характер «твердой и простой веры, ставшей основой жизни» [Жирмунский В.М. 2001; с. 383]. В стихотворениях, где «женщина из народа» оказывается среди нищих и богомольцев, звучит лирическое «мы». Именно коллективная вера становится оправданием существования человека, вынужденного «каждый день и каждый час» бороться с жизненными невзгодами. Э.Г. Герштейн отмечала: «Как поэта она себя выделяла, давала почувствовать дистанцию между собой и другими пишущими, но в повседневной, да и в гражданской жизни ей органически была присуща соборность» [Герштейн Э. 1998; с. 492]. С.С. Аверинцев пишет о том, что ахматовская направленность на общее, «готовность ее лирической героини пережить взаимозаменяемость своей судьбы с другой судьбой» предстает и как «двойничество» (образы-маски) в границах любовной темы, и как «солидарность в беде и подвиге» в лирике после 1914 года [Аверинцев С.С. 1995; с. 15]. М.М. Кралин исследует хоровое начало в книге «Белая стая» [Кралин М.М. 1989].

На основании ежедневного опыта героиня открывает практическую философию существования, из которой следует, что все душевные состояния тесно связаны и переплетены между собою – удовольствия нередко порождают для нас страдания, наоборот, твердое перенесение страданий иногда представляет вернейший путь для достижения радостей. И наиважнейшее для Ахматовой – ощущение глубочайшей личной причастности к жизни, ответственности за нее.

И звенит, звенит мой голос ломкий,

Звонкий голос не узнавших счастья:

«Ах, пусты дорожные котомки,

А на завтра голод и ненастье!» [Ахматова А. 1998; с. 76].

Отчего же Бог меня наказывал

Каждый день и каждый час?

Или это Ангел мне указывал

Свет, невидимый для нас? [Ахматова А. 1998; с. 97].

«Женщина из народа» обнаруживает непосредственную эмоциональность в речи, обращенной к возлюбленному («Сердце к сердцу не приковано...», 1911;

«Мне с тобою пьяным весело...», 1911). Ведущим психологическим состоянием героини перед лицом любви является предчувствие беды («Песенка», 1911), стыд быть оставленной возлюбленным («Над водой», 1911), страх хранить тайну смерти жениха от руки старшего брата («В лесу», 1911), страх близости с нелюбимым мужем и стыд «обратного пути» в родительский дом («Я и плакала и каялась...», 1911). В стихотворении «Муж хлестал меня узорчатым...» (1911) Ахматова развивает сюжет женских лирических песен о «доле-муке» героини, терпящей побои мужа и еще более томящейся от ревности и ожидания тайного свидания с возлюбленным. По сравнению с внутренним «темным, душным хмелем» запретной любви и самобичевания муки телесные женщина принимает молча, ремень даже не лишен какой-то отчаянной притягательности, силы, врачующей душу: «Муж хлестал меня узорчатым, / Вдвое сложенным ремнем. / Для тебя в окошке створчатом / Я всю ночь сижу с огнем» [Ахматова А. 1998; с. 85]. Народная форма лиризма позволяет поэту усилить эмоциональное начало переживания за счет песенного строя произведения, а также включения в него элементов заговора и плача-причитания.

Я на солнечном восходе
 Про любовь пою,
 На коленях в огороде
 Лебеду полю [Ахматова А. 1998; с. 60].

Четыре алмаза – четыре глаза,
 Два совиных и два моих.
 О, страшен, страшен конец рассказа
 О том, как умер мой жених [Ахматова А. 1998; с. 64].

Я и плакала и каялась,
 Хоть бы с неба грянул гром!
 Сердце темное измаялось
 В нежилом доме твоём... [Ахматова А. 1998; с. 67].

Психологические аспекты женского переживания заостряются в сказочных образах и мотивах, они сгущаются до мифологической формы женского страдания. В 1910-е годы о переживании в ахматовском творчестве женщины-критики писали: «В этой любви уже нет наивного доверия, наивной простоты и

благоухания, в ней нет надежды на счастье, нет ожидания счастья» (О. Огинская) [Огинская О. 1914; с. 13]; «<...> Анна Ахматова пытается даже шутить, мило, тонко и безжалостно. Под этой шуткой скрывается целая драма: недоверие к будущему из-за обманов прошлого» (Б. Рунт) [Рунт Б. 1914; с. 12]. *Снегурка* Ахматовой – современная женщина, внутренне понимающая, что любовь – чувство жестокое, душераздирающее, смертельное, поэтому ее взгляд в небо опережает в стихотворении прощальную речь возлюбленного, которую поэт предпочитает привести дословно:

Высоко в небе облачко серело,

Как беличья расстеленная шкурка.

Он мне сказал: «Не жаль, что ваше тело

Растает в марте, хрупкая Снегурка!» [Ахматова А. 1998; с. 68].

Мотив скорого таяния тела снежной девы сопровождается в стихотворении переживанием страха и душевной смуты в момент, когда начинают развеиваться иллюзии («Мне стало страшно, стало как-то смутно»). Современная Снегурочка приговорена к смерти не столько из-за своей телесной уязвимости, сколько в силу обладания душой, которая в ситуации «воздушной и минутной» любви все еще хранит вложенную в нее с древних времен установку на самопожертвование и ожидание одного-единственного мужчины, своего суженого. Драматическая тональность подчеркивается «зеркальной» соотнесенностью образа «беличьей расстеленной шкурки» во второй строке с упоминанием в предпоследней строке ритуала гадания «в канун Крещенья».

Образ женщины, распятой любовью, был одним из самых популярных в женской литературе начала XX века и сопровождался, как правило, библейскими мотивами. Поэтесса Наталья Поплавская (сборник стихотворений «Стихи зеленой дамы», 1917), к примеру, пишет о том, что ответом на неверность мужчины являются женское безволие и отчаянный поиск любви («И всем мы отдаем трепещущие руки / И губы красные, бессильные проклясть»).

О, крест любви! Его любовь мужская

Не может знать. Он наш – и только наш.

А если стонем мы, под ним изнемогая,

Они нам говорят «истерика и блажь».

<...> Нам не порвать кольца пылающих желаний,
 Нам не найти пути потерянного вновь,
 И распинаят нас, истерзанных страданьем
 На огненных крестах, Владычица-Любовь [Сто поэтесс... 1996; с. 223].

Ахматова часто использует метафору «птица – душа», семантический ореол которой в русской культуре формировался с опорой на мировую мифологию, русские народные представления, библейскую символику, а в начале века обогатился чеховской чайкой, сыгравшей особую роль в истории нашей литературы. В отличие от современниц (самое известное стихотворение, ставшее романсом и солдатской песней, написала Е. Буланина: «Под впечатлением «Чайки» Чехова», 1901), Ахматова уязвимой чайкой себя не ощутила и о хищнических инстинктах этой птицы никогда не писала, но именно с ней сравнил саму поэтессу О. Мандельштам: «Она – плотоядная чайка: где исторические события, там слышится голос Ахматовой, и события – только гребень, верх волны: война, революция» [Герштейн Э. 1998; с. 170]. Однако взгляд друга и собрата, хотя и остро подмечал немаловажную психологическую деталь ахматовского портрета, не выражал представления о ней большинства современников. Незадолго до смерти Ахматова написала ироническое стихотворение (нетрагическая ирония вообще была присуща ей именно в связи с проблемой гендерной идентификации):

Пусть даже вылета мне нет
 Из стаи лебединой...
 Увы! лирический поэт
 Обязан быть мужчиной,
 Иначе все пойдет вверх дном
 До часа расставанья –
 И сад – не сад, и дом – не дом,
 Свиданье – не свиданье [Ахматова А. 1999 (b); с. 203].

Если в поздний период творчества Ахматовой связь между образом птицы и переживанием женщины ослабевает, то в ранних стихах у нее птиц много, среди них есть и сказочные персонажи. Вещая Гамаюн («Я смертельна для тех, кто

нежен и юн», 1910) создана вслед за картиной В. Васнецова и стихотворением А. Блока («Гамаюн, птица вещая», 1899). У Ахматовой образ птицы, пророчествующей о грядущих судьбах и в этом своем предназначении лишенной личной судьбы, маскирует женский порыв лирического «я», юного и жаждущего любви. В прямой речи, составляющей шесть из восьми строк произведения, звучит голос от первого лица, он принадлежит женщине, в заключительном двустипхи глагол «пел» употреблен в мужском роде – взгляд со стороны для «птицы печали» становится жестом самонаблюдения.

«Я смертельна для тех, кто нежен и юн.

Я птица печали. Я – Гамаюн.

Но тебя, сероглазый, не трону, иди <...>

Я замру, я умру, чтобы ты свое счастье нашел...»

Так пел Гамаюн среди черных осенних ветвей,

Но путник свернул с осиянной дороги своей [Ахматова А. 1998; с. 40].

Мотив оборотничества девушки в птицу («В белом поле я тихую девушкой стала, / Птичьим голосом кличу любовь»; «Милый! Не дрогнет твоя рука, / И мне недолго терпеть. / Вылетит птица – моя тоска, / Сядет на ветку и станет петь» [Ахматова А. 1998; с. 92, 169]) связан у Ахматовой с темой творчества, сопровождающейся драмой отречения от земной любви или страданием героини от раны, нанесенной ей возлюбленным. У женщины-поэта судьба такова, что в любой момент она может превратиться в сказочную птицу, навевающую смертельный сон на своего царевича: «Оттого ль его сон безмятежен и мирен, / Что я здесь у закрытых ворот, / Иль уже светлоокая, нежная Сири / Над царевичем песню поет?» [Ахматова А. 1998; с. 92]. В стихотворении «В ремешках пенал и книги были...» (1912) Ахматова использует мотив превращения в «лебедя надменного» возлюбленного героини, бывшего когда-то веселым мальчиком, «серым лебеденком». Вероятно, мотив возрастного изменения мужского облика отсылает к сюжету сказки Г.-Х. Андерсена «Гадкий утенок», однако более существенное значение имеет связь образа лебедя с темой творчества. По словам В.Н. Топорова, птица выступает как «символ поэта, певца и высоты поэзии (ср. «Лебедь» Г.Р. Державина, «Царскосельский лебедь» В.А. Жуковского)» [Топоров

В.Н. 1982; с. 41]. Как и в ситуации женского перевоплощения, лебединое оперение мужчины-поэта ведет к угасанию любовных отношений, к страданию реальной возлюбленной («А на жизнь мою лучом нетленным / Грусть легла, и голос мой незвонок» [Ахматова А. 1998; с. 104]). Образ брошенной женщины также сопровождается мотивом оборотничества возлюбленного мужчины в сокола («Слушаю людские речи. / Говорят, что ты колдун. / Стал мне узок с нашей встречи / Голубой шушун» [Ахматова А. 1998; с. 142]).

Тема неверной любви поэта находит выражение в стихотворении «...И на ступеньки встретить» (1913), в котором лирическое «я» выступает под «маской» Сандрильоны (Золушки). Образ популярный в начале XX века, с ним поэтесса Моравская, например, связала проблему невозможности реализации современной женщины в семье и социуме («Золушка думает», 1916). Героиня сказки Ш. Перро «Золушка» у Ахматовой изображается как женщина, входящая в «неверном лунном свете» в «тихий дом» своего «друга». Она обладает «странным голосом», который, вероятно, выдает ее непостоянство (в мифологеме – исчезновение девушки, ее неуловимость для жениха) и является деталью, намекающей на поэтическое томление Сандрильоны. Образ домашнего очага, хранительницей которого она является, изображается, однако пламя в нем погасло, то есть женщина расстается с иллюзией семейного счастья, улыбка «друга» определяется как «неживая» (в поэзии Ахматовой важен мотив опасности для близкого мужчины, исходящей от поэтического дара героини).

В камине гаснет пламя,

Томя, трещит сверчок.

Ах! Кто-то взял на память

Мой белый башмачок [Ахматова А. 1998; с. 118].

Мотив волшебного башмачка, помогающего принцу найти свою единственную принцессу, также трансформируется и работает на раскрытие темы творчества. «Кто-то», взявший на память «мой белый башмачок», будет мерить его «всем» – из личного переживания родится чувство, понятное и близкое многим. Судя по всему, в стихотворении загадочный поклонник Сандрильоны

тоже поэт («И сердцу горько верить, / Что близок, близок срок, / Что всем он станет мерить / Мой белый башмачок»).

Знаком любви является *кольцо* («На руке его много блестящих колец», 1907; «Я сошла с ума, о мальчик странный...», 1911). Оно многофункционально в поэзии Ахматовой: выступает в качестве обозначения невыразимости ощущения, вещной детали, приема композиции, символа вечно женского, поэтому переходит из одного периода творчества в другой. Кольцо обладает волшебной силой и оказывается способным вмешиваться в судьбу («Гость», 1914), его дарят Месяц, Муза, возлюбленный, тем самым привязывая к себе героиню:

«Сохрани этот дар, будь мечтою горда!»

Я кольца не отдам никому, никогда [Ахматова А. 1998; с. 10].

(«На руке его много блестящих колец», 1907).

О тебе ли я заплачу, странном,

Улыбнется ль мне твое лицо?

Посмотри! На пальце безымянном

Так красиво гладкое кольцо [Ахматова А. 1998; с. 61].

(«Я сошла с ума, о мальчик странный...», 1911).

И отняла золотое кольцо,

Первый весенний подарок [Ахматова А. 1998; с. 79].

(«Музе», 1911).

Мотив потерянного кольца Ахматова впоследствии развернет в «Сказке о черном кольце» (1917; 1936), написанной четырехстопным хореем с двумя женскими и двумя мужскими парными рифмами, наподобие пушкинской «Сказки о царе Салтане». В художественном произведении найдет отражение реальная история дарения кольца близкому другу Борису Анрепу.

1. 2. *Мужская «маска»* дает автору возможность отстраненного взгляда на героиню, в лирическое произведение допускаются ирония и гротеск. В отличие от З. Гиппиус или П. Соловьевой, Ахматова не надевала ее слишком часто и не играла роль мужчины последовательно. Наряду с реализацией критической интенции в стихотворениях, написанных от мужского лица (всего 14 или 15 произведений [См. об этом: Кормилов С.И. 2013; с. 10]), она создает

драматическое настроение женского одиночества, тем более что автора как исходного субъекта переживания «маска» не скрывает (Ахматова не пользуется мужским псевдонимом).

Сознание мужчины не пустая форма, готовая для восприятия внешних впечатлений, оно обладает определенной установкой, связанной с представлением о женщине – ее внешности (блондинка), внутреннем мире (ангел, дикая кошка), социальной роли. Мужчина несет в себе некое «знание» женского поведения, которое не допускает непредсказуемости и в этом смысле сопротивляется спонтанному развитию жизненных событий («Я знал, что это конец»; «Как давно я знаю твой ответ...» [Ахматова А. 1998; с. 37, 57]). Под мужской «маской» Ахматова скрывает переживание субъекта, стремящегося все свести к «одному». «Я» героя концентрируется на яркой черте Ее портрета, для него важна эмоциональная завершенность образа, воплощающего его психологическое состояние желания, блаженства или страха. Мужчина выступает в качестве режиссера, подчиняющего обстоятельства собственному сценарию: из ангела и неприступного идеала Она может превратиться в бездушного «идола» или часть домашнего мира, наряду с другими банальными вещами в комнате. В свою очередь в ахматовских стихотворениях, написанных от женского лица, сознание героини предстает как чуткое к происходящему вовне, угадывающее знаки судьбы во всем, в том числе и в мужском поведении.

От лица мужчины написано стихотворение «Герб небес изогнутый и древний» (1909). Ахматова создает произведение под старину, в котором противопоставляет взгляды дворянина и «девочки, сидевшей у харчевни». Он видит небесный свод в виде герба, но не разбирает деталей («ни дорог не видно, ни тропинок»), женщин герой различает по тому, блондинки они или нет. Девочка со взглядом, устремленным на «вешний» луг, и репутацией неприступной гордячки, «пальчиками чистя апельсин», только улыбается властному незнакомцу. Затаенное лирическое ожидание героини остается неразгаданным, стихотворение завершается авторской иронией:

Шел я, напевая «Встречи мая»,

По неровным шатким ступеням.

Мне светил трактирщик, повторяя:

«Не шумите, в доме много дам!» [Ахматова А. 1998; с. 12].

Мужской голос звучит и в стихотворении «По полу лучи луны разлились» (1909), которое исследователь М. Кралин считает продолжением предыдущего произведения [Ахматова А.А. 1990; с. 314]. Герой видит свою возлюбленную ночью у себя на кровати. Жесты его трепетны («И блаженно пальцы опустились / В волны светлых, словно лен, волос»), взгляд на женщину возвышен («В белом платье ласковая птичка / На кровати у меня спала»). Восторженное сознание мужчины, испытавшего прилив чувств, уводит его далеко от понимания женской души, вместо удовлетворения от случившегося испытавшей прилив драматизма и напряженного предчувствия будущего. Любовное соединение не порождает духовной близости людей.

Встрепенулась и сложила руки,

Зашептав: «О, Боже, где же Ты?»

Голоса пленительные звуки

Помню, помню, как они чисты [Ахматова А. 1998; с. 13].

О разрыве любовных отношений от мужского лица написано стихотворение «На столике чай, печения сдобные...» (1910). С.И. Кормилов отмечает, что в произведении «психологическое напряжение последнего стиха доказывает, что герой в данном случае по крайней мере менее равнодушен. Это явный шаг Ахматовой к пониманию другого» [Кормилов С.И. 2013; с. 14]. Думается, в центре внимания поэта остается проблема непонимания внутреннего мира женщины и способов его выражения. В момент расставания герой видит застывшую среди «чая, печения сдобных, в серебряной вазочке драже» равнодушную женскую позу («села удобнее»). Сознание мужчины сохраняет в памяти внешнюю событийность происходящего («подобрала», «села», «спросила», «протянула», «дотронулись», «не условились»), без малейшей попытки интерпретировать состояние женщины, механические жесты которой могут скрывать ее истинное переживание. Взгляд героя не фиксирует деталей,

«шероховатостей» реальной ситуации, и его последнее ощущение женской близости – холод «гладких» колец на губах в момент поцелуя.

На столике чай, печения сдобные,
 В серебряной вазочке драже.
 Подобрала ноги, села удобнее,
 Равнодушно спросила: «Уже?»
 Протянула руку. Мои губы дотронулись
 До холодных гладких колец.
 О будущей встрече мы не условились.
 Я знал, что это конец [Ахматова А. 1998; с. 37].

Бесплотной, больной, бледной представляет свою возлюбленную другой мужчина, много лет таящий свои чувства («Я молчал так много тяжелых лет» [Ахматова А. 1998; с. 57]) и даже в мечте не смеющий коснуться «благословенных губ» женщины («Шелестит о прошлом старый дуб», 1911). С.И. Кормилов пишет: «<...> здесь практически точно воспроизводится психологическое состояние Гумилева до согласия Анны на брак, лишь его целомудрие в первой строфе явно преувеличено (еще одна «вольность» – упоминание некой чадры, возможно, намек на то, что героиня так же недоступна для героя, как женщина мусульманского Востока)» [Кормилов С.И. 2013; с. 15]. Биографический подход к данному произведению, по нашему мнению, не является самым плодотворным способом его интерпретации.

Ночью мужчина ведет разговор с «лениво» протянувшимся лунным лучом. Коммуникативная ситуация напоминает беседу с луной героя стихотворения Анненского «Квадратные окошки» из «Трилистника призрачного». Возлюбленная, превращенная монахом в Идеал, но всю жизнь плотски желанная, в конце концов оборачивается существом «с рожками, с трясучей бородой» [Анненский И.Ф. 1990; с. 113]. В произведениях обоих поэтов лицо женщины скрыто чадрой, ее внутренний мир не разгадан. Своего героя, не заточившего себя в келье, а продолжающего душевную пытку встречами с возлюбленной, Ахматова сравнивает со старым дубом. Выразительной, почти гротескной деталью, выдающей в мужчине не только влечение духа, но и подавляемое желание плоти,

становятся дрожащие руки: «Пальцы холодеют и дрожат, / Тонкость рук твоих припоминая». Стихотворение завершает одинокий голос женщины, так и не получившей от мужчины возможности самореализации: «Я люблю и не была любима» [Ахматова А. 1998; с. 57].

Герой стихотворения «Целый день провела у окошка...» (1911) видит женщину, напрасно ожидающую возвращения возлюбленного, в застывшей позе томления у окна. Пространство, наполненное предгрозовым зноем, сгущается, и мир сливается в своих верхних и нижних границах: «Душный зной, словно олово, льется / От небес до иссохшей земли» [Ахматова А. 1998; с. 74]. Внутреннее состояние героини в целом скрыто от мужчины, однако он улавливает ее напряжение по глазам, напоминающим затравленный взгляд кошки. Ощущение зыбкости водораздела между верхом и низом, идеальным и плотским, прекрасным и безобразным в женской душе, ее непостижимость с точки зрения здравого смысла рождает в мужском сознании страх реальности, наподобие природного ужаса человека перед диким зверем или внезапной грозой:

Ты тоской только сердце измучишь,
Глядя в серую тусклую мглу.
И мне кажется – вдруг замячишь,
Изгибаясь на грязном полу [Ахматова А. 1998; с. 74].

В комментариях Н.В. Королевой была отмечена [Ахматова А. 1998; с. 726], а в диссертационной работе Н.Ю. Смирновой («Символизм как текст культуры в творческом сознании Анны Ахматовой», 2004) подробно проанализирована связь (переключки рифм и образов) между стихотворением «Целый день провела у окошка...» и написанным через год – «Все мы бражники здесь, блудницы...» [См. об этом: Смирнова Н.Ю. 2004; с. 91–95].

В стихотворении «Похороны» (1911) [Ахматова А. 1998; с. 75] лирический герой ищет места для могилы возлюбленной, о будущем склепе он рассказывает скрытому собеседнику как о доме «на много лет». Ахматова создает образ любящего и скорбящего человека, однако из монолога мужчины становится ясно, что он далек от понимания психологии женщины, ее прижизненных устремлений и страстей. Прямая характеристика («А она привыкла к покою / И любит

солнечный свет») вступает в противоречие с описанием внешнего поведения героини перед смертью («Она бредила, знаешь, больная, / Про иной, про небесный край, / Но сказал монах, укоряя: / «Не для вас, не для грешных рай» // И тогда, побледнев от боли, / Прошептала: «Уйду с тобой»). Бред и физическая боль как бы вскрывают содержание молчавшей годами души, освобождают ее от тяжести духовного томленья. Героиня устремляется в «небесный край» и, вероятно, сознает вину перед возлюбленным, свой грех отстранения от простой, «домашней» любви. В стихотворении звучит мотив блуждания по миру неприкаянных душ («Так холодно в поле. Унылы / У моря груды камней»), приблизившихся к краю жизненного круга («у ног голубой прибой»), но так и не узнавших, «где светлей», не утоливших ни страсти любви, ни жажды песнопения. У каждого героя, женщины и мужчины, своя драма, однако они одиноки и вместе.

Жестокие упреки лирического «я» в адрес женщины, которая все еще продолжает его волновать, слышны в стихотворении «Подошла. Я волненья не выдал...» (1914). Ахматова описывает встречу бывших любовников в обстановке светского собрания, где женщина пользуется очевидным успехом, а мужчина, движимый ревностью и обидой на ее внешнее спокойствие и величие, сочиняет «завещание»-предупреждение для своего «счастливого, богатого» соперника [Ахматова А. 1998; с. 196]. Детали внешней обстановки сопровождаются злыми комментариями героя, не пожелавшего даже поприветствовать ту, расположения которой когда-то добивался. В контексте ранней ахматовской лирики заключения лирического «я» свидетельствуют о его неспособности глубже заглянуть в женскую душу, умеющую маскироваться искуснее людей из высшего света.

Быть веселой – привычное дело,

Быть внимательной – это трудней...

Или томная лень одолела

После мартовских пряных ночей?

Утомительный гул разговоров,

Желтой люстры безжизненный зной,

И мельканье искусных проборов

Над приподнятой легкой рукой [Ахматова А. 1998; с. 196].

В небольшое стихотворение Ахматова «вместила» начало и конец любовной истории, воспринятой с точки зрения мужчины. Сравнение женщины с «фарфоровым идиолом» заключает в себе гротескное соединение бывшего восторга и демонстративного пренебрежения лирического «я» по отношению к возлюбленной в настоящем, а с другой стороны, означает равнодушие партнера к внутреннему миру избранницы.

Вновь интерес к мужской точке зрения на женщину Ахматова проявляет в начале 1920-х годов. Так, стихотворение «Сказал, что у меня соперниц нет» (1921) имеет две редакции. В первоначальном варианте речь шла от лица мужчины, понимающего высокую миссию своей возлюбленной, которая посвятила жизнь служению Музе и России. Он склонен к идеализации ее образа, так что даже смерть подруги готов воспринять без любовного отчаяния, но с пониманием невосполнимости духовной потери.

Неправда, у тебя соперниц нет,
Ты для меня не женщина земная,
А солнца зимнего утешный свет
И песня дикая родного края.

Когда умрешь, не стану я грустить <...> [Ахматова А. 1998; с. 869].

В окончательном варианте Ахматова ввела в текст мотив тоски самоотверженной героини по земному женскому счастью, для чего прямую речь героя перевела в косвенную форму и добавила последнюю строку, раскрывающую глубину прижизненного страдания лирического «я». Перевод текста в женский регистр снял излишнюю пафосность и придал переживанию трагическую глубину невозможности жизни «здесь» и «теперь».

Когда умру, не станет он грустить,
Не крикнет, обезумевши: «Воскресни!» –
Но вдруг поймет, что невозможно жить
Без солнца телу и душе без песни.

...А что теперь? [Ахматова А. 1998; с. 370].

В декабре 1921 года Ахматова пишет два стихотворения от лица мужчины, находящегося «по ту сторону» жизни («Я с тобой, мой ангел, не лукавил...», «В

тот давний год, когда зажглась любовь...»), в то же время поэт обращается к библейской фабуле («Рахиль»). Исследователи, думается, справедливо предполагают, что произведения связаны с переживанием Ахматовой смерти Н.С. Гумилева [См. об этом: Ахматова А. 1998; с. 871, 872]. «Идеализация» женщины, свойственная мужскому взгляду, переходит в точку зрения на земные отношения и страдания «третьего» – самой Судьбы, отстраненной и беспощадной («Но много премудр сребролюбец Лаван, / И жалость ему незнакома. / Он думает: каждый простится обман / Во славу Лаванова дома. / И Лию незрячую твердой рукой / Приводит к Иакову в брачный покой» [Ахматова А. 1998; с. 375]). Таким образом, понимание трагической невозможности совпадения в любви по причине роковых жизненных обстоятельств приглушает остроту психологической борьбы между мужчиной и женщиной. «Непоправимая боль» существования, неутоленная «жажда» «сладостного дара» и схожая судьба сближают, роднят возлюбленных, не познавших общего семейного счастья («Я с тобой, мой ангел, не лукавил, / Как же вышло, что тебя оставил / За себя заложницей в неволе / Всей земной непоправимой боли? <...> И шальная пуля за Невою / Ищет сердце бедное твое. / И одна в доме оледенелом, / Бедная лежишь в сиянье белом, / Славя имя горькое мое» [Ахматова А. 1998; с. 373]).

Современники (Кузьмина-Караваева Е.Ю. «Встречи с Блоком») вспоминают слова, однажды сказанные А. Блоком о поэзии Ахматовой: «Она пишет стихи как бы перед мужчиной, а надо писать как бы перед Богом» [Цит. по: Кузьмина-Караваева Е.Ю. 1968; с. 259–260]. Замечание старшего товарища, показавшееся молодой поэтессе довольно обидным, имело под собой определенное основание, потому что было связано с особенностями ее поэтики. Во-первых, освоение мужской точки зрения на женщину и понимание ее ограниченности могло стать своеобразным стимулом для активного внедрения Ахматовой в поэзию от женского лица приема «фигуры умолчания», требующего от читателя расшифровки смыслового «пробела» автора. Во-вторых, психологический эффект «двойного» взгляда на женщину, который присутствует в произведениях, написанных от мужского лица, Ахматова со временем превращает в ситуацию

драматического или трагического акта самосознания героини, фиксирующей состояния своего внутреннего мира как бы «со стороны» («Нет, царевич, я не та...», 1915; «Муза», 1924; «Лотова жена», 1924). Автор, таким образом, пересматривает общепринятый взгляд на женское поведение и творчество, ведет полемику с мужским представлением об ограниченности поэзии женщины личными переживаниями.

1. 3. *Литературные «маски»* не заслоняют жизненную ситуацию от ахматовской героини, не служат ей своеобразным «пьянящим наркозом» от реальных чувств, о котором, к примеру, писала в 1913 году поэтесса Вера Аренс:

За окном золотистые видны дорожки,
Группы сочных пионов и палевых роз.
Я лениво стихов вытираю обложки
И вдыхаю привычный, пьянящий наркоз.
И душа наполняется жуткой отравой:
Мне не нужно пионов пурпурных, ни лип,
Я хочу только пряной питаться отравой,
Слушать шелест страниц и писания скрип.

(«Июль») [Сто поэтесс... 1996; с. 24].

Женский образ в «Читая «Гамлета» (1909, 1945) эмоционально приглушен, трагизм здесь декоративен, потому что Офелия – только «маска». Лирическое переживание «я» в стихотворениях «У кладбища направо пылил пустырь...» и «И как будто по ошибке...» передано через окружающую обстановку и внешние восприятия. Сквозь пыль пустыря при кладбище героиня сумела разглядеть голубеющую реку – женским чутьем она разгадала ложь в речи Гамлета, готового отречься от своей возлюбленной во имя разрешения бытийных вопросов. Сильной стороной женской природы является не столько ум, сколько память на нужное слово и впоследствии своевременная реакция для его употребления.

Принцы только такое всегда говорят,
Но я эту запомнила речь, –
Пусть струится она сто веков подряд
Горностаевой мантией с плеч [Ахматова А. 1998; с. 16].

Ирония последних строк проявляется в связке со вторым стихотворением миницикла, в котором героиня действительно становится королевой мужского сердца и набрасывает на себя «горностаевую мантию» победителя в словесном поединке. Она отвечает влюбленному мужчине тем же приемом – речью, основанной не на ложном чувстве, а на знании приема, помогающего завоевать сердце принца. Переносом стиха в предпоследней строке и, соответственно, возникшей паузой Ахматова пользуется, чтобы с помощью интонации намека «приоткрыть» маску, ведь понятно, что не сестринское чувство подтолкнуло героиню к коварной уловке.

И как будто по ошибке
 Я сказала: «Ты...»
 Озарила тень улыбки
 Милые черты.
 От подобных оговорок
 Всякий вспыхнет взор...
 Я люблю тебя, как сорок
 Ласковых сестер [Ахматова А. 1998; с. 17].

Среди ранних произведений Ахматовой есть несколько стилизаций под «версальские» сюжеты изобразительного и театрального модерна 1900 – начала 1910-х годов («Маскарад в парке», 1910; «Алиса», 1911). В 1899 году французским художником-постимпрессионистом Анри де Тулуз-Лотреком была написана картина «Канатная плясунья». В стихотворении «Меня покинул в новолунье...» (1911) в образе акробатки поэт изображает внешне легкую героиню, бесстрашие которой поднимается из глубины ее вечно-тоскующей души и указывает на драматизм внутреннего мира. Думается, что Офелия, созданная художником-прерафаэлитом Дж. Милле («Смерть Офелии», 1852), также могла оказать влияние на Ахматову в поэтическом автопортрете 1913 года («На шее мелких четок ряд...»).

В книге «Стихотворения» (1961) произведение имело заглавие «В зеркале», которое, возможно, несло дополнительный смысл не только в плане указания на автобиографизм изображенного лица (читателям поэтического сборника

Ахматовой «Четки» это было понятно уже по первой строке), но и в выборе самого предмета – отражательная способность сближает зеркало с водяной гладью. Героиня стихотворения, в отличие от Офелии на картине, занимает вертикальное положение в пространстве, однако автор отмечает:

И не похожа на полет
 Походка медленная эта,
 Как будто под ногами плот,
 А не квадратики паркета [Ахматова А. 1998; с. 165].

Сходство портретных характеристик заключается в важных деталях, достоверное изображение которых было принципиальной установкой прерафаэлиты Дж. Милле и акмеистки Ахматовой. На шее у героини – четки, у Офелии – нить с фиалками; оба художника концентрируют внимание на женских руках: на картине они у девушки разведены (жест напоминает распятие на кресте), в стихотворении – «в широкой муфте руки прячу» (жест страдающего человека, напоминающий молитвенный); также сближают женские портреты рассеянный взгляд и бледное лицо («Глаза рассеянно глядят / И больше никогда не плачут // И кажется лицо бледней / От лиловеющего шелка»); разжатый рот шекспировской героини позволяет зрителям представить предсмертное пение несчастной возлюбленной Гамлета, а цветы на груди выписаны художником с ботанической точностью и символическим смыслом, у Ахматовой – «А бледный рот слегка разжат, / Неровно трудное дыханье, / И на груди моей дрожат / Цветы небывшего свиданья» [Ахматова А. 1998; с. 165]. Милле воспроизвел сцену, которая описана королевой Гертрудой как несчастный случай (действие 4, сцена 7), в ней упомянута ива (в ее ветвях Милле изобразил птицу, символизирующую чистую душу), не удержавшая Офелию от падения в реку, и звучит сравнение девушки с русалкой. В стихотворении Ахматовой «Знаю, знаю – снова лыжи...», написанном в том же году, что и поэтический автопортрет, встречаются детали, указывающие на интерес поэта именно к эпизоду смерти Офелии из шекспировской трагедии, пространство выстраивается между удаленными окнами дворца и замерзшим водоемом:

Во дворце горят окошки,

Тишиной удалены.

Ни тропинки, ни дорожки,

Только проруби темны.

Ива, дерево русалок,

Не мешай мне на пути!

В снежных ветках черных галок,

Черных галок приюти [Ахматова А. 1998; с. 132].

Возникает вопрос: какое лирическое признание Ахматова могла сделать посредством соотнесения «я» с судьбой шекспировской героини и ее портретом, созданным английским художником? Думается, биографическим источником лиризма становятся любовные переживания, связанные с супружескими отношениями. Гумилев был подробно знаком с творчеством прерафаэлитов и к тому моменту многие свои произведения посвятил Ахматовой. В 1913 году она переживает расставание с мужем, а с другой стороны, открыто заявляет о себе как о женщине, которая пишет стихи, «поет». Муза Гумилева становится настоящим поэтом и оказывает большое влияние на акмеистов. Можно предположить, что не только картина Милле привлекла внимание Ахматовой, но и история ее создания. Натурщица Элизабет Сиддал, пострадавшая от творческого рвения художника, для которого позировала в холодной ванне, вдохновила многих членов Братства прерафаэлитов, стала женой Данте Габриэля Россети, затем прославилась как художник, писала стихи. Ее женская судьба, полная драматизма, скрытая за «маской» Офелии, могла стать объектом поэтической рефлексии Ахматовой, искавшей не прямых способов выражения своего интимного переживания. Так, Н. Ильина вспоминала слова Ахматовой, произнесенные в последнее десятилетие ее жизни и творчества: «Говорили о прозе, и я – о том, как отражается личность автора на всем, что он пишет. Она: «А в лирике нет. Лирические стихи лучшая броня, лучшее прикрытие. Там себя не выдашь» [Ильина Н. 1991; с. 584].

1. 4. *Изображение «сверх-я» женщины-поэта: образ лирического двойника*

Художественное пространство Ахматова постепенно наполняет двойниками (русалка, Муза, сестра), с помощью которых выявляются ключевые аспекты

творческого сознания женщины, стремящейся избежать единственной истины или строгой иерархии понятий, поэтому длящей ситуацию восприятия предметов и явлений внешнего мира. Изображая двойников, поэт также воплощает автобиографическое переживание необходимости отказа от личного счастья ради самореализации в творчестве.

Двойничество в ранней лирике далеко не всегда свидетельствует о трагическом расколе сознания субъекта: alter ego может означать желание героини дополнить свой взгляд на жизнь, расширить и углубить его возвращением к новым психологическим оттенкам одного и того же явления, увиденного с разных точек зрения. Собеседницей героини становится женское «я», например русалка, с которой ведется «странная игра» припоминания событий уходящего дня, ироническое обсуждение прошедшего.

.....
 ...И там колеблется камыш
 Под легкою рукой русалки.
 Мы с ней смеемся ввечеру
 Над тем, что умерло, но было,
 Но эту странную игру
 Я так покорно полюбила... [Ахматова А. 1998; с. 73].

Ахматова пишет о творческом сознании героини, в диалогической форме воспроизводящем текущие жизненные события и покоряющемся какой-то высшей силе и страсти. Мифологический образ русалки заключает в себе антиномию живого и мертвого, которую поэт изначально связывает с проблемой женского творчества, способного превращать в поэтический материал личные биографические переживания автора, преображая их до неузнаваемости.

Понимание того, что поэзия, источником которой является личностное переживание реальности, может лишить автора возможности просто жить, испытывая свойственные большинству женщин чувства, рождает в ранней лирике Ахматовой мотив драматического двойничества. Лирическое «я» вступает в борьбу со «сверх-я», названным Музой. Внешние характеристики двойника даны в метонимических деталях портрета (взгляд, рука и проч.), что отчасти может

быть объяснено фрагментарностью восприятия автором собственного отражения в зеркале. Муза не просто «маска», означающая обращенность героини к внешнему миру, она является образом, в котором также отражается «я» поэта, имеющее метафизическое измерение «связи всего со всем» (в стихотворении «Три раза пытаться приходила...»), в частности, описывается событие влияния поэтического дара на жизнь). Творческая энергия становится для поэта своеобразными оковами в проявлении земного чувства любви, отнимает у женщины даже возможность остаться вдовой («Муза! ты видишь, как счастливы все – / Девушки, женщины, вдовы...» [Ахматова А. 1998; с. 79]). В стихотворении «Музе» (1911) Ахматова выстраивает «зеркальную» композицию с повтором характеристики женского взгляда («Взгляд ее ясен и ярок» – «Взор твой не ясен, не ярок...»), из чего следует, что лирическое «я» и Муза – внутренние двойники и обращение адресовано собственному отражению:

Муза-сестра заглянула в лицо,

Взгляд ее ясен и ярок.

И отняла золотое кольцо,

Первый весенний подарок.

<...> Завтра мне скажут, смеясь, зеркала:

«Взор твой не ясен, не ярок...»

Тихо отвечу: «Она отняла

Божий подарок» [Ахматова А. 1998; с. 79].

Из раннего творчества Ахматова особо выделяла стихотворение «Я пришла тебя сменить, сестра...» (1912), говорила, что сама до конца его не понимает, хотя «оно и оказалось провидческим» [Чуковская Л.К. 1997 (а); с. 56, также см. об этом: Виленкин В.Я. 1990; с. 194–196]. Произведение состоит из двух монологов, обозначенных кавычками, и небольшого «послесловия». Муза приходит к героине, чтобы отнять у нее земное, всем, кроме художника, доступное счастье. Поэзия ассоциируется со светом «высокого костра»: чтобы родился стих, автор должен отлюбить, отстрадать, перегореть. Ахматова о драматической связанности личного и творческого писала: «Одной надеждой меньше стало, / Одной песней больше будет» [Ахматова А. 1998; с. 226]. Для поэзии любовь уже не «костер»,

хранимый в душе человека, а «белое знамя», «свет маяка», который горит для всех, указывает людям путь. Рождение песни воспринимается как обряд похорон ее творца. Муза-сестра занимает место отстрадавшей женщины, становится ее двойником, живет ее жизнью:

Мои одежды надень,
 Позабудь о моей тревоге,
 Дай ветру кудрями играть [Ахматова А. 1998; с. 102].

Героиня уступает Музе свой «костер» безропотно, потому что понимает: самое страшное для нее – «тишина» («А я знаю, ты боишься тишины»). В последней строфе образы неуловимо сливаются в едином горении, художник отрекается от личного счастья ради того, чтобы освещать дорогу другим:

И все чудилось ей, что пламя
 Близко... бубен держит рука.
 И она как белое знамя,
 И она как свет маяка [Ахматова А. 1998; с. 103].

Торжественность последних строк стихотворения восходит к глубоко личному переживанию Ахматовой творчества как высшей силы, подчиняющей себе жизнь поэта. В дальнейшем мотив двойничества она сблизит с темой исторических катастроф века. Так, в «Пятой» из «Северных элегий» (1945) лирическое самопризнание поэта, утратившего собственное имя (Ахматова имела в виду факт рождения псевдонима в 1911 году) и судьбу, получает эпический поворот, трагико-героическое звучание. Поэт пишет не о страданиях и гибели отдельного «я», а о потере права на личную жизнь и личный выбор «стоимильонного народа». Образ «лесного», «высокого» костра со временем уступает место философско-историческому образу реки, у которой отняли родное русло. Река связана с «невской» мифологемой и ассоциируется с эпохой великих социалистических строек, утопических идей, массовых убийств и фантастического напряжения народных сил, победивших фашизм, а также с судьбой поэта, не уклонившегося от своей опасной миссии: «Меня, как реку, / Жестокая эпоха повернула. / Мне подменили жизнь, в другое русло, / Мимо другого потекла она, / И я своих не знаю берегов <...> Я сделала, пожалуй, все,

что можно... / Я не в свою, увы, могилу лягу» [Ахматова А. 1999 (а); с. 108, 109]. В поздней лирике Ахматова «вернет» двойничеству лирическую доминанту, возродится и мотив горения на костре творчества. В стихотворениях 1950-х–60-х годов важными будут переживания «несостоявшегося» любовного свидания и исполненного поэтического долга («Сюда принесла я блаженную память / Последней не встречи с тобой – / Холодное, чистое, легкое пламя / Победы моей над судьбой» [Ахматова А. 1999 (а); с. 183]).

Момент духовного прозрения художника описан Ахматовой в стихотворении «В то время я гостила на земле» (1913). Для поэта, в 1912–1913-е годы интенсивно ищущего путей обновления лирического переживания, произведение является одним из итоговых. Ахматова уже при работе над сборником «Четки» подчеркнула значение стихотворения особым названием «Отрывок из поэмы», а в книге «Избранное» (1943) оно было включено автором в цикл «Эпические мотивы». Ахматова добивается высоты взгляда на мир с помощью лирического перемещения вверх по вертикали. В произведении точка зрения лирического «я», выступающего в роли повествователя, вынесена за пределы земного бытия, соотнесена с фантастическим переживанием отлетевшей на небо души, сохранившей голос и память о прошлой жизни:

В то время я гостила на земле.

Мне дали имя при крещеньи – Анна,

Сладчайшее для губ людских и слуха [Ахматова А. 1998; с. 146].

Эмоциональный акцент при этом автор делает не на ситуации ухода из жизни, а на событии, которое случилось при жизни героини и оставило в ее сознании воспоминание более яркое, чем предсмертные муки. «Однажды поздним летом» она встречает Музу, которую принимает за иностранку. Ахматова, используя бытовые реалии и тем самым избегая открытого пафоса, повествует о моменте явления «вестника небесного» и осознания поэтом своего избранничества. Драматизм творческого становления для женщины Ахматова связывает с отказом от непосредственного жизненного переживания, «земной радости», свободы. Всем этим поэту предстоит пожертвовать ради творчества,

которое питается живыми соками радостей и печалей человека-творца. До явления «смуглой» незнакомки героиня радостно вкушала плоды земного существования:

<...> И праздников считала не двенадцать,
 А столько, сколько было дней в году.
 Я, тайному велению покорна,
 Товарища свободного избрав,
 Любила только солнце и деревья [Ахматова А. 1998; с. 146].

Муза появилась в «лукавый час зари». Она «странная», «стройная», «печальная» девушка, которая купается в море и сидит на траве («Ее одежда странной мне казалась, / Еще страннее – губы, а слова – / Как звезды падали сентябрьской ночью» [Ахматова А. 1998; с. 146]). «Иностранка» не в один миг перевернула мироощущение лирического «я»: постепенно учила плавать, «неспешно», «томительно лаская слух», говорила слова, которые казались шумом деревьев, хрустом песка, дальней песней волынки. Сначала Муза лишила свою подопечную памяти о «блаженстве повторенья» земного переживания, затем «только раз» «она слова чудесные вложила / В сокровищницу памяти моей» [Ахматова А. 1998; с. 147]. Духовное преображение героини описывается как любовное соитие поэта с землей, отдающей ему свою силу. Дар поэта – вечно видеть по-новому одну и ту же ситуацию (становиться «иностранкой»), обладать такой силой обновления, какая существует в природе.

И, полную корзину уронив,
 Припала я к земле сухой и душной,
 Как к милому, когда поет любовь [Ахматова А. 1998; с. 147].

В лирике 1914 года «открытое» пространство творчества, поток жизненных впечатлений лирического «я» сменяется описанием героини – узницы башни, сложенной из брошенных в нее камней («Уединение», 1914). Муза становится соавтором женщины, душа которой уже не кажется пустым сосудом, способным принять в себя любой навеянный жизнью материал. Отчасти подобное самоощущение поэта можно объяснить тем, что Ахматова много размышляет в этот период о собственном образе, сложившемся в сознании современников и

начавшем самостоятельное, вышедшее из-под контроля поэта существование в культуре. Весной 1914 года увидел свет второй поэтический сборник «Четки», и некоторые критики упрекнули Ахматову в узости круга переживаний ее героини (В. Брюсов, Д. Тальников, А. Гизетти и др.). Видимо, под влиянием дружбы с Н.В. Недоброво, начавшейся в апреле 1913 года и оказавшейся плодотворной для ее творческого самосознания, Ахматова размышляет о возможном сокращении дистанции между поэтом и героиней. В ранних стихотворениях она часто использовала приемы ролевой лирики, интериоризации пространства, временного переключения в изображении переживания, лирического взаимодействия носителя точки зрения и речи, то есть так или иначе Ахматова писала двух внутренне связанных субъектов, граница между которыми колебалась от предельного различия до неразличимости. Острота и определенность лирического переживания ахматовской поэзии, однако, настраивали читателей на сближение вымышленного «я» с личностью самого поэта.

Весной 1914 года Ахматова писала: «Покорно все приемлю превращенья» [Ахматова А. 1998; с. 182]. Христианское смирение и жизнепрятие в стихотворении «Уединение» свидетельствуют о преодолении поэтом периода творческих поисков, о новом приливе вдохновения и ощущении поэтической высоты (в пику тем, кто писал о тематической «узости»). Наряду с библейскими мотивами наказания камнями блудниц и праведников Ахматова вводит в стихотворение аллюзию на сюжет о Всемирном потопе, после которого мир предстает очищенным от греха («И часто в окна комнаты моей / Влетают ветры северных морей, / И голубь ест из рук моих пшеницу... / А не дописанную мной страницу, – / Божественно спокойна и легка, – / Допишет Музы смуглая рука» [Ахматова А. 1998; с. 183]). Идея слияния двух «я», поглощения поэзией ее создателя прозвучала также в стихотворении «Завещание» (1914). На автобиографический подтекст произведения указывает отсылка в третьей строфе к стихотворению «Косноязычно славивший меня...» (1913), в котором героиню-поэта упрекают за то, что она не стала «звездой любовной» [Ахматова А. 1998; с. 134]. Ахматова развивает мотив добровольной передачи земной судьбы во

владение «предвестнице рассвета», своей Музе (ср.: «Я пришла тебя сменить, сестра...», 1912).

<...> Я отдаю тебе – предвестница рассвета.

И славу, то, зачем я родилась,

Зачем моя звезда, как некий вихрь, взвилась

И падает теперь. Смотри, ее паденье

Пророчит власть твою, любовь и вдохновенье [Ахматова А. 1998; с. 193].

В ранней ахматовской лирике в связи с образами «двойников» по нарастающей развивается ощущение неизбежной гибели женщины в столкновении с персонифицированным чувством собственного поэтического долга. Источником трагического лиризма становится переживание Ахматовой готовности к любой жертве ради искусства, к расплате за отречение от «простой жизни и света» [Ахматова А. 1998; с. 238], за проведение «заветной черты» в близости с теми, кого любила («Есть в близости людей заветная черта...», 1915), за накликание гибели «милым» («О, горе мне! Эти могилы / Предсказаны словом моим» [Ахматова А. 1998; с. 369]). Трагическая ирония, рожденная из глубокого личного переживания поэта, прозвучит в строках начала 1920-х годов, где лирическая героиня прощается с бывшим возлюбленным и готовится к новым любовным катастрофам. Стихотворения написаны накануне соединения поэта с Н.Н. Пуниным и содержат самые откровенные признания.

Кое-как удалось разлучиться

И постылый огонь потушить.

Враг мой вечный, пора научиться

Вам кого-нибудь вправду любить.

Я-то вольная. Все мне забава, –

Ночью Муза слетит утешать,

А наутро притащится слава

Погремушкой над ухом трещать [Ахматова А. 1998; с. 361].

Дьявол не выдал. Мне все удалось.

Вот и могущества явные знаки.

Вынь из груди мое сердце и брось

Самой голодной собаке.

Больше уже ни на что не гожусь,

Ни одного я не вымолвлю слова.

Нет настоящего – прошлым горжусь

И задохнулась от срама такого [Ахматова А. 1998; с. 392].

Судя по тому, что стихотворение «Дьявол не выдал. Мне все удалось...» (1922) Ахматова планировала предварить эпиграфом из гетевского «Фауста» [См. об этом: Ахматова А. 1998; с. 881], речь в нем идет о полной победе художника, познавшего счастье греховного творчества, над женщиной, живущей сообразно своему сердечному порыву. Естественно, Фауст и Маргарита у автора оказываются двойниками, конфликтными ипостасями личности одного творца. Пунин, на наш взгляд, оказался в понимании внутреннего мира Ахматовой человеком чутким и прозорливым. Его дневниковые записи 1922 года позволяют говорить о том, что любовь они приняли как данное на миг событие. 4 ноября Пунин пишет: «Не я одинок – ты во мне одинока, как свеча, как любовь моя к тебе, как память о том, что живешь. Нежная моя радость, долгой любви не жди. Хрупкая наша близость, как ледок». 23 декабря: «Когда бы счастье было долго, а любовь была бы вечной – а от тебя счастье, должно быть, короткое, а любовь – неверность – зачем же мне торопить жизнь, которая от тебя стала такой полной и нежной, ну, скажи, зачем, для чего?». 30 декабря: «Кончилось. Вышел обычно – легко, не сломленным и ничем не потревожен; как после яда, только устало сердце» [Пунин Н.Н. 2000; с. 159, 161].

Со второй половины 1910-х годов мотив самопожертвования ради искусства расширяется за счет слияния с гражданской темой. Импульс для внешнего и внутреннего лирического конфликта поэт все чаще обнаруживает в собственной биографии, так что Муза обретает «ахматовские» черты. Она повторяет трагизм жизненного и творческого пути человека, живущего под двумя именами (Анна Горенко и Анна Ахматова), пожертвовавшего личным счастьем ради ощущения себя «как все», в эпицентре исторического действия.

* * *

Переживание современной молодой женщины в ранней поэзии Ахматова опосредует «масками», в которых можно обнаружить элемент вечного,

национального и актуального в эпоху Серебряного века представления о женственном и женском [См. об этом: Седакова О.А. 1984; Цивьян Т.В. 1989; Виленкин В.Я. 1990; Ставровская И.В. 2002]. В целом, «маскировка» дает автору возможность приглушить момент автобиографизма в произведениях и создать такую коммуникативную ситуацию, при которой ценностные установки поэта проясняются в процессе читательского сотворчества.

Ахматова выступает против типичного мужского взгляда на женщину, и в то же время народные и литературные формы переживания представляются ей актуальными этическими и эстетическими ориентирами для современников. Изображая «сверх-я» женщины-поэта в образе ее лирического двойника, автор выражает глубоко личное переживание необходимости отказа от личного счастья ради самореализации в творчестве.

§ 2. Самонаблюдение в пространстве

Говоря о связи субъектов в лирике (более тесной, чем в других родах литературы), М. Бахтин отмечает, что «без героя эстетического видения и художественного произведения не бывает и должно только различать героя действительного, выраженного, и <героя> потенциального, который как бы стремится пробиться через скорлупу каждого предмета художественного видения» [Бахтин М.М. 2003; с. 85–86]. По словам В.Н. Топорова, «абсолютная неразличимость («немота», «слепота») пространства развертывает свое содержание через вещи. Благодаря этому актуализируется свойство пространства к членению, у него появляется «голос» и «вид» (облик) <...> На этом уровне пространство есть некий знак, сигнал. Более того, вещи высветляют в пространстве особую, ими, вещами, представленную парадигму и свой собственный порядок – синтагму, т. е. некий текст. Этот «текст пространства» обладает смыслом, который может быть воспринят как сверху (чем-то вроде Единого в учении Прокла, тем, кому ничто не мелко), так и снизу – через серию промежуточных эманаций, когда появляется субъект осмысления этого «текста пространства», принадлежащий уже к стандартному типу. В этом смысле можно

говорить о пространстве как потенциальном тексте, его вместилище (таким, что оно взаимосвязано со своим «наполнением»). Вместе с тем реализованное (актуализированное через вещи) пространство в этой концепции должно пониматься как сам текст» [Топоров В.Н. 1983; с. 279–280]. Творческий процесс у Ахматовой сосредоточен на «считывании» пространственных смыслов, «наполнении» ими лирического «я». Момент ахматовской метафизики творчества как раз и заключается в попытке совмещения двойной точки зрения на пространство – субъекта, ощущающего прямой контакт с предметным миром и воспринимающего его с позиции своего «сверх-я».

В первых ахматовских стихотворениях присутствует романтическое мировосприятие, реальные вещи несут на себе тень мечты, вольного пространства, которое героиня когда-то познала вместе со своим возлюбленным. Знаками памяти становятся «стыдливо-замкнутые» цветы лилий («Лилии», 1904).

И сердце трепетно сжималось, как от боли,
И бледные цветы качали головой,
И вновь мечтала я о той далекой воле,
О той стране, где я была с тобой [Ахматова А. 1998; с. 5].

Образ волшебной страны любви – один из самых популярных в женской поэзии, ахматовская рифма «боли» – «воли» является приметой лиризма, привлекательного наивной непосредственностью девичьего переживания. Стихотворение написано в пятнадцать лет и, вероятно, выдает пристрастие юного поэта к творчеству символистов [См. об этом: Ахматова А. 1998; с. 695]. Искру будущего ахматовского лиризма, однако, в самых общих чертах можно уловить в игре временами: «далекая воля» настраивает на будущее событие, а «я была с тобой» сообщает о свидании в прошлом – так возникает временная инверсия, создающая драматическое ощущение невозможности «счастья и покоя» в любви. В одном из первых стихотворений также встречается традиционный образ угрожающей «черной бездны», противопоставленный идее любви «чистой», «прозрачнее лунного света» [Ахматова А. 1998; с. 6], а женская тревога выражена через изображение призрачного креста и забытой могилы («Над черною бездной с тобою я шла...», 1904). Со временем Ахматова навсегда оставляет систему

романтических топосов и обращается к «малому пространству» дома, деревни, города, ставшего родным, и его окрестностей.

2. 1. Дом

Образ дома типичен для женской поэзии любой эпохи. Лирика Серебряного века обогащает домашнее пространство деталями интимной жизни. У Ахматовой мы встречаем рукомойник, горячую «с обеих сторон» подушку, «круг от лампы желтой», стол с забытыми на нем памятными вещами («На столе забыты / Хлыстик и перчатка»), «протертый коврик под иконой» [Ахматова А. 1998; с. 53, 107] – не тесное, но обжитое пространство дома. При этом в ее поэзии ощутимо лирическое движение вовне, на волю («Песня последней встречи», 1911; «Твой белый дом и тихий сад оставлю», 1913). «Возвращение» домой станет магистральным путем перемещения героини на более позднем этапе развития ахматовского переживания («И кот мякнул. Ну, идем домой! // Но где мой дом и где рассудок мой?» из «Подвала памяти», 1940), хотя мотив обратного пути в лирике первого периода творчества уже присутствует («Я возвращаюсь. Лижет мне ладонь / Пушистый кот, мурлыкает умильней»; «...И на ступеньки встретить / Не вышли с фонарем. / В неверном лунном свете / Вошла я в тихий дом») [Ахматова А. 1998; с. 460, 98, 118]. Ахматова часто называет пребывание в доме «западной» («Ночь моя – бред о тебе...», 1909; «Муж хлестал меня узорчатым...», 1911; «Я и плакала и каялась...», 1911; «Ты пришел меня утешить, милый...», 1913; «Ответ», 1913), «в доме, у дороги непроезжей» героиню мучают дурные предчувствия судьбы («Тихий дом мой пуст и неприветлив, / Он на лес глядит одним окном, / В нем кого-то вынули из петли / И бранили мертвого потом» [Ахматова А. 1998; с. 96]).

В стихотворениях 1913–14 годов героиня провожает из дома возлюбленного («Проводила друга до передней», 1913; «Мне не надо счастья малого...», 1914). Образовавшаяся пустота заполняется не только природными стихиями (важны метафоры, подразумевающие очищающее действие воды) и колокольным звоном, но и атмосферой Города («Солнце комнату наполнило / Пылью желтой и

сквозной»; «В окна широкий свет / Вплывал, и пахло зимой...»; «С колоколенки соседней / Звуки важные текли»; «И глядит мне в глаза сухие / Петербургская весна» [Ахматова А. 1998; с. 133, 155, 158, 181]). Жилищем «на много лет» представляется склеп и могила («Я келью над ней построю, / Как дом наш на много лет»; «Мне одной справлять новоселье / В свежевыкопанном рву» [Ахматова А. 1998; с. 75, 192]). Дом связывается поэтом с темой памяти и творчества («Пришли и сказали: «Умер твой брат»...», 1910; «Вечерние часы перед столом», 1913; «Здравствуй! Легкий шелест слышишь...», 1913; «Я пришла к поэту в гости», 1914). При трагическом повороте темы непримиримость внутреннего конфликта между человеческими и творческими ценностями воплощается в мотиве освоения домашнего пространства «двойником» («Завещание», 1914). «Малое пространство» дома Ахматовой расширяет с помощью окон, дверей и зеркал («Для тебя в окошке створчатом / Я всю ночь сижу с огнем»; «Дверь полуоткрыта, / Веют липы сладко...»; «Читала, смотрела в трюмо, / Удивлялась себе и Вам»; «Брошена! Придуманное слово – / Разве я цветок или письмо? / А глаза глядят уже сурово / В потемневшее трюмо» [Ахматова А. 1998; с. 85, 53, 155, 158]).

Образ вечернего солнечного луча в стихотворении «Молюсь оконному лучу...» (1909) размыкает границы домашнего мира женщины, высветляет ее тоску по запредельному. Без любви («Сегодня я с утра молчу, / А сердце – пополам» [Ахматова А. 1998; с. 14]) «храмина» дома пуста, однако героиня умеет утешить себя и мимолетным ощущением «праздника золотого» жизни. Жилище, наполненное светом, напоминает человеку о многообразии форм духовного существования. Предметы дамского туалета («на рукомылке моем позеленела медь») освобождаются от налета пошлой интимности, кажутся загадочными какой-то таимой красотой. Как заметила поэтесса Н. Львова (статья «Холод утра (несколько слов о женском творчестве)», 1914), «у мужчин – целый мир. У женщин только любовь. Понятая в большинстве случаев, как боль, как страдание, как «властительный рок» – она заполняет всю женскую душу... И это очень по-женски» [Львова Н. 1914, с. 253]. В стихотворении создается жизнеутверждающая

атмосфера любовного томления. В поздних планах своих поэтических сборников Ахматова включала его в раздел «Предвечерие», предшествующий книге стихов «Вечер» [См. об этом: Ахматова А. 1998; с. 699].

Такой невинный и простой
 В вечерней тишине,
 Но в этой храмине пустой
 Он словно праздник золотой
 И утешенье мне [Ахматова А. 1998; с. 14].

Почти обязательная деталь в доме – окно, через которое проникает свет. С его помощью поэт передает ощущение взаимосвязанности мира явленного и желаемого, неуловимости объекта женской мечты и осязаемости источника страдания. Образ долгожданного призрака, вечный в поэзии женщин, старающихся сохранить ценность иллюзии, встречается и у Ахматовой. В стихотворении 1908 года «Улыбнулся, вставши на пороге...» бесплотный возлюбленный впускает в дом лунный свет и тем самым открывает перед героиней перспективу дороги. Ахматова не разворачивает сюжет баллады, она работает на образной «памяти» жанра. Дом – пространство, наполняемое светом таинственным и манящим.

Улыбнулся, вставши на пороге,
 Умерло мерцание свечи.
 Сквозь него я вижу пыль дороги
 И косые лунные лучи [Ахматова А. 1998; с. 11].

Практически на одних внешних ощущениях («подушка уже горяча», «свеча гаснет», «крик ворон становится все слышней», «нестерпимо бела штора на белом окне», «тот же голос», «тот же взгляд», «те же волосы льняные», «Сквозь стекло лучи дневные / Известь белых стен пестрят... / Свежих лилий аромат / И слова твои простые» [Ахматова А. 1998; с. 24–25]) построено переживание лирического «я» в миницикле «Два стихотворения» (1909 или весна 1910). Ночной и дневной свет сгущается для героини в ощущение присутствия возлюбленного, поверить в реальное существование которого мешает ей то пустая белизна окна, то пестрота

проникающих в дом дневных лучей. В сущности, поэт пишет о человеческой близости, ощутимой на грани сна и яви.

В обстановке вечерней комнаты («И комната, где окна слишком узки, / Хранит любовь и помнит старину...» [Ахматова А. 1998; с. 45]) в сознании героини, погружающейся в сон, мгновенные внешние ощущения уплотняются и ее мировосприятие описывается Ахматовой как процесс творчества («Вечерняя комната», 1911). Ведущими для лирического «я» являются звуковые и зрительные впечатления: одни практически неуловимы («жужжит пчела»), другие более устойчивы, фиксируемы в пространстве, но и они не вечны («Смотрю, блестящих севрских статуэток / Померкли глянцевитые плащи»). Звуки совмещаются с запахом и вещами, так что в конце первой строфы они и сами «овеществляются» в словах, перенасыщенных аллитерацией.

Жужжит пчела на белой хризантеме,

Так душно пахнет старое саше [Ахматова А. 1998; с. 45].

Переломным моментом в композиции стихотворения, после чего сказанное слово становится выразительнее, озвончается, а телесность предметов, наоборот, размывается игрой вечернего света, является надпись по-французски «Господи, помилуй нас». Во фразе, записанной на иностранном языке, «означаемое» и «означающее» как бы отделяются друг от друга, как голос от тела в момент смерти (см.: «Умирая, томлюсь о бессмертье», 1912), так что героиня в следующей строфе обращается уже к своей освобожденной душе:

Ты сказки давней горестных заметок,

Душа моя, не тронь и не ищи... [Ахматова А. 1998; с. 45].

В финале стихотворения зрительный образ застывает «букетом ярких георгин», которые и в пятнах не теряют строгости контуров каждого листа, а звуковое ощущение оформляется в музыкальную мелодию. В первой строфе ключевым является состояние «я говорю», в последней – «я слышу». Переход от одного к другому погружает в тайну рождения искусства, возникающего из диалога художника с миром и в момент вдохновения являющегося своему создателю различимыми «аккордами клавесин». Лирическое «я» становится

неким медиумом звука, световым фокусом, способным придать услышанному и увиденному немеркнущую словесную форму.

Дом выступает в ахматовской поэзии как метафора памяти, человеческой и творческой. Внутри любовной темы она характерна для выражения близости героев – высшего, духовного проявления любви. Не случайно в «Подражании И.Ф. Анненскому» (1911) звучит мотив нетождественности состояний любви и близости: «Никогда не пойму, ты близка мне / Или только любила меня» [Ахматова А. 1998; с. 54]. В объединенных стихотворениях «Пришли и сказали: «Умер твой брат»...» и «Брат! Дождалась я светлого дня» (1910), посвященных Н. Гумилеву, прочитываются намеки на сюжет трагедии Анненского «Лаодамия», а женская иллюзия свидания с мертвецом здесь оправдывается чувством долга перед «братом». В дальнейшем Ахматова обогатит мифологический сюжет, заимствованный у своего «учителя», большим количеством психологических оттенков и историческими деталями.

Я прошлое в доме моем берегу,

Над прошлым тайно колдую [Ахматова А. 1998; с. 27].

«Брат, эта грусть – как кинжал остра,

Отчего ты словно далеко?»

«Прости, о прости, моя сестра,

Ты будешь всегда одинока» [Ахматова А. 1998; с. 28].

Дом поэта у Ахматовой является местом «тихим», «светлым и простым», окруженным водной стихией («Здравствуй! Легкий шелест слышишь...», 1913; «О тебе вспоминаю я редко...», 1913; «Я пришла к поэту в гости», 1914; «Уединение», 1914). Если он гармонически соответствует личному пространству героини, то за окном открывается вид на море («И часто в окна комнаты моей / Влетают ветры северных морей» [Ахматова А. 1998; с. 183]), пахнет «Нищей и теплом» («Вечерние часы перед столом», 1913), если принадлежит герою, то за порогом оказываются воды реки («Не гони меня туда, / Где под душным сводом моста / Стынет грязная вода»; «Красный дом твой над мутной рекой»; «В доме сером и высоком / У морских ворот Невы» [Ахматова А. 1998; с. 131, 163, 167]). Центральной деталью интерьера является письменный стол («Вечерние часы

перед столом / Непоправимо белая страница»; «Здравствуй! Легкий шелест слышишь / Справа от стола? / Этих строчек не допишешь – / Я к тебе пришла» [Ахматова А. 1998; с. 127, 131]). Образ недописанного текста восполняется жизненными переживаниями, имеющими решающее значение для поэта.

С другой стороны, с трагическим выбором, поставленным перед женщиной-поэтом, связан образ темного дома, откуда разлетелись в разные стороны, как птицы, возлюбленные «друзья». Со временем он обретет очертания Фонтанного дворца, зеркала которого станут проводниками в прошлое и будущее. Впервые дом, окруженный и наполненный не природной стихией, а временем, возникает в предвоенном стихотворении «Родилась я ни поздно, ни рано...» (1913). Пребывание в нем для лирической героини судьбоносно. В отличие от тютчевского представления о человеке как посетителе мира «в его минуты роковые», «зрителе» «высоких зрелищ», «собеседнике» на пире «всеблагих», пьющем, как «небожитель», «из чаши их бессмертье» («Цицерон», 1829 / 30), у Ахматовой героиня в своем времени – постоянщица.

Родилась я ни поздно, ни рано,
 Это время блаженно одно <...>
 Оттого и темно в светлице,
 Оттого и друзья мои,
 Как вечерние грустные птицы,
 О небывшей поют любви [Ахматова А. 1998; с. 157].

Ценностный контекст героини расширяется и углубляется с помощью организации пространства в стихотворении «Проводила друга до передней» (1913). Оставленная возлюбленным женщина остро ощущает пустоту дома, который в вечернем свете наполняется «золотой пылью» и «важными» звуками колокольного звона. Эмоциональной кульминацией становится всплывшее из глубины женской души слово «Брошена!», косвенно указывающее на начало процесса осознания лирическим «я» случившегося и воспринятое им как «придуманное», неподходящее. Истинное состояние героини отражается в зеркале трюмо. Пространственные детали в стихотворении складываются так, что создается «вторая», параллельная реальность с «потемневшим» домом-храмом и

суровым ликом мученицы в зеркале-иконе. «Домашняя» обстановка, бытовая ситуация, банальное положение женщины переводятся Ахматовой в измерение высокой духовности и героического стоицизма. В момент, когда любовь приносит боль героине, ее внутреннее состояние открывается миру и оказывается особенно чутким по отношению к чужому страданию, так что лицо брошенной женщины напоминает о хождении по мукам праведников и святых.

Проводила друга до передней.

Постояла в золотой пыли.

С колоколенки соседней

Звуки важные текли.

Брошена! Придуманное слово –

Разве я цветок или письмо?

А глаза глядят уже сурово

В потемневшее трюмо [Ахматова А. 1998; с. 158].

Вообще, в моменты душевного беспокойства у ахматовской героини возникает потребность в соединении «большого» и «малого» пространств, «крыльца» и «храма»:

Все глядеть бы на смуглые главы

Херсонесского храма с крыльца

И не знать, что от счастья и славы

Безнадёжно дряхлеют сердца [Ахматова А. 1998; с. 117].

С домом в ранней лирике автор связывает мотив несчастного материнства («Из первой тетради. Отрывок», 1909, 1960-е гг.), как правило, сопровождающийся переживаниями страха, вины и раскаяния героини. Лирическое «я» не отождествляется с точкой зрения матери, что было характерно для женской поэзии, оно растворяется в тревожной атмосфере дома, где находится больной ребенок. Напряжение передается через внешнее восприятие звонких, но субъектно-неопределенных голосов («Говорили тревожно, звонко, / Кто-то ехал в далекий путь, / увозил больного ребенка» [Ахматова А. 1998; с. 19]), на фоне которых Ахматова изображает бьющуюся в отчаянии мать. В женском портрете подчеркивается жест рук, от волнения не способных быстро найти детские вещи («А мать в полутемных сенях / Ломала иссохшие пальцы / И долго

искала впотьмах / Чистый чепчик и одеяльце»). Главная деталь в описании дома («полутемные сени») косвенно «подключает» образ к народной теме.

В образе «высокой» цыганки, в безумии бродящей по «комнатам темным» в поисках колыбельки своего умершего цыганенка, предстает лирическое «я» в стихотворении «Где, высокая, твой цыганенок...» (1914). Признание и раскаяние женщины Ахматова облекает в драматическую форму диалога между героем и хором. Лирическое начало произведения сохраняется и даже обогащается за счет индивидуализации коллективного переживания. «Голос» первой строфы проявляет заинтересованность в судьбе женщины, входя в подробности ее недолгого материнства:

«Где, высокая, твой цыганенок,
Тот, что плакал под черным платком,
Где твой маленький первый ребенок,
Что ты знаешь, что помнишь о нем?» [Ахматова А. 1998; с. 177].

К моменту написания стихотворения Льву Гумилеву было полтора года. Ахматова незадолго до этого выпустила второй сборник, который принес ей настоящую славу, сделал поэта фигурой профессионально востребованной и публичной. По произведениям этого периода складывается впечатление, что Ахматова интенсивно переживает драматическую несовместимость творческого восхождения и личного женского счастья. Тема материнства в предвоенной лирике уже несет в себе ноту личной трагедии и предчувствие неизбежности жертвы. Примечательно, что в окончательном варианте произведения Ахматова даже смягчила ключевую фразу в реплике цыганки, заменив эпитет «темная» на определение «светлая» (первоначально: «Сердце матери – темная пытка» [Ахматова А. 1998; с. 780]).

«Доля матери – светлая пытка,
Я достойна ее не была.
В белый рай растворилась калитка,
Магдалина сыночка взяла.
Каждый день мой – веселый, хороший,
Заблудилась я в длинной весне,
Только руки тоскуют по ноше,

Только плач его слышу во сне» [Ахматова А. 1998; с. 177].

Для творчества Ахматовой второй половины 1910-х годов будет характерно народно-религиозное претворение мотива, в основе которого лежит вечно женское переживание сострадания к жизни, но при этом готовность женщины, приняв на себя долю духовного материнства, принести в жертву собственного ребенка ради общего блага. Произведения, написанные до и сразу после рождения сына Льва в октябре 1912 года, подготовили почву для выведения матери за пределы «домашнего пространства» и совмещения его с образом Богородицы.

2. 2. Пригород и деревня

Природная стихия в духе модернистской поэзии начала века представлена у Ахматовой в стихотворении «Хорони, хорони меня, ветер!» (1909). Она манит героиню сладким смертельным поцелуем («Уходи к волне про боль шептать. / О, она, наверное, ответит, / А быть может, будет целовать» [Ахматова А. 1998; с. 26]). Похожие мотивы и образы типичны для лирики начала XX века.

Длинный день томится догораньем,
 Нехотя крадется темнота...
 От полей повеяло молчаньем
 Зацелованного рта.

(В. Арнс «Вечер. Догорают блики меди...») [Сто поэтесс... 1996; с. 24].

Поэзия Ахматовой родилась в эпоху модернизма, испытала на себе влияние в том числе и Анненского, для которого отчуждение современного человека от природы было одним из источников трагического переживания сознания. «Я» героини чутко ко всему окружающему, однако, по справедливому замечанию В.М. Жирмунского, ее «душа не переливается через край, не затопляет собою внешнего мира; переживания и внешние факты развиваются параллельно друг другу и независимо друг от друга, причем иногда даже в противоположных направлениях» [Жирмунский В.М. 2001; с. 382]. В отличие от женской поэзии, для которой характерен унисон внутреннего и внешнего, Ахматова постепенно осваивает «пограничные» и контрастные состояния взаимодействия сил природы и переживаний лирического «я».

Загородное пространство в произведениях Ахматовой воздушно, полно обновляющей силы для лирической героини, но ее сознание хранит память о строгости и очерченности городского пейзажа, застылости его архитектуры, предсказуемости движения в нем потока жизни. Город стал действенным представлением внешне скованной героини. При сопряжении внешнего ощущения и внутреннего переживания возникает эффект пружинящей лирической силы и энергетики стиха. В поле зрения «я» в стихотворении «Жарко веет ветер душный...» (1910) попадают стихии воздуха, огня, земли и воды, они переведены в область внешних восприятий («жарко веет ветер душный», «солнце руки обожгло», «сухо пахнут иммортели» и проч.), но при этом ощущаемый мир становится пережитым, превращается в лирическую субстанцию по определенному «плану». Пространство интериоризуется с точки зрения субъекта по вертикали – от небесной сферы к земле. Движение зрения героини, представляющей небо стеклянным архитектурным сводом, а кривой ствол ели «муравьиным шоссе», выдает в ней городскую жительницу. Природное состояние жизни концентрируется в моменте ленивой неги женщины, ожидающей чудесного явления жениха. Наиболее близка ей стихия воды, сдержанная в своем движении, одним только блеском обнаруживающая свою внутреннюю силу.

Пруд лениво серебрится,

Жизнь по-новому легка...

Кто сегодня мне приснится

В пестрой сетке гамака? [Ахматова А. 1998; с. 29].

Мотив «тайного огня» в природе и душе женщины, внешне «несмелой» и сдержанной, открыто представлен в стихотворении «Синий вечер. Ветры кротко стихли...» (1910). Вечером цвета и звуки природы приглушаются, внешний мир лишается яркости, затихает («ветры кротко стихли», «на террасе силуэт», «еле слышен тихий разговор», «звезды матово-бледны»), и источником света становится дом человека, его душа («Яркий свет зовет меня домой»). Тело героини, находящейся в состоянии «пленительной истомы», не пылает от страсти, в ее руках не красный, а белый букет. Чтобы распознать суженую, мужчина должен быть особенно чуток.

Я несу букет левкоев белых.

Для того в них тайный скрыт огонь,

Кто, беря цветы из рук несмелых,

Тронет теплую ладонь [Ахматова А. 1998; с. 31].

Поэт не скрывает сходства лирической героини с пушкинской Татьяной, однако девушка нового времени стала свободнее – заговорила о своей телесности, научилась изъясняться дольниками («Я написала слова...», 1910).

Я написала слова,

Что долго сказать не смела.

Тупо болит голова,

Странно немеет тело [Ахматова А. 1998; с. 33].

В женской поэзии широко распространены мифологические мотивы, связанные с землей. В стихотворении «Я пришла сюда, бездельница...» (1911) Ахматова не отождествляет лирическое «я» с образом земли, героиня остается праздной наблюдательницей окружающего мира, захватывающего ее своей обновляющей силой. В основу произведения положен мифологический мотив соития неба и земли, ставшего импульсом для начала жизни во вселенной. Лирический сюжет выстраивается на движении зрения героини, скука которой постепенно обретает черты острого эротического влечения.

В мифологии сон соотнесен со смертью, поэтому окружающий мир до определенного момента представляется героине на грани уничтожения: мельница «дремлет», повилка засохла, «русалка умерла», «Затянулся ржавой тиной / Пруд широкий, обмелел» [Ахматова А. 1998; с. 56]. Лирическое «я», находясь в состоянии полусна-полуяви, осваивает пространственную вертикаль, постепенно внутренним зрением сближая «верх» и «низ». Смена картин подчиняется лирическому перемещению взгляда героини, сначала зафиксированного над линией горизонта («На пригорке дремлет мельница»), затем над повилкою, обвивающей растения своим нитевидным стеблем и круговыми движениями уходящей в землю («Над засохшей повилкою / Мягко плавает пчела»). Достигнув поверхности воды, затянутой тиной, и не погружаясь в глубь, взгляд

субъекта останавливается на дереве, так что в поле зрения героини одновременно попадает небо и земля.

Перелом восприятия и рождение качественно нового движения происходит во второй половине третьей строфы из едва уловимого касания неба и земли, мужского и женского начал, сопровождающегося легким трепетом и блеском («Над трепещущей осиною / Легкий месяц заблестел»). Параллелизм внутреннего и внешнего состояний разрешается Ахматовой в последней строфе:

Замечаю все как новое.

Влажно пахнут тополя.

Я молчу. Молчу, готовая

Снова стать тобой, земля [Ахматова А. 1998; с. 56].

Наблюдаемое слияние в акте любви неба и земли действует на мироощущение лирического «я», обновляя систему сложившихся ценностей. «Молчание» героини, готовой стать землей и обладающей природной способностью созидания жизни, прямо не соотнесено в стихотворении с «немотой моей чудесной» [Ахматова А. 1998; с. 154] как поэтическим даром, однако выразительная звукопись произведения, «телесность» ахматовского стиха в какой-то степени и является осуществлением метаморфозы творчества. В словах, обозначающих ключевые пространственные образы стихотворения и состояния героини, присутствуют звуки, входящие в фонетический состав «земли» – последнего слова в произведении: «бездельница», «дремлет мельница», «мягко плавает пчела», «русалку кликаю», «обмелел» (пруд), «легкий месяц заблестел». Трудно не согласиться с С. Аверинцевым, утверждавшим, что Ахматова среди современников выделяется «метафизической скромностью» [Аверинцев С.С. 1995; с. 19], в том числе в выражении эротического переживания.

Ахматова – поэт ясного понимания того, что природа и человеческая душа схожи не столько загадками и мистическими смыслами, сколько естественным ритмом постоянного обновления, в процессе которого отсекается и отмирает все лишнее, мешающее полноценному развитию жизни. Так, цикл из трех стихотворений «Смятение» (1913) автор скрепляет сквозным мотивом повторяющегося движения космических светил, с которым связывает мысль о

непостоянстве возлюбленного и естественной конечности конкретного любовного чувства. Стадия влюбленности соотносится с дневным солнечным свечением:

Было душно от жгучего света,
А взгляды его – как лучи [Ахматова А. 1998; с. 115].

Затем наступает период страстного влечения, и предзакатное солнце на небе «затмевается» красным тюльпаном в петлице мужчины:

Мне очи застит туман,
Сливаются вещи и лица,
И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице [Ахматова А. 1998; с. 115].

В последнем стихотворении Ахматова пишет о завершении любовного цикла и выходе из него героини. Образ ночи создается с помощью звуковой метафоры «возлюбленный – месяц на небе» («Подошел ко мне, улыбнулся, / Полуласково, полулениво / Поцелуем руки коснулся» [Ахматова А. 1998; с. 115–116]) и ощущения таинственного свечения из темноты, которое возникает посредством сравнения Его очей с изображениями древних икон («И загадочных, древних ликов / На меня поглядели очи» [Ахматова А. 1998; с. 116]). Во второй части стихотворения образ долгой ночи ассоциируется с сердечной болью героини («Десять лет замираний и криков, / Все мои бессонные ночи / Я вложила в тихое слово / И сказала его – напрасно» [Ахматова А. 1998; с. 116]). В финале наступает состояние «пустоты» и «ясности», предваряющее начало нового жизненного этапа. Воображаемый восход солнца сопровождается аллитерацией (с преобладанием звука <с>), подкрепленной повтором гласного <о>:

Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово
И сказала его – напрасно.
Отошел ты, и стало снова
На душе и пусто и ясно [Ахматова А. 1998; с. 116].

С восстановлением душевного равновесия возвращается и ощущение Божьего присутствия в «родном» и «понятном» мире («Стал мне реже сниться, слава Богу...», 1912). В поле зрения лирического «я» попадают явления природы

и материальные проявления духовной жизни человека различной степени интенсивности. Из их взаимодействия рождается особое состояние героини, названное автором «нелюбовью»:

Мир родной, понятный и телесный

Для меня, незрячей, оживи.

Исцелил мне душу Царь Небесный

Ледяным покоем нелюбви [Ахматова А. 1998; с. 99].

Описанная форма душевного покоя ценна тем, что подготавливает сердце для новой любви. Преходящему чувству Ахматова противопоставляет неразлучные «парные» образы тумана и дороги, теней и воды, мужского монастыря и колоколен, двух монахов, медленно идущих по «валам старинных укреплений». Земная любовь переживается как первая ступень в постижении высшего чувства, соединяющего человека с природой и Богом. Ахматовская устремленность к гармонии не умозрительна, как у многих из ее современников, она заключается в твердой вере автора в непрерывность жизни и культуры, оправдывающей существование отдельного человека. Символом природной целесообразности и попытки приобщения к ней героини в стихотворении становится куст цветущей сирени.

Подстригаю на кустах сирени

Ветки те, что нынче отцвели;

По валам старинных укреплений

Два монаха медленно прошли [Ахматова А. 1998; с. 99].

2. 3. *Царское Село*

На протяжении всего творчества Ахматова обращается к образу Царского Села. Первое стихотворение из тематического цикла (1910) получило название в 1940-е годы «Первое возвращение», в нем пространство описывается через образный ряд, связанный с похоронным обрядом: «На землю саван тягостный возложен / Торжественно гудят колокола», «здесь все мертво и немо» [Ахматова А. 1998; с. 39]. Произведение астрофическое, но имеет строгую композицию соразмерных частей, ключевые слова в которых («снова» и «навсегда»)

поставлены в позицию «зеркального» повтора второго слова от начала третьей и седьмой строк.

На землю саван тягостный возложен,
 Торжественно гудят колокола,
 И снова дух смятен и потревожен
 Истомной скукой Царского Села.
 Прошло пять лет. Здесь все мертво и немо,
 Как будто мира наступил конец.
 Как навсегда исчерпанная тема,
 В смертельном сне покоится дворец [Ахматова А. 1998; с. 39].

В первой половине произведения «истомная скука» пространства отражается на состоянии духа «я» («смятен и потревожен»): «И снова дух смятен и потревожен / Истомной скукой Царского Села». Плотный ряд отглагольных частей речи передает динамику внутреннего мира героини, наполненного переживаниями смятения, тревоги, истомы и скуки. Прямо не сказано о том, что ее напряжение может быть творческим, однако догадка возникает в процессе развития лирического сюжета. Следующие четыре строки разворачивают эсхатологический мотив, который «приоткрывает» эстетическое переживание завершенности пространства, идущее от непосредственного жизненного впечатления: «<...> Как будто мира наступил конец. / Как навсегда исчерпанная тема, / В смертельном сне покоится дворец». Ахматова синтезирует принципы восприятия искусств как формы лирического переживания окружающих реалий: поэтическая тема, подразумевающая обязательное движение чувств, соотносится со статическим созерцанием архитектуры. В произведении, таким образом, торжествует принцип «царскосельского равновесия» – в природе, соблюдающей баланс жизни и смерти, и в искусстве, закон которого – неисчерпаемость вечных тем, возвращение к тому, что осталось в прошлом.

Антиномия статики и динамики пространства развернута поэтом в цикле «В Царском Селе» (1911). Произведения «По аллее проводят лошадок...», «...А там мой мраморный двойник...», «Смуглый отрок бродил по аллеям...», судя по всему, были созданы под сильным влиянием поэзии Анненского (количество

стихотворений в ахматовском цикле напоминают о существовании формы трилистника). Город скрывает в себе «загадку» непрерывного движения, которое всегда происходит в геометрически продуманном, неподвижном, игрушечном пространстве, равнодушном «к обидам и годам» («Ресе» из «Трилистника в парке») [Анненский И.Ф. 1990; с. 122]. Не случайно «длинные волны расчесанных грив» у лошадок, ведь неиссякаемо переживание, которое запечатлелось в памяти города, одна его волна порождает из себя другую. На его фоне лирическое «я», обреченное на страдания и смерть, представляется особенно уязвимым. Неизбежности конца героиня противопоставляет свое трижды сказанное «не люблю», обращенное к тому, что еще длится, но уже обречено на смерть, – уходящему дню; морю, превратившемуся в ветер, и любви (ср.: «Я люблю» из «Трилистника замирания» Анненского).

Грудь предчувствием боли не сжата,
 Если хочешь, в глаза погляди.
 Не люблю только час пред закатом,
 Ветер с моря и слово «уйди» [Ахматова А. 1998; с. 55].

Царское Село – это пространство, где человек находит оправдание личному и коллективному бытию. Вечно живы «чувства добрые», объединяющие людей разных поколений и составляющие основу лирической поэзии. Бесконечно, например, сострадание, обращенное ко всему, в чем человек способен узнать самого себя (ср.: «То было на Валлен-Коски» из «Трилистника осеннего»).

Странно вспомнить: душа тосковала,
 Задыхалась в предсмертном бреду.
 А теперь я игрушечной стала,
 Как мой розовый друг какаду [Ахматова А. 1998; с. 55].

Ахматова описывает обломок статуи Андромеды, работы неизвестного скульптора XVIII века, в Екатерининском парке, воспетый Анненским (<Я на дне> из «Трилистника в парке»), однако в свете третьего стихотворения становится ясно, что обращение лирического «я» адресовано самому поэту.

И моют светлые дожди
 Его запекшуюся рану...
 Холодный, белый, подожди,

Я тоже мраморною стану [Ахматова А. 1998; с. 72].

Память отражает прошлое, удваивает его так же, как парковые водоемы. Графический и фонетический строй стихотворения «Смуглый отрок бродил по аллеям...» организован принципом «зеркальности» букв и увеличения длительности звука: используются слова с удвоенным согласным («аллеям», «растрепанный»), «еле» отражается в «лелеем» и «шелест», и все это заключается именем французского поэта Парни, созвучным русскому слову «парный». Треуголка Пушкина и его человеческая грусть противопоставлены бесконечным аллеям и озерным отражениям города Муз.

Иглы сосен густо и колко

Устилают низкие пни...

Здесь лежала его треуголка

И растрепанный том Парни [Ахматова А. 1998; с. 77].

Важная деталь – созвучие трех слов («иглы», «колко» и «треуголка») – позволяет предположить, что Ахматова использовала в цикле не только упомянутые аллюзии на произведения Анненского. Возможно, она обратилась и к его стихотворению в прозе «Мысли – иглы» (1906), в котором поэт-предшественник говорит с Неизвестным стихотворцем из будущего, пишет о преемственности традиции в искусстве, называя свои мысли сосновыми иглами в создавшемся перегнутом поэзии: «О, гордое дерево, о брат мой, ты, которого еще нет с нами. Что за дело будет тебе до мертвых игол в создавшем тебя перегнутом!..» [Анненский И.Ф. 1990; с. 213]. Итак, «царскосельский треугольник» включает в свои границы ценностные контексты жизни и творчества Пушкина, Анненского и самой Ахматовой.

2. 4. *Город*

Тема города как самостоятельная в поэзии Ахматовой появляется в 1912 году («Венеция»), когда художник ставит перед собой задачи углубления любовного переживания и поиска надличностной точки зрения на лирическое событие. В этот период возрастает роль молитвы в ее поэзии, учащаются

обращения к Богу («Дал ты мне молодость трудную», 1912; «Я так молилась: «Утоли...», 1913; «Я любимого нигде не встретила...», 1914).

Знаю я: когда земля расколется,

Поглядишь ты вниз очами грустными [Ахматова А. 1998; с. 176].

Лирическое «я» повествует о своем пребывании на земле с позиции отлетевшей на небо души («В то время я гостила на земле», 1913), из самой высокой башни на свете («Уединение», 1914). С образом поэта соединяется определение «надменный», в котором также заключается представление о творческом взгляде, направленном «сверху – вниз» («В ремешках пенал и книги были...», 1912; «О, это был прохладный день...», 1913). Параллельно Ахматова осваивает «высоту» с точки зрения земного человека, смотрящего «снизу – вверх».

Высоко небо, горный ветер веет,

И непорочны помыслы мои [Ахматова А. 1998; с. 95].

Высокие своды костела

Синей, чем небесная твердь... [Ахматова А. 1998; с. 139].

Высоко небо взлетело,

Легки очертанья вещей... [Ахматова А. 1998; с. 156].

В доме сером и высоком

У морских ворот Невы [Ахматова А. 1998; с. 167].

«Где, высокая, твой цыганенок,

Тот, что плакал под черным платком...» [Ахматова А. 1998; с. 177].

Город оказывается пространством, расположенным между небом и землей. Предвоенный Петербург мифологизируется в сознании лирической героини, однако внешне столица в поэзии Ахматовой сохраняет вполне реалистические очертания. Важнейшей для автора является оппозиция «мужского» и «женского», которая соотносится с мотивом покорения Петром «пустынных волн» реки, имеющим в русской литературе достаточно разработанный семантический контекст. В стихотворениях Ахматовой 1912–1914 годов ситуация любовной борьбы перерастает в противостояние поэтов: пейзаж «чудесного» города отражает высокие идеалы и устремления женщины-художника, чья скрытая сила души, уподобленная «темноводной» Неве, пробуждается и грозит вновь выйти из

своих берегов. Лирическое переживание городского пространства отражает состояние женской души, свидетельствует о ее готовности петь не только о любви, но и о событиях национального масштаба.

В изображении Петербурга, на фоне которого развивается поединок между двумя любовниками и поэтами, ценностное значение имеет пространственная вертикаль. Женщина в стихотворении «О, это был прохладный день...» (1913) драматически переживает настойчивость и напор возлюбленного мужчины («Ты только тронул грудь мою, / Как лиру трогали поэты, / Чтоб слышать кроткие ответы / На требовательное «люблю!» [Ахматова А. 1998; с. 153]), не замечающего глубины и неизменной скорби женской души. Вместо «кротких ответов» из уст героини звучат «надменные» стихи-молитвы, однако и они не могут остановить и привязать мужчину, стремящегося к осуществлению высоких целей («Тебе не надо глаз моих, / Пророческих и неизменных, / Но за стихом ты ловишь стих, / Молитвы губ моих надменных» [Ахматова А. 1998; с. 153]). В глазах женщины отражается пророчество неизбежной разлуки, лирическое «я» прозревает в закатном небе костер, на котором ей и суждено будет сгореть. В первой строфе внешнее ощущение прохлады и чуда контрастирует с предчувствием беды.

О, это был прохладный день

В чудесном городе Петровом!

Лежал закат костром багровым,

И медленно густела тень [Ахматова А. 1998; с. 153].

«Закат» и «тень» в 3 и 4 строках за счет приема олицетворения актуализируют свою связь с семантическим полем «мужского» и «женского». Городской пейзаж символизируется, имя Петра задает высокую планку стремлениям героя, и любовному поединку придается более широкий смысл, в том числе и нравственный. Герои противопоставлены по принципу их приоритетов (Он выбирает долг, Она страдает от невозможности счастья), однако лирическое «я», соединившее в воспоминании все детали бывшего свидания и придавшее ему торжественную интонацию настоящего момента, вносит в произведение важный психологический смысл – «надменность» героини выдает в

ней мужскую волю и целеустремленность. В позднем творчестве Ахматова вернется к теме поединка между любящими друг друга поэтами. Образы «багрового» заката-костра, героя-завоевателя и страдающей героини будут обобщены и осмыслены ею сквозь призму мифологического сюжета о погибшей в огне Дидоне и войне Энее, слава которых связана с городами-соперниками Карфагеном и Римом («Шиповник цветет. Из сожженной тетради», 1946–64).

В миницикле «Стихи о Петербурге» (1913) усиливается отвлеченно-философское значение образа города. Ахматова продолжает развивать мотив столкновения мужчины и женщины, с внутренним миром которой ассоциируется город, названный «столицей». «Генетическая» литературная память подсказывает лирическому «я» локальный источник силы: Великий Петр и почитаемый им святой Исакий (Исаакий Далматский) – метонимические «знаки» пространства (Исаакиевский собор и «Медный всадник» – знаменитый памятник царю) – представлены во всеоружии и «грозном нетерпении». Гнев обращен на столицу, построенную Петром и пережившую своего государя («Сердце бьется ровно, мерно. / Что мне долгие года!» [Ахматова А. 1998; с. 162]). Мотив женского страдания-горения сворачивается до детали (гарь черных петербургских труб), в свою очередь цикличность лирического события, заданная мифологическим планом стихотворения, подчеркивает идею неизбежности любовной печали, повторяемости ее во времени.

Вновь Исакий в облаченьи

Из литого серебра.

Стынет в грозном нетерпеньи

Конь Великого Петра.

Ветер душный и суровый

С черных труб сметает гарь...

Ах! своей столицей новой

Недоволен государь [Ахматова А. 1998; с. 161].

Интонация испуга и смятения в финале заключительной строфы звучит не случайно, она предвещает появление во втором стихотворении лирической героини – двойника государевой «невесты». Думается, Ахматова дает скрытую

отсылку к евангельскому тексту: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет. И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» (Откр. 21: 1–3). В стихотворении «Сердце бьется ровно, мерно» описывается чудесный момент конца одного периода в жизни героини и начала другого: «переход» от прихотливого любовного переживания («Мне не надо ожиданий / У постылого окна») к высокому чувству духовных уз между мужчиной и женщиной осуществляется в центральной строфе, состояние обновления души символизирует образ розового месяца на небе:

Оттого, что стали рядом
Мы в блаженный миг чудес,
В миг, когда над Летним садом
Месяц розовый воскрес <...> [Ахматова А. 1998; с. 162].

Ощущение возможности существования в вечности лирическое «я» испытывает именно от соприкосновения с пространством города. В первых двух строфах любовное свидание описывается «под аркой на Галерной», которая соединяет здания Сената и Синода и является символом единства церкви и государства. Над аркой размещена скульптурная группа, в том числе статуи «Веры», «Благочестия», «Закона», «Правосудия» и фигуры Гениев с раскрытыми книгами. Лирическая героиня и ее спутник изображены в виде теней, отброшенных статуями, поставленными здесь «навсегда», «навек» [Ахматова А. 1998; с. 162]. Она смотрит сквозь опущенные веки, а Он держит в руке «нераскрытый» веер женской души. В финальной строфе Ахматова «расширяет» визуальный план стихотворения за счет пространственной вертикали, соединяющей «низ» (река Нева) и «верх» (возвышающаяся над городом статуя императора Петра), временное и вечное, женское и мужское, быстротечную любовь и высокое чувство долга. Герои попадают в «центр» вечной борьбы за бессмертие, которая ведется человеком со временем и собственными чувствами.

Ты свободен, я свободна,
Завтра лучше, чем вчера, –

Над Невою темноводной,
 Под улыбкою холодной
 Императора Петра [Ахматова А. 1998; с. 162].

Мотив чудесного перерождения звучит также в стихотворении «В последний раз мы встретились тогда...» (1914), написанном в начале нового года. В нем открыто присутствует тема творчества. Противоборство мужчины и женщины наделяется конкретным смыслом. В произведении определение «высокий» Ахматова использует дважды, относя его к описанию уровня воды в Неве и изображению знаковых зданий в Петербурге – Зимнего дворца и Петропавловской крепости. Как и в предыдущих стихотворениях, река ассоциируется с высоким поэтическим порывом женщины, ощущающей божественную природу своего дара, тогда как «царский дом» и «крепость» являются атрибутами мужской власти и высокомерия героя, который свято убежден, «что быть поэтом женщине – нелепость» [Ахматова А. 1998; с. 171]. Лирическое «я» повествует о событии последнего свидания как о randevu, изменившем судьбу героини, заставившем ее сознательно принять вызов своего возлюбленного. Переживание городского пространства становится актом «предсознания». Страх поединка, из плана любовного переходящего в противостояние поэтов, воплощен в образе Невы, готовой в любой момент выйти из своих берегов:

В последний раз мы встретились тогда
 На набережной, где всегда встречались.
 Была в Неве высокая вода,
 И наводненья в городе боялись [Ахматова А. 1998; с. 171].

Любовный апокалипсис сопровождается мотивом чудесного обновления города и лирического «я». Интериоризация пространства в стихотворении происходит по вертикали, в каждой из трех строф осваивается новая «высота» («высокая вода» в реке – высокие здания Петербурга – небо над городом), последняя из которых свидетельствует о духовном подъеме героини и ее готовности к надличностному видению событий, синтезирующему эпический

взгляд на происходящее в действительности с религиозным осмыслением ситуации и лирикой творчества.

Затем что воздух был совсем не наш,

А как подарок Божий – так чудесен.

И в этот час была мне отдана

Последняя из всех безумных песен [Ахматова А. 1998; с. 171].

Образ Петербурга в стихотворениях Ахматовой первой половины 1914 года становится предвестником Апокалипсиса и местом, подсказывающим героине новый путь, еще не осознанный, но уже настраивающий ее на высокую жертву («А я, закрыв лицо мое, / Как перед вечною разлукой, / Лежала и ждала ее, / Еще не названную мукой» [Ахматова А. 1998; с. 179]). Крылатые фигуры чугунных ангелов, установленных на арке «на Галерной», напоминают лирическому «я» о наступающем Судном дне («Черных ангелов крылья остры, / Скоро будет последний суд. / И малиновые костры, / Словно розы, в снегу цветут» [Ахматова А. 1998; с. 173]). Воды Невы обладают волшебными свойствами «живой и мертвой воды», они приносят забвение и открывают дорогу к морю («Трудным кашлем, вечерним жаром / Наградит по заслугам, убьет. / На Неве под млеющим паром / Начинается ледоход»; «Я пришла к поэту в гости <...> Дымный полдень, воскресенье / В доме сером и высоком / У морских ворот Невы» [Ахматова А. 1998; с. 181, 167]). Возвращение к прежнему сюжету любовного томления представляется Ахматовой невозможным. Самоирония автора скрывается за формой сновидения с чудесным спасением возлюбленных «на палубе белой яхты» в стихотворении «Побег» (1914) («Скажи, ты знаешь наверно: / Я не сплю? Так бывает во сне...» / Только весла плескались мерно / По тяжелой невской волне» [Ахматова А. 1998; с. 185]).

«Невская» мифологема, таким образом, становится ключевой для Ахматовой. С образом вскрывшейся после зимы реки связан один из двойников лирического «я» – зеркальное отражение израненной любовью героини, которое она называет «петербургской весной» («Не в лесу мы, довольно аукать...», 1914).

У тебя заботы другие,

У тебя другая жена...

И глядит мне в глаза сухие

Петербургская весна [Ахматова А. 1998; с. 181].

Построенный на воде Петербург оказался местом, приспособленным для самонаблюдения. В дальнейшем поэт заострит трагическую сторону образа города для обозначения исторического времени и трагедии народа, но никогда Ахматова не откажется от обновляющего, очищающего смысла течения невских вод, они всегда будут «заряжены» лирической эмоциональностью автора. В заключительных строках «Реквиема» (1935–1940), например, Ахматова дополняет и углубляет образ реки аллюзией на библейское описание исхода Всемирного потопа («И голубь тюремный пусть гулит вдали, / И тихо идут по Неве корабли» [Ахматова А. 1998; с. 472]), но сохраняет при этом «тихую» интимную интонацию.

Переживания, навеянные петербургским пространством, подытоживаются и религиозно осмысливаются в трех стихотворениях «киевского» цикла («Древний город словно вымер...», «И в Киевском храме Премудрости Бога...», «Справа Днепр, а слева клены...»). Киев Ахматова посетила летом 1914 года, когда гостила у матери в Дарнице. Героиня обретает любовь к «равному» себе мужчине, клянется ему в верности, слышит его «тревогу» в колокольном звоне собора святой Софии («И в голосе грозном софийского звона / Мне слышится голос тревоги твоей» [Ахматова А. 1998; с. 190]). Ахматова посвятила стихотворение «И в Киевском храме Премудрости Бога...» Н.В. Недоброво (автограф П.Н. Лукницкого [Ахматова А. 1998; с. 785]), однако в произведении важен «двойной» смысл, и лирическое признание, сделанное поэтом в цикле, касается не столько любовной темы, сколько проблемы вновь обретенного и осознанного духовного пути поэта. Недаром в стихотворениях названы имена князей Владимира, введшего христианство на Руси, и Ярослава Мудрого, основавшего Русскую православную церковь и похороненного в Софийском соборе. Ахматова пишет о внутреннем созвучии интимного переживания лирического «я» состоянию религиозного самоотречения и веры в оправданность «дивной» судьбы подвижника. Вероятно, именно поэтому, по свидетельству П.Н. Лукницкого,

Ахматова позже стерла проставленное посвящение Недоброво [См. об этом: Лукницкий П.Н. 1997; с. 40].

Киев, как и Петербург, город призрачный, но теплый. Пространство в нем выстраивается по вертикали – все устремлено в небо, к Богу («Над рекой своей Владимир / Поднял черный крест»; «Справа Днепр, а слева клены, / Высь небес тепла» [Ахматова А. 1998; с. 189, 191]). «Звезды» крестов и небесный цвет куполов стирают границу между земным и небесным пределами («Липы шумные и вязы / По садам темны, / Звезд иглистые алмазы к Богу внесены»; «Не спеша летали пчелки / По большим цветам, / И дивились богомолки / Синим куполам» [Ахматова А. 1998; с. 189, 191]), а икона становится проводником в ирреальное, сновидческое пространство женских предчувствий и веры. Лирическое «я» занимает «переходное» положение в пространстве. С одной стороны, Киев провозглашается конечным пунктом земного пути героини, недвижимо смотрящей на кресты и «синие купола» церковей со стороны или находящейся перед иконой внутри храма Премудрости Бога. С другой – в городе духовное восхождение «я» только начинается: оно изображено посредством метонимических деталей «голоса звонкого» и «слов простых», возносящихся в пространстве.

Путь мой жертвенный и славный

Здесь окончу я.

И со мной лишь ты, мне равный,

Да любовь моя [Ахматова А. 1998; с. 189].

Я сюда пришла.

Без котомки, без ребенка,

Даже без клюки,

Был со мной лишь голос звонкий

Ласковой тоски [Ахматова А. 1998; с. 191].

Как голуби, вьются слова простые

И ныне у солнечных глав [Ахматова А. 1998; с. 190].

* * *

Форма лиризма самонаблюдения в пространстве является самой плодотворной в поэзии Ахматовой до середины 1910-х годов. С образом дома

связаны темы любви, творчества и памяти; описания пригорода и деревни выражают идею обновляющей силы природы и искусства; в Царском Селе лирическое «я» находит оправдание личному и коллективному бытию посредством переживания непрерывности культурной традиции; город (Петербург и Киев) позволяет героине занять надличностную точку зрения на любовное переживание и заявить о высоком предназначении женщины-поэта. В целом, самонаблюдение в пространстве у Ахматовой соотносимо с процессом творчества, сосредоточенном на «считывании» смыслов предметного мира и «наполнении» ими лирического «я».

§ 3. Лирическое перемещение

Перемещение по дороге в самых ранних произведениях Ахматовой связано с темой любви. Когда в стихотворении звучит сказочный мотив пути «через моря и реки» [Ахматова А. 1998; с. 23], поиск возлюбленного является проявлением сердечного томления и подспудной тревоги от недостижимости не только любовного, но и творческого идеала. Героине не чуждо ощущение судьбоносности встречи с женихом, которому она «обещана была в каком-то давнем веке» [Ахматова А. 1998; с. 23]. С другой стороны, душа оставленной возлюбленным женщины как идеально пустая форма для любого нового содержания, перемещаясь по миру, обретает у Ахматовой полноту жизненных впечатлений, реализуемых в творчестве («Песня последней встречи», 1911).

Кроме стихотворений, в которых движение по дороге осуществляется лирическим «я» буквально, в ранней лирике поэта мы находим скрытую или развернутую метафору перемещения, связанного с идеей *жизненного пути как постепенного движения к смерти*. В стихотворении «Весенним солнцем это утро пьяно...» (1910) описана яркая, цветущая весна и героиня, ослепленная солнцем и любовью. Мысль о смерти не возникает в ее сознании как переживание, основанное на понимании конца, но ощущение тленности жизни исходит от соприкосновения с вещами. Смерть просвечивает через физический мир, так что во второй строфе рифма самой эмоциональной строки «О, сердце любит

сладостно и слепо!» отзывается в слове «склеп» («слепо» – «склепа»). Недолговечность длящегося момента угадывается в деталях: утро характеризуется определением «пьяно», небо сравнивается с хрупким «синим фаянсом», а тетрадь со стихами, «написанными бабушке моей», напоминает об умершем человеке. Лирическое, внутреннее перемещение героини, находящейся на террасе, по дороге похоже на движение во времени, когда можно двигаться, не покидая определенного положения в пространстве. Таким образом возникает вторая точка зрения на весну как на иллюзорный покров, наброшенный на тленный мир (ср. белые, бескровные тумбы покрыты «изумрудным дерном»). В отличие от произведений Анненского, в которых трагическое понимание связи между весной и смертью отливается в болевые образы («Черная весна (*Таем*)», 1906; «Ледяная тюрьма»; «Вербная неделя», 1907), Ахматова работает на границе человеческой иллюзии и прозрения. Лирическое перемещение героини происходит в направлении к смерти (тумба, насыпь клумбы, крик черной вороны – и склеп). Весенний пейзаж переживается как кладбищенский (в первой строфе упомянут жанр элегии – видимо, поэзия и навеяла это особое экзистенциальное настроение), а любовь, наоборот, расширяет свое значение и перерастает в чувство физического влечения человека к жизни:

Дорогу вижу до ворот, и тумбы
 Белеют четко в изумрудном дерне.
 О, сердце любит сладостно и слепо!
 И радуют пестреющие клумбы,
 И резкий крик вороны в небе черной,
 И в глубине аллеи арка склепа [Ахматова А. 1998; с. 34].

Свободное перемещение лирического «я» по земле и воде сопровождается у Ахматовой *мотивом отделения души от тела* и связывается с ситуацией любовной драмы («Как соломинкой, пьешь мою душу...», 1911; «Мне больше ног моих не надо...», 1911). После разрыва отношений с возлюбленным жизнь открывается женщине в ее полноте и «всечувствовании вещей» (Вяч. Иванов), появляется психологическая потребность растворения в ней, приобщения к ее естественному ходу.

<...> Я пойду дорогой недалней
Посмотреть, как играют дети.

На кустах зацветает крыжовник,
И везут кирпичи за оградой.

Кто ты: брат мой или любовник,

Я не помню, и помнить не надо [Ахматова А. 1998; с. 50].

Смерть любви преобразует облик героини, со стороны она выглядит вдовой («А прохожие думают смутно: / Верно, только вчера овдовела» [Ахматова А. 1998; с. 50]) или русалкой («Смотри, как глубоко ныряю, / Держусь за водоросль рукой, / Ничьих я слов не повторяю / И не пленюсь ничьей тоской» [Ахматова А. 1998; с. 51]). В стихотворении «Мне больше ног моих не надо...» в голосе живого возлюбленного звучит намек на самоубийство земной подруги: «Что слышу? Целых три недели / Все шепчешь: «Бедная, зачем?!» [Ахматова А. 1998; с. 51]. Пластическая, русальская форма «я» становится идеальным сосудом для поэтического переживания, но она вредоносна для тех, кто полюбит героиню, увлечется ее женской прелестью.

Впервые мотивы странной ночной борьбы тела с душой и нравственной вины героини перед земным избранником появляются в стихотворении «Три раза пытаться приходила» (1911).

«Ты с кем на заре целовалась <...>

Кого ты на смерть проводила,

Тот скоро, о, скоро умрет».

Был голос как крик ястребиный,

Но странно на чей-то похожий.

Все тело мое изгибалось,

Почувствовав смертную дрожь <...> [Ахматова А. 1998; с. 52].

Образ второго «я» героини, желающей вести себя как обычная любящая женщина, вскоре будет назван поэтом Музой и постепенно обретет трагическое звучание в ее произведениях. Гранью, разделяющей внутренних субъектов, является зеркало, оно символизирует сложный духовный мир ахматовской героини, ощущающей присутствие в себе непримиренных ценностных контекстов «я» и «сверх-я». В стихотворении «Музе» (1911) коммуникация двойников

происходит в процессе гадания с зеркалом и свечой. Народный ритуал соотносится с представлением о творческом процессе и сопровождается драматизмом женского выбора между земной любовью («Божьим подарком») и поэтическим зазеркальем – пространством потусторонних сил. Над лирическим «я» имеют власть «совесть» и «долг», источник силы которых лежит вне круга личных переживаний, но для героини они не становятся готовым содержанием сознания, а именно переживаются в ходе острой внутренней борьбы.

Пространственное перемещение в стихотворении «Песня последней встречи» (1911) отражает духовный путь героини от любви к творчеству. Темы накладываются друг на друга, «переодеваются», так что «зазор» между ними в виде символического значения жестов, имеющих внешнюю психологическую мотивировку (переодевание перчаток, брошенный назад взгляд), улавливается не сразу. Ситуация создания художественного произведения практически совмещается с моментом жизненного переживания.

Так беспомощно грудь холодела,

Но шаги мои были легки.

Я на правую руку надела

Перчатку с левой руки [Ахматова А. 1998; с. 78].

Ритм стихотворения задается тремя строчками «чистого» анапеста, который дает сбой в финале первой строфы и начинает чередоваться со стопами ямба. На протяжении произведения Ахматова возвращается к трехсложному размеру, подчеркивая тем самым напряжение, с которым героиня пытается взять себя в руки и перебороть наступившее после разлуки смятение. Звуковой план передает физическое состояние героини, ощущающей собственный шаг («Показалось, что много ступеней, / А я знала – их только три»).

Центральное место в композиции занимает диалог лирического «я» с «шепотом осенним» (ср. со стихотворением «Отрывок», 1911: «...И кто-то, во мраке дерев незримый, / Зашуршал опавшей листвой / И крикнул: «Что сделал с тобой любимый, / Что сделал любимый твой!» [Ахматова А. 1998; с. 86]). Опустошенная женская душа отзывается на голос природы, узнает в ней собственное отражение, а значит, приобретает свойство умирать и возрождаться

для нового жизненного испытания. Акт творчества соотнесен с вечным обновляющим ритмом природы и человеческим состоянием сострадания («<...> Я обманут моей унылой / Переменчивой, злой судьбой». / Я ответила «Милый, милый! / И я тоже. Умру с тобой...»). В последней строфе стихотворения возвращается четкое звучание анапеста (кроме усечения стопы внутри эпитета «равнодушно-желтым») и изменяется синтаксическое членение. Поэтом констатируется факт создания «песни» уже в первом предложении, а в трех последующих изображается жест обращения героини к прошлому и отстранение от жизненного переживания, которое теперь продолжит свое существование в поэтической форме.

Это песня последней встречи.

Я взглянула на темный дом.

Только в спальне горели свечи

Равнодушно-желтым огнем [Ахматова А. 1998; с. 78].

Освобождение от воспоминания о собственном любовном переживании, как непереносимое условие творчества, становится источником драматизма в стихотворении «И мальчик, что играет на волынке...» (1911). Поэт намекает на связь героини с мифологическим образом *Психеи*, вынужденной отправиться в странствие в поисках возлюбленного («Мне холодно... Крылатый иль бескрылый, / Веселый бог не посетит меня» [Ахматова А. 1998; с. 81]). По словам А. Лосева, Психея у греков – «олицетворение души, дыхания». Апулей создал историю о том, как Амур получил в жены царскую дочь, которая через некоторое время нарушает его запрет видеть лицо супруга. Бог оставляет Психею, и она возвращает его себе, пройдя множество испытаний (соперничает с Афродитой, спускается в царство мертвых). В конце концов происходит воссоединение с Амуром и примирение с богиней любви и красоты [Лосев А.Ф. 1982 (b). 344].

Ахматова прямо упоминает Психею в своих произведениях довольно редко. В «Поэме без героя» она является двойником Героини ушедшего века, женщины эпохи *modern*. Ахматовская Психея олицетворяет любовь и искусство, связана с именем актрисы, близкой подруги О.А. Глебовой-Судейкиной, сыгравшей в театре роль Путаницы-Психеи. Она жестока в любви и виновна в преступлении.

Ты ли Путаница-Психея,
 Черно-белым веером вея,
 Наклоняешься надо мной,
 Хочешь мне сказать по секрету,
 Что уже миновала Лету
 И иною дышишь весной [Ахматова А.А. 1997; с. 321].

В «Либретто 1961 г.», говоря о магическом зеркале, в котором судьба предлагает всем увидеть страшное будущее, Ахматова пишет: «О<льга> – Психея – жизнь с бабочкиными нелетными крылышками в горячем желтом сиянии и с факелом свободных песнопений ведет всех через времена...» [Записные книжки... 1996; с. 175]. <Из балета «Тринадцатый год»>: «Больше никто не хочет стучать. Только драгун осмеливается – дверь распахивается, там на пьедестале ожившая Психея, которую он принимает за Колумбину, бросается к ней, дверь с грохотом захлопывается. Траурная музыка. Лишняя Тень стучит в дверь три раза. Психея опять мраморная, драгун лежит у ее ног» [Ахматова А. 1998 (а); с. 286]. В лирике образ Психеи назван в стихотворении «Сонет» (1941), комментарий к которому можно найти в статье исследователя Н. Гончаровой [Гончарова Н. Анна Ахматова...].

В раннем творчестве лирическое «я» перемещается в пространстве, и психический процесс запоминания становится преобразующим импульсом в душе женщины. В поле зрения холодеющей без любви героини попадают образы, которые складываются в пары: «И мальчик, что играет на волынке, / И девочка, что свой плетет венок, / И две в лесу скрестившихся тропинки, / И в дальнем поле дальний огонек...» [Ахматова А. 1998; с. 81]. Одинокая душа-Психея обладает способностью отражать окружающие предметы в особых сочетаниях, и с этого, судя по всему, начинается в представлении Ахматовой творческий процесс:

Я вижу все. Я все запоминаю,
 Любовно-кротко в сердце берегу [Ахматова А. 1998; с. 81].

В «переходные» моменты от любви к творчеству автор подчеркивает волевою сосредоточенность героини («Слаб голос мой, но воля не слабеет...», 1912), ощущение ею открытого пространства, в частности небесного свода,

выявляющего глубину и «непорочность помыслов» женщины-поэта. Стрдание лирического «я», оставшегося «без любви», духовно обновляет видение вещей, освобождает их от привычных для человеческого сознания представлений. Ахматова работает на эффекте психологического катарсиса после пережитого горя. В результате душевного «очищения», перехода переживания из режима понимания в состояние «всечувствования» вещей в душе героини малое уравнивается с большим и чувство всепрощения наступает от созерцания движения солнечного луча:

Как прошлое над сердцем власть теряет!

Освобожденье близко. Все прошу,

Следя, как луч взбегает и сбегает

По влажному весеннему плющу [Ахматова А. 1998; с. 95].

Своеобразное «пик-переживание», возникающее в процессе освобождения от любви, синтезирующее субъективно-личное и ценностно-значимое, оказывается плодотворным как для творчества, так и для освоения героиней религиозного чувства. В. Виноградов справедливо заметил: «Ахматова играет остро-тонкими переборами «тональностей», и эмоциональный пафос ее трагичен» [Виноградов В.В. 1976; с. 436]. Ахматова считала, что трагизм ее поэзии первым «угадал» В. Чудовский – автор статьи «По поводу стихов Анны Ахматовой» (1912). По словам критика, поэт изображает душу как бы после сильных потрясений [См.: Чудовский В. 1912].

Ахматова расширяет сферу трагического переживания «я», включая в нее момент катарсического очищения, действительно воспринятый самим лирическим субъектом. В отличие от сюжета классической трагедии, завершающегося тяжкими страданиями, ослеплением или гибелью главного героя, в ее поэзии героиня утверждает ценность жизни, пытаясь «снова научиться жить» [Ахматова А. 1998; с. 445], переживая собственную смерть и возрождение.

В контексте женской лирики, где осмысление волшебной силы любви отодвинуло на задний план проблему простого, внешне бессобытийного течения жизни, Ахматова является борцом за жизнь. В стихотворении «Я научилась просто, мудро жить...» (1912) героиня переживает момент качественно нового

соединения с миром, она обретает чуткое зрение и слух, воспекает простоту и мудрость жизни, протекающей в кругу привычных и предсказуемых действий. Трагизм ситуации любовной разлуки преодолевается ритуальностью ежедневного движения. Сначала лирическое «я» покидает пределы дома, чтобы «смотреть на небо и молиться Богу», а также «слагать» стихи о «тленной и прекрасной» жизни, затем героиня возвращается обратно в «малое пространство» своего внутренне безграничного мира. Размеренность стиха не сохранила никаких отголосков «громкого» страдания, однако на то, что у настоящего момента есть горькая душевная «предыстория», указывает глагол совершенного вида «научилась», он же дает читателю понять, что позитивное состояние лирического «я» – это результат настойчивой работы над собой, многодневного душевного труда. Собственно, перемещение в пространстве в унисон самой жизни и стало для героини самым верным целительным средством. От прошлого осталась только «ненужная тревога» и возможность возвращения героя. Пережитое страдание изменило систему ценностей женщины: она остро слышит и видит окружающую действительность («шуршат в овраге лопухи», «никнет гроздь рябины желто-красной», мурлыканье кота, огонь на «башенке озерной лесопильни», крик аиста). Голос жизни звучит так громко, что на его фоне теряется любовный «стук»:

И если в дверь мою ты постучишь,

Мне кажется, я даже не услышу [Ахматова А. 1998; с. 98].

После поездки по Италии (апрель – май 1912 года) и рождения сына Льва (1 октября) в поэзии Ахматовой *лирическое «я»* прекращает активное перемещение в пространстве и *обретает статическое положение*, уединяется, что свидетельствует об изменении душевного состояния поэта. Биографически мы склонны объяснять эти перемены мироощущения автора, во-первых, событием выхода первой поэтической книги в марте 1912 года и последовавшей за ней благосклонной реакцией критики (Ахматова всегда пугалась таких «счастливых» моментов своей жизни, считала их губительными для духовного состояния художника); во-вторых, отдалением от мужа, которое она почувствовала во время их совместного итальянского путешествия [См. об этом: Лукницкий П.Н. 1991; с.

243–244], и переменной жизни, связанной с рождением ребенка. В ахматовской лирике возникает воспоминание о начале любовных отношений с Гумилевым, из «серого лебеденка» превратившегося теперь в «лебедя надменного» («В ремешках пенал и книги были, / Возвращалась я домой из школы. / Эти липы, верно, не забыли / Нашей встречи, мальчик мой веселый» [Ахматова А. 1998; с. 104]), а также отмечается факт рождения ребенка («Загорелись иглы венчика / Вкруг безоблачного лба. / Ах! Улыбчивого птенчика / Подарила мне судьба» [Ахматова А. 1998; с. 105]). Ощувив свою первую славу, Ахматова сразу же взялась подводить итоги и начала искать пути для обновления лиризма. Героиня задается вопросами, которые, несомненно, связаны с мыслями самой Ахматовой о дальнейшем поэтическом развитии:

Дал Ты мне молодость трудную.

Столько печали в пути.

Как же мне душу скудную

Богатой Тебе принести? [Ахматова А. 1998; с. 108].

Коснется ли огонь небесный

Моих сомкнувшихся ресниц

И немоты моей чудесной? [Ахматова А. 1998; с. 154].

Стремясь передать предельный внутренний драматизм и напряженность лирического «я», Ахматова вводит тему *телесного недуга, предсмертного часа и смерти героини*, в любом случае находящейся в состоянии внешней неподвижности («Умирая, томлюсь о бессмертье», 1912; «Ты пришел меня утешить, милый...», 1913; «Плотно сомкнуты губы сухие...», 1913; «И жар по вечерам, и утром вялость...», 1913; «Как страшно изменилось тело...», 1913; «На Казанском или на Волковом...», 1914). Напротив, ее возлюбленный находится в пути, именно с ним в стихотворениях связана сюжетная ситуация перемещения в пространстве («Приходи на меня посмотреть», 1912; «Ты письмо мое, милый, не комкай...», 1912; «Ты пришел меня утешить, милый...», 1913; «Черная вилась дорога...», 1913; «Последнее письмо», 1913). В поле зрения лирического «я» попадает не просто дорога, но все возможные пути-дороги, на которых Он и Она уже никогда не сойдутся в одном духовном пространстве. Всмотривание вдаль

связано у Ахматовой с переживанием самоопределения, с попыткой обрести эпическое зрение, совместить его с привычным вниманием к «каждой соринке», «каждому слову глупца» [Ахматова А. 1998; с. 108]. Расширение горизонта является своеобразным лирическим порывом поэта и предшествует вхождению в творчество исторической темы.

Каждый вечер подносят к окну

Мое кресло. Я вижу дороги [Ахматова А. 1998; с. 106].

Из окна моего вижу красные трубы,

А над трубами легкий клубящийся дым [Ахматова А. 1998; с. 125].

В окно гляжу я, больше не грустя,

На море, на песчаные откосы [Ахматова А. 1998; с. 127].

Гляжу весь день из круглого окошка:

Белеет потеплевшая ограда,

И лебедою заросла дорожка,

А мне б идти по ней – такая радость [Ахматова А. 1998; с. 151].

Подводятся итоги и в стихотворении «Протертый коврик под иконой...» (1912). Фигура героини статична: она находится у окна, ее профиль «тонок» и «жесток». Вышивая, женщина «брезгливо» прячет под платок «зацелованные пальцы» и томится в уютном, намоленном кругу вещей («Протертый коврик под иконой», «Пестро расписаны укладки / Рукой любовной кустаря»), запахов («От роз струится запах сладкий») и звуков («Трещит лампадка, чуть горя») [Ахматова А. 1998; с. 107]. При этом точка зрения в произведении является подвижной – взгляд то оказывается внутри дома, то выносится за пределы темной комнаты. «Изне» интимное пространство героини напоминает тюрьму («И густо плющ темно-зеленый / Завил широкое окно»). В последней строфе физически страдающее «я» и наблюдающее со стороны максимально сближаются, «спутываются», но не сливаются воедино: рвущаяся на простор душа никак не может освободиться от привязанности к миру привычных, домашних вещей.

<...> Ты зацелованные пальцы

Брезгливо прячешь под платок.

А сердцу стало страшно биться,

Такая в нем теперь тоска... [Ахматова А. 1998; с. 107].

Примечательно, что в стихотворении «Сколько просьб у любимой всегда!» (1913), обращенном к Гумилеву, Ахматова открыто ставит проблему «славной» биографии поэта, в которой было бы «пробелом» не упомянуть о его любовных переживаниях, влияющих на содержание творчества («Слишком сладко земное питье, / Слишком плотны любовные сети» [Ахматова А. 1998; с. 114]). Судьба лирика и его поэзия нераздельны. Лирическое «я» изображается в качестве жертвы художника, отдающей себя на суд потомкам.

И я стану – Христос помоги! –
 На покров этот, светлый и ломкий,
 А ты письма мои береги,
 Чтобы нас рассудили потомки,
 Чтоб отчетливей и ясней
 Ты был виден им, мудрый и смелый,
 В биографии славной твоей
 Разве можно оставить пробелы? [Ахматова А. 1998; с. 114].

Произведение проникнуто иронией, выходящей за рамки горького упрека «разлюбленной» женщины, адресованного ее прославленному избраннику. В свете ремесла самого автора мотив непостоянства поэта и возможного самоубийства его музы приобретает трагический оттенок самопризнания Ахматовой. Женщина-поэт «переворачивает» ситуацию, из бытовой драмы она создает произведение искусства. И только время сможет рассудить, кто палач, а кто жертва. Лирическое переживание, «подсвеченное» фактами биографии автора, обретает «второй план», что в дальнейшем станет одной из главных примет ахматовского лиризма.

Пусть когда-нибудь имя мое
 Прочитают в учебнике дети,
 И, печальную повесть узнав,
 Пусть они улыбнутся лукаво...
 Мне любви и покоя не дав,
 Подари меня горькою славой [Ахматова А. 1998; с. 114].

В произведениях второй половины 1912-го и 1913 годов лирическое «я» как будто не находит в пространстве ярких впечатлений, достойных наполнить душу

поэта, и томится в ожидании смерти («Так вот она – последняя усталость, / Так вот оно – преддверье царства славы» [Ахматова А. 1998; с. 151]). Прежнее зрение наивной «приморской девчонки» из прошлого замещается взглядом повзрослевшей, узнавшей жизнь героини («Вместо мудрости – опытность, пресное, / Неутоляющее питье» [Ахматова А. 1998; с. 145]), которая понимает внутренний смысл скудости, помогающей человеку ценить малое, почувствовать жизненный исток северного русского жизнелюбия, подвижничества, патриотизма. Цвета окружающих предметов максимально приглушаются, вещи обесцвечиваются.

Вижу выцветший флаг над таможей

И над городом желтую муть [Ахматова А. 1998; с. 117].

Потускнел на небе синий лак... [Ахматова А. 1998; с. 112].

Как я рада, что нынче вода

Под бесцветным ледком замирает [Ахматова А. 1998; с. 114].

В этом сером, будничном платье,

На стоптанных каблуках... [Ахматова А. 1998; с. 111].

Постепенно Ахматова начинает работать со *временем*. Для героини, ощутившей собственный жизненный опыт и почувствовавшей невозможность освобождения от пережитого, становится характерной тоска по прошлому («И я люблю припоминать...»; «Ничего не скажу, ничего не открою. / Буду молча смотреть, наклонившись, в окно. / Как-то раз и меня повели к аналою, / С кем – не знаю. Но помню – давно...»; «А юность была – как молитва воскресная... / Мне ли забыть ее?») [Ахматова А. 1998; с. 129, 125, 145]). Ценность личного события, оставшегося позади, влияет на переживание окружающего пространства, заставляет почувствовать в нем новое измерение, временное. Память в произведениях Ахматовой «осязательна»: ее угасание, например, представлено в образе стены, на которой видны «отсветы небесных гаснущих огней» [Ахматова А. 1998; с. 124]), прошлое звучит в словах прохожего – человека Божьего («Еще я помню, как виденье, / Степной пожар в ночной тиши... / Но страшно мне опустошенье / Твоей замученной души» [Ахматова А. 1998; с. 121]). Мысль о том, что былое не уходит бесследно, приводит героиню в состояние предошущения

своего будущего. Она слышит пророчество, в котором ее «жилищем» назван уже не дом, а целый мир:

Так много нищих. Будь же нищей –

Открой бесслезные глаза.

Да озарит мое жилище

Их неживая бирюза! [Ахматова А. 1998; с. 121].

В стихотворении «Моей сестре» (1914) нашел отражение биографический факт. Сохранилась запись Ахматовой: «Летом 1914 г. я была у мамы в Дарнице, в сосновом лесу, раскаленная жара. Там, кроме меня, жила и сестра Ия Андреевна. Она ходила в другой лес, к Подвижнику, и он, увидев ее, назвал Христовой невестой» [Цит. по: Ахматова А. 1998; с. 783]. «Голос» прозорливого старика в поэтическом изложении события обращен к лирическому «я» Ахматовой, напряженно ожидающему «знака» дивной судьбы:

«Позабудь о родительском доме,

Уподобься небесному крину.

Будешь, хворая, спать на соломе

И блаженную примешь кончину» [Ахматова А. 1998; с. 187].

С зимы 1912 года в ахматовской поэзии появляется мотив томления по запредельному, бесконечному, недостижимому («И снова голосом серебряным олень / В зверинце говорит о северном сиянье»; «И я всюду слышу звуки / Песенки степной» [Ахматова А. 1998; с. 109, 119]). Внешняя сторона жизни современной поэтессы только усугубляет внутреннее состояние лирического «я» («Навсегда забиты окошки: / Что там, изморозь или гроза? / На глаза осторожной кошки / Похожи твои глаза // О, как сердце мое тоскует!» [Ахматова А. 1998; с. 113]). Героиня оказывается в плену «слепого» течения настоящего момента. Образ бесконечно длящегося, каменеющего времени («Он длится без конца – янтарный, тяжкий день!» [Ахматова А. 1998; с. 109]) эмоционально разряжается в душе женщины, вглядывающейся в далекий, едва различимый бег саней. На «чудную картину» русской зимы героиня отзывается внезапным побуждением к жизни, чувством неосознанного родства с однообразной северной далью и ее

культурой. Перемещение в пространстве, наблюдаемое со стороны, открывает для лирического «я» сферу субъективного переживания движения времени.

И я поверила, что есть прохладный снег
И синяя купель для тех, кто нищ и болен,
И санок маленьких такой неверный бег
Под звоны древние далеких колоколен [Ахматова А. 1998; с. 109].

Мироощущение лирического «я», близкое народному, возникает от бессознательного притяжения к открытым пространствам «скудной» северной земли («Ты знаешь, я томлюсь в неволе...», 1913). В предсмертный час героиня вспоминает тверские просторы и простую жизнь крестьянок, не лишенную здоровой, естественной «тоски» от скудости и однообразия («Журавль у ветхого колодца, / Над ним, как кипень, облака, / В полях скрипучие воротца, / И запах хлеба, и тоска» [Ахматова А. 1998; с. 143]). На фоне трудовой жизни сельчанок, обозначенной в тексте несколькими деталями (колодец, поле, запах хлеба, крестьянский загар), состояние лирического «я» углубляется мотивом совестливой «боли», идущей от понимания вымороченности и глубокой субъективности собственной «неволи» и томления («И осуждающие взоры / Спокойных загорелых баб» [Ахматова А. 1998; с. 143]).

Для Ахматовой 1913 года не случайным является и обращение к роману «Евгений Онегин» («Последнее письмо», 1913). Татьяну постигает участь пушкинского героя – она томится теперь не одним только желанием любить и быть любимой. Ахматовское письмо – это «профессиональное» творчество героини, мечтающей о шумных царскосельских днях, «о долгих спорах, о стихах / И о пленительных губах» [Ахматова А. 1998; с. 129].

Перемещаясь по эпохам, «вселяясь» в образы женщин разных стран, ожидающих высокой любви и интимной близости с мужчиной, лирическое «я» переживает острое чувство неудовлетворенности. Из деревенской усадьбы и кареты парижской светской дамы звучит один и тот же вопрос, женщина пытается разгадать одну и ту же загадку:

Какою страшною виной
Я заслужила эту скуку? [Ахматова А. 1998; с. 129].

Перо задело за верх экипажа.
 Я поглядела в глаза его.
 Томилось сердце, не зная даже
 Причины горя своего [Ахматова А. 1998; с. 122].

К. Чуковский утверждал, что ахматовский мир «прелестный, поэтический, но маленький», что «чуть ли не величайшее событие, запечатленное в ее «Четках», такое:

Он снова тронул мои колени
 Почти не дрогнувшей рукой.

Легкое прикосновение руки – для настороженной, замкнутой женщины приобретает незабываемый смысл» [Чуковский К.И. 1988; с. 185]. Думается, критик не расслышал горькой иронии в строках «Прогулки» (1913).

В знаменитом стихотворении «Вечером» (1913) смех «верного друга» является отголоском насмешки над человеком самой природы. Женщина обрела жизненный опыт, подсказывающий ей в момент любовного свидания, когда открывается возможность близости с мужчиной, что она выступает в роли свежего и изысканного блюда. Героиня понимает, что желание мужчины будет только острее от усилия, которое он направит на то, чтобы ее укротить. Недаром лирическое «я» в стихотворении поставлено в один ряд с устрицами, кошками, птицами и амазонками. Драматизм ситуации, однако, обусловлен не столько состоянием обманутого ожидания женщины, сколько пониманием того, что мужчина имеет над ней природную власть, данную ему небесами.

Так глядят кошек или птиц,
 Так на наездниц смотрят стройных...
 Лишь смех в глазах его спокойных
 Под легким золотом ресниц [Ахматова А. 1998; с. 120].

Важную смысловую и структурообразующую функцию выполняет мотив скрипичной музыки. Звуки пронизывают сознание героини и поэтическую ткань стихотворения. «Невыразимое горе», динамика внешних и внутренних ощущений лирического «я» передана с помощью чередования звуков <з> и <с>, находящихся в оппозиции по признаку «звонкости-глухости». Музыкальное

сопровождение выступает в роли античного хора, сострадающего героине. Богоборческому порыву трагического героя (как правило, мужчины) Ахматова предпочитает изображение скрытой женской скорби.

А скорбных скрипок голоса

Поют за стелющимся дымом:

«Благослови же небеса –

Ты первый раз одна с любимым» [Ахматова А. 1998; с. 120].

Переживание ахматовской героини также изменяется в связи с развившимся ощущением профессиональной уверенности и страхами по поводу наступившего периода славы, от которой «безнадежно дряхлеют сердца» [Ахматова А. 1998; с. 117]. Лирическому «я» покорились воображение, рука поэта достаточно окрепла («Покорно мне воображенье...», 1913; «Твой белый дом и тихий сад оставлю», 1913; «Не будем пить из одного стакана...», 1913). Сознание, однако, не может проститься с надеждой на земную любовь и простое женское счастье: кровь «скушает» и воля ослабла. Ситуация возможной смерти героини все же выдает эмоциональные и ценностные приоритеты женщины – сожаление о ненаписанных стихах и радость духовного единения с мужчиной:

И если я умру, то кто же

Мои стихи напишет Вам,

Кто стать звенящими поможет

Еще не сказанным словам? [Ахматова А. 1998; с. 126].

Тебя, тебя в моих стихах прославлю,

Как женщина прославить не могла [Ахматова А. 1998; с. 152].

Лишь голос твой поет в моих стихах,

В твоих стихах мое дыханье веет.

О, есть костер, которого не смеет

Коснуться ни забвение, ни страх... [Ахматова А. 1998; с. 141].

В стихотворениях звучат мотивы нравственной вины героини, поведавшей миру о любовных отношениях со своим избранником («А я товаром редкостным торгую – / Твою любовь и нежность продаю»; «Простишь ли мне эти ноябрьские дни?» [Ахматова А. 1998; с. 152, 138]), и греховности поэтического ремесла («А та, что сейчас танцует, / Непременно будет в аду» [Ахматова А. 1998; с. 113]).

Поводом для написания стихотворения «Косноязычно славивший меня...» (1913) послужило присутствие Ахматовой на публичном разборе ее творчества [См. об этом: Ахматова А. 1998; с. 752]. Слова докладчика, не различающего переживаний автора и героини, вызвали у лирического «я» чувство «стыдной боли»: «Но в путаных словах вопрос зажжен, / Зачем не стала я звездой любовной, / И стыдной болью был преображен / Над нами лик жестокий и бескровный» [Ахматова А. 1998; с. 134]. Поклонницы ее поэзии тем более склонны были отождествлять лирическую героиню с личностью самого творца. Над возлюбленным женщины-поэта, оставившим ее ради другой, автор иронизирует: «Но мудрые прими советы: / Дай ей читать мои стихи, / Дай ей хранить мои портреты – / Ведь так любезны женихи!» [Ахматова А. 1998; с. 197]. При всем понимании нерасторжимости жизни и творчества поэта-лирика Ахматова настаивала на разграничении этих сфер.

Ахматова впервые обращается к проблеме читателя, с приоритетами которого связана прижизненная слава поэта, мода на его лирику. Толпе поклонников дается резкая критическая характеристика: «<...> А другим – это только пламя, / Чтоб остывшую душу греть. // Чтобы греть пресыщенное тело, / Им надобны слезы мои... / Для того ль я, Господи, пела, / Для того ль причастилась любви!» [Ахматова А. 1998; с. 195]. Вероятно, именно в предвоенные годы у Ахматовой возникает настоящий страх по отношению к ситуации материального благополучия и успеха художника у публики, который, думается, стал существенным эмоциональным двигателем ее дальнейших творческих исканий и человеческих поступков.

Дай мне выпить такой отравы,

Чтобы сделалась я немой,

И мою бесславную славу

Осиянным забвением смой [Ахматова А. 1998; с. 195].

Перемещение-поиск происходит в сфере интуиций лирического «я», поэт идет опасным путем, но его готовность к искуплению вины обещает наступление рассвета следующего дня, какого-то нового этапа в жизни и творчестве.

А потом так странно было

Вспомнить этот путь.

Плыл туман, как фимиамы

Тысячи кадил [Ахматова А. 1998; с. 119].

 Ни тропинки, ни дорожки,

 Только проруби темны [Ахматова А. 1998; с. 132].

Мне снится, что меня ведет палач

По голубым предутренним дорогам [Ахматова А. 1998; с. 134].

 Только б сон приснился пламенный,

 Как войду в нагорный храм,

 Пятиглавый, белый, каменный,

 По запомненным тропам [Ахматова А. 1998; с. 180].

Своего рода прорывом из замкнутого круга интимных любовных переживаний для Ахматовой становится повышение восприимчивости к чужому страданию, в котором, как в зеркале, героиня узнает собственную муку. Также немаловажен мотив нравственной вины перед погибшим влюбленным. Ахматова «обнажает «раны своей совести» перед миром», на что, по ее словам, «в какой-то степени, обречен каждый лирический поэт» [Ахматова А.А. 1958; с. 193]. Своеобразными «двойниками» лирического «я» являются соловей и влюбленный мальчик-«совенок», погубленный героиней. В поэтической системе Ахматовой обращение «мальчик» связывается с именем М.А. Линдеберга (1891–1911), покончившего с собой, также в лирической теме периода «Четок» отразилось «романтическое» самоубийство В.Г. Князева (1891–1913).

Как вплелась в мои темные косы

Серебристая нежная прядь, –

Только ты, соловей безголосый,

Эту муку сумеешь понять [Ахматова А. 1998; с. 101].

 Мальчик сказал мне: «Как это больно!»

 И мальчика очень жаль...

 Еще так недавно он был довольным

 И только слышал про печаль [Ахматова А. 1998; с. 130].

Высокие своды костела

Синей, чем небесная твердь...

Прости меня, мальчик веселый,

Что я принесла тебе смерть... [Ахматова А. 1998; с. 139].

Результатом духовных исканий поэта стали прозрения, предваряющие рождение художника нового масштаба поэтического переживания, тяготеющего к эпическому мирозерцанию. В стихотворениях 1914–15 годов, написанных сразу после начала Первой мировой войны, Ахматова подводит некоторые итоги своим человеческим переживаниям. Земная слава и счастье в любви оказались состояниями непостоянными («Земная слава как дым, / Не этого я просила»; «Кому-то желтый гроб несут, / Счастливый кто-то будет с Богом, / А я забочусь о немногом, / И тесен мой земной приют»; «Отлетела от меня удача...»; «И слава лебедью плыла / Сквозь золотистый дым. / А ты, любовь, всегда была / Отчаяньем моим» [Ахматова А. 1998; с. 212, 214, 215, 344]). Героиня иронизирует по поводу типичного исхода событий: «Любовникам всем моим / Я счастье приносила. / Один и сейчас живой, / В свою подругу влюбленный, / И бронзовым стал другой / На площади оснеженной» [Ахматова А. 1998; с. 212]). Думается, когда Ахматова писала о Пушкине, что он «так же боялся счастья, как другие боятся горя» и «насколько он всегда был готов ко всяким огорчениям, настолько же он трепетал перед счастьем, т. е., разумеется, перед перспективой потери счастья» [Ахматова А.А. 1958; с. 191], она говорила о сокровенном.

Напряженная социальная ситуация, сложившаяся в России в связи с началом войны, в определенном смысле стала оправданием ахматовского «бегства» от тихого семейного счастья («Выбрала сама я долю / Другу сердца моего: / Отпустила я на волю / В Благовещенье его»; «Буду тихо на погосте / Под доской дубовой спать, / Будешь, милый, к маме в гости / В воскресенье прибегать» [Ахматова А. 1998; с. 230, 233]). Настроение наступающей расплаты за отступничество от семейных ценностей у лирического «я» совпало с переживанием событий мирового масштаба и обрело новое русло («Молитва», 1915). Ахматова открывает для себя одну из самых плодотворных граней состояний счастья и исполненного долга – *блаженство самопожертвования*. В основном произведения 1912–13 годов поэт объединит в книгу с «монастырским» названием «Четки», а следующий сборник стихов 1914–17 годов будет назван

«Белой стаей», он выразит настроение прощания с прошлыми земными привязанностями и надеждами.

Так, в стихотворении «Нет, царевич, я не та...» (1915) Ахматова в форме монолога, адресованного «замаскированному» собеседнику, обыгрывает психологическую ситуацию обманутого ожидания мужчины. «Царевич» смотрит на героиню как на объект своего любовного переживания, тогда как из ее признания следует, что перед ним совсем другая женщина, уста которой давно «не целуют, а пророчат» [Ахматова А. 1998; с. 239]. В отличие от ранних стихотворений, написанных от мужского лица и зачастую заключающих в себе авторскую иронию по поводу односторонности взгляда героя, в данном произведении мы имеем дело с самоиронией Ахматовой. Лирическое «я» со стороны, профессиональным глазом наблюдает свою прошлую героиню («Не подумай, что в бреду / И замучена тоскою / Громко кличу я беду: / Ремесло мое такое»). В опыте любви и славы прорицательница дошла до совершенства, однако свой дальнейший путь связала с идеей искупления и самопожертвования:

Славы хочешь? – у меня

Попроси тогда совета,

Только это – западня,

Где ни радости, ни света.

Ну, теперь иди домой

Да забудь про нашу встречу,

А за грех твой, милый мой,

Я пред Господом отвечу [Ахматова А. 1998; с. 239].

Религиозное мироощущение представлялось поэту источником лиризма не менее действенным и психологически богатым, чем любовное чувство, тем более что граница между молитвой и мольбой для женщины весьма условна – та и другая является формой выражения глубоко интимного переживания, сердечного и поэтического («Молюсь оконному лучу – / Он бледен, тонок, прям. / Сегодня я с утра молчу, / А сердце – пополам»; «Тебе не надо глаз моих, / Пророческих и неизменных, / Но за стихом ты ловишь стих, / Молитвы губ моих надменных» [Ахматова А. 1998; с. 14, 153]). Определение «блаженный», данное Ахматовой

времени («Родилась я ни поздно, ни рано, / Это время блаженно одно...» [Ахматова А. 1998; с. 157]), смерти лирической героини («блаженную примешь кончину» [Ахматова А. 1998; с. 187]), родному городу («Был блаженной моей колыбелью / Темный город у грозной реки» [Ахматова А. 1998; с. 205]), соединило в себе идею спасения и счастья, зависящих не от случайных обстоятельств судьбы, а от духовного пути, пройденного человеком. Расширение и углубление сферы лирического «я» подготовило почву для возникновения лиро-эпического «мы» в стихотворениях Ахматовой, посвященных социально-исторической теме.

* * *

Лирическое перемещение в пространстве находит выражение в системе образов и мотивов ранней ахматовской лирики. Для автора также характерно семантическое перемещение от одного смысла к другому: сближение и наложение переживаний в душе лирического «я», превращение женщины из носителя точки зрения в субъект речи. Обретение ценностного опыта и поступок самосознания, как правило, составляют основное лирическое событие ахматовского произведения. При выборе названия для первой поэтической книги («Вечер», март 1912) автор, возможно, учитывал принцип «переходности» – этого имплицитного лирического движения, в котором важен переход от драматического любовного опыта к творчеству, Богу, мудрому приятию земной жизни даже в самых трагических ее проявлениях.

Мифологический сюжет об Амуре и Психее, возвышающий бытовую драму опустошенной любовью женщины, позволяет поэту перейти от диалектики любовного переживания к проблеме психологии женского творчества, рождающегося в непосредственном соприкосновении внутреннего «я» с путевыми наблюдениями и впечатлениями («Как соломинкой, пьешь мою душу...», 1911; «И мальчик, что играет на волынке...», 1911). Форма воспоминаний и пророчеств в стихотворениях Ахматовой обнаруживает стремление героини преодолеть не только пространственные, но и временные границы.

§ 4. Самостроение во времени

Самостроение ахматовской героини во времени было связано с «ощущением жизни как дара, несмотря на ее трагический, роковой, не подвластный человеческой воле расклад» (Н.В. Дзуцева). Поэт ищет оправдание жизненному моменту прошлого или настоящего, пытается разгадать его истинный смысл, расположенный во времени. Современный исследователь также справедливо отмечает одну из черт поэтического сознания Ахматовой: «Понимание жизни как высшей ценности сопряжено у Ахматовой с большим нравственным счетом, предъявляемым ею к самой себе, к личности вообще, к силам, замутняющим и перекрывающим источники жизни» [Дзуцева Н.В. 1993; с. 163]. Самоценными факторами внутренней жизни ахматовской героини становятся память и предчувствие будущего.

4. 1. Переключение и наложение времен

После выхода сборника «Четки» А. Гизетти писал: «Ахматова остается среди поэтов наших дней, может быть, самой чуткой и полной выразительницей жизни настоящего, но жизни только личной, а потому оторванной от прошлого и будущего» [Цит. по: Ахматова А. 1998; с. 583]. Замечание критика, на наш взгляд, справедливо только отчасти, потому что Ахматова выстраивает момент настоящего на принципе связи времен, и таким образом ей удается отстраниться от личного, произвести переоценку ценностей. Автор использует в ранней лирике по меньшей мере два способа самостроения героини с помощью игры временами.

Во-первых, в настоящем изображается ситуация коммуникации (у лирического «я» есть собеседник, «нечто собирательное, что должно понимать и может спрашивать» [Анненский И.Ф. 2002 (а); с. 342]), которая «подсвечивает» прошедшее событие дополнительным смыслом. Во-вторых, настоящий момент (грамматически может быть выражен прошлым временем) переживания героини о случившемся может сопровождаться состоянием, которое является пиком психологического и духовного напряжения субъекта и в определенном смысле катарсическим разрешением ситуации прошлого опыта (например, домашняя или

церковная молитва); «в молитве вспоминать» [Ахматова А. 1998; с. 242] – это, по Ахматовой, особое состояние духовной зрелости лирического «я». В обоих случаях отстранение от прошлого в силу естественного хода времени оказывает «очищающий» эффект жизнеутверждения, в центре временной парадигмы находится момент ценностно-значимого настоящего.

Первый способ

Диалог в качестве художественного приема, способствующего созданию доверительной, исповедальной атмосферы лирического стиха, женщины-поэты используют довольно активно. Как правило, целью поэтесс является непосредственная передача эмоции героини. Молодую Ахматову среди современниц выделяет попытка приглушить эмоциональный план переживания, сохранив при этом исповедальность ситуации и расширив ценностный контекст лирического «я» в диалоге.

Первым опытом сложной диалогической формы у Ахматовой становится стихотворение «Хочешь знать, как все это было?..» (1910), в нем накладываются друг на друга два диалога, которые состоялись в разное время. Предположим, что субъект речи в настоящем и участница диалога в прошлом – одно лицо. В таком случае для поэта важно показать не просто временную дистанцию между ситуациями коммуникации, но отстранение женщины от момента непосредственного выражения своей эмоциональности как поступок, ставший результатом ее внутреннего развития. Сказать о себе не «я», а «она» – означает пережить драматический опыт любви. Стихотворение импрессионистично в выражении душевного состояния влюбленной девушки, в связи с ним трудно говорить о глубине ее чувств, но можно домыслить ситуацию томления, предваряющую смелый поступок признания героини. Бесплодность женского ожидания подчеркивается неразрешенностью второго объяснения: диалог в настоящем времени не прописан, интенцию адресата выражает сама женщина «Хочешь знать...», а голос собеседника накладывается на ответную реплику ее первого избранника. Таким образом, ответ «Да» в зависимости от обстоятельств

пережитого прошлого и возможного будущего заключает в себе и «нет», и «да» – слово обретает смысл только в контексте несловесного действия. Заметим также, что прочесть стихотворение можно и от мужского лица, тогда в нем проявится «онегинская» боль утраченной возможности счастья. В любом случае, перед читателем складывается портрет сильной женщины, имеющей мужество сделать первое признание в любви, и мужчины, который избегает определенности в отношениях.

Хочешь знать, как все это было? –

Три в столовой пробило,

И прощаясь, держась за перила,

Она словно с трудом говорила:

«Это все... Ах, нет, я забыла,

Я люблю вас, я вас любила

Еще тогда!»

«Да» [Ахматова А. 1998; с. 32].

«Сероглазый король» (1910) – стихотворение с многочисленными «знаками» времени. Балладный сюжет с королем, королевой, драматической историей охоты обращает читателя к эпохе Средневековья, однако на развитие лирической ситуации это не оказывает решающего влияния. Отношения с королем остались в прошлом, он мог быть «рыцарем» любой другой эпохи – вечной загадкой является здесь женская душа. «Я» переживающее и повествующее о событиях совпадают.

В произведении несколько пространственных и временных планов: дом и место «у старого дуба», где нашли мертвого короля; «вчера» и «сейчас», между которыми уместились смерть молодого короля, ночь горя королевы и душный и алый вечер, когда героиня узнает о гибели «сероглазого» возлюбленного; ночь после ухода мужа на работу (она является моментом повествования-воспоминания лирического «я»). В центре композиции – сообщение мужа о происшествии, его слова оформлены поэтом как прямая речь, в них есть косвенное обращение к адресату «знаешь...», однако отсутствует ответная реплика героини. В настоящем времени, ночью, женщина остается со спящей

«сероглазой» дочерью и обращается к «безысходной» боли (первой строка), в ответ она слышит шелест тополей за окном (последняя строка): «Нет на земле твоего короля...» [Ахматова А. 1998; с. 41]. Намек на отношения с королем в прошлом и странная коммуникация в настоящем моменте расширяют пространство и время действия, подчеркивая «зеркальность» образов «старого дуба» и тополей, говорящих о пустоте всей земли, а также параллельное изображение одной ночи громкого страдания, за которую успела поседеть королева, и «безысходной» ночной боли лирического «я», внешне не выражающего своих чувств.

Вымышленные образы и ситуации в «Сероглазом короле» совмещаются с психологизмом реальной ситуации душевной опустошенности и замкнутости героини. С помощью сложной формы «диалога в диалоге» Ахматова создает образ женского переживания, не изображая прямой эмоциональной реакции героини, а также говорит о несовпадении мужского и женского мироощущений. Муж удивляется тому, что королева стала седой всего за одну ночь, а его жене ночь после известия о гибели возлюбленного кажется нескончаемой. Разговор людей, живущих в одном доме, трудно назвать диалогом: душа женщины, со всеми ее тайнами и недоговоренностями, существует в собственной системе временных и пространственных координат. Возможно, жизнеутверждающим для героини является бессловесный контакт, который в ситуации безысходной боли она ощущает с природой и собственным ребенком.

Форму «диалога в диалоге» имеет также стихотворение «Сжала руки под темной вуалью...» (1911). История из прошлого, переданная со слов героини, предстает как бытовая сцена разрыва любовных отношений, диалог в ней выполняет психологическую функцию – раскрывает внешний эмоциональный план происходящего и отсутствие внутренней связи между мужчиной и женщиной:

Как забуду? Он вышел, шатаясь,
 Искривился мучительно рот...
 Я сбежала, перил не касаясь,
 Я бежала за ним до ворот.

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
 Все, что было. Уйдешь, я умру».
 Улыбнулся спокойно и жутко
 И сказал мне: «Не стой на ветру» [Ахматова А. 1998; с. 44].

Лирическое событие смещается Ахматовой в момент настоящего времени, собеседником лирической героини в котором является вопрошающий голос: «Отчего ты сегодня бледна?» [Ахматова А. 1998; с. 44]. Автор не раскрывает его принадлежности, однако в тексте даны аллюзии на одну из книг Ветхого Завета. В «Песни Песней» женское «я» вступает в диалог с хором «дев Иерусалима», объясняя им, что «любовью больна» и объясняет причину: «Друг мой стучится: / «Открой мне, / сестра моя, подруга моя, / голубка моя, чистая моя <...> Открыла я / другу моему, / а друг мой / ускользнул, ушел. / Душа покинула меня, когда он говорил! / Я искала его – не нашла; / призывала его, / но он мне не ответил». Возможно, незадолго до написания стихотворения Ахматова ознакомилась с публикацией «Песни Песней Соломона» в переводе А.М. Эфроса (с его примечаниями, составленной им антологией «Песнь Песней в русской поэзии» и предисловием В. Розанова).

Для «Песни Песней» характерна сложная субъектная организация повествования, нерасчлененность голосов, среди которых ведущими являются Ее, Его и хор «дев Иерусалима». В библейской книге мотив вина связан с вкушением любовных ласк («О пусть он целует меня / поцелуями уст своих! / Ибо лучше вина / твои ласки!»); «Он привел меня / в дом вина, / и его знамя надо мной – / любовь!»), дом описан как прекрасный сад («И наше ложе – / зеленеющее. / Кровли домов наших – / кедры, / Наша утварь – / кипарисы»; «Встретила я / того, кого любит / моя душа. / За него я ухватилась / и его не отпускала, / пока не привела его / в дом матери моей / и в комнату / моей родительницы»), любовь навеивается ветрами («Не будите / и не тревожьте любовь, / пока сама не захочет она!»); «Проснись ты, северный ветер, / и примчись ты, ветер с юга, / ты повеи на мой сад! / Пусть прольются его ароматы, / Пусть сойдет мой друг / в свой сад / и пусть ест / его плоды драгоценные!»), облик любящей героини представлен в фате невесты («Голуби – очи твои / из-под фаты твоей!»); «Как кусок граната, – / виски

твои / из-под фаты твоей»). Следует также отметить, что в «Песни Песней» Суламифь названа не только прекрасной девой, но и грозной («Прекрасна / ты, моя подруга, / как Фирца; / красива, как Иерусалим; / грозна, / как войско со знаменами!») [Песни Песней...].

Диалог в настоящем времени «подсвечивает» сцену любовного разрыва библейскими ассоциациями и переводит в более высокий духовный регистр. Поведение героини в прошлом прямо противоположно тому, какой она является в настоящем. О преображающей силе земной любви, близкой религиозному чувству очищения страданием, в ахматовском стихотворении свидетельствует скорбная поза героини и интонация ее голоса, в которых угадывается самоотречение, раскаяние и готовность к дальнейшему испытанию духом. Процесс самостроения героини скрыт от читателя, однако нетрудно домыслить авторскую недоговоренность и понять, что главное лирическое событие стихотворения заключается в духовном перерождении лирического «я».

Сжала руки под темной вуалью...

«Отчего ты сегодня бледна?»

– Оттого, что я терпкой печалью

Напоила его допьяна [Ахматова А. 1998; с. 44].

Любовь в произведениях Ахматовой переживается как духовное испытание, трагический опыт лирического «я». Душевное потрясение и духовное самостроение для поэта не отвлеченные друг от друга сферы, а состояния, которые связаны по принципу причины и следствия, но всегда разведены во времени, необходимом человеку для внутренней работы над собой.

Второй способ

В молитве и общении с природой любовное напряжение ахматовской героини, достигшее наивысшей точки развития, претерпевает качественное изменение.

Организация времени в стихотворении «И когда друг друга проклинали...» (1909) дает Ахматовой возможность лирически развернуть ситуацию любви как поединка, который внешне героиня ведет с возлюбленным, а внутренне она

чувствует, что борется с непреодолимой высшей силой. В настоящем моменте, из которого ведется рассказ о «раскаленной добела» страсти, лирическое «я» соотносит воспоминание о любви с состоянием молящейся героини в храме. «Удвоение» ситуации борьбы (за любовь и за веру) производит эффект углубления душевной боли женщины до духовной драмы сильной личности, не готовой стать единым целым ни с мужем, ни с Богом (объединяющей психологической деталью становятся «неизбежные глаза», смотрящие с иконы, и пронзительный взгляд любовника). В стихотворении того же года у Ахматовой о взгляде возлюбленного сказано: «Мне внушает ужас темный / Твой спокойный ясный взор» [Ахматова А. 1998; с. 21]. Мотив проклятия («И когда друг друга проклинали / В страсти, раскаленной добела...») в стихотворении также получает дополнительный смысл не простого упрека со стороны мужчины, но греха, который требует искупления.

А когда, сквозь волны фимиама,

Хор гремит, ликуя и грозя,

Смотрят в душу строго и упрямо

Те же неизбежные глаза [Ахматова А. 1998; с. 18].

Путь к вере и любви проходит через мучительную борьбу между «я» и «сверх-я», поэтому предстоящая пред Всевышним и земным избранником женщина оказывается похожа на трагическую героиню, которую сопровождает «ликующий» и «скорбящий» хор.

Любовная память в ахматовских стихотворениях показана и в состоянии ярости («память яростная мучит» [Ахматова А. 1998; с. 18]), и на стадии угасания («память о солнце в сердце слабеет» [Ахматова А. 1998; с. 48]). Любовь может казаться женщине смыслом жизни, а существование после разлуки непереносимым («И знать, что все потеряно, / Что жизнь – проклятый ад! / О, я была уверена, / Что ты придешь назад» [Ахматова А. 1998; с. 49]), однако лирическое «я» Ахматовой способно от этой точки зрения отстраниться. Временной разрыв интимного переживания на события прошлого и настоящего для автора не простая условность, которая требует домысливания психологических подробностей душевного состояния героини между «тогда» и

«сейчас» со стороны читателя. В стихотворении «Память о солнце в сердце слабеет» (1911) поэту удастся сместить смысловой акцент с переживания героиней ситуации выбора личной судьбы («Может быть, лучше, что я не стала / Вашей женой» [Ахматова А. 1998; с. 48]) на ощущение ею ритма существования природы.

Состояние лирического «я», еще хранящего проблеск воспоминания о пережитых сомнениях и принятом решении отказа от брака, соотнесено с настоящим моментом наступления зимы. Течение времени не открыло героине конкретного знания, не разрешило вопроса, правильно ли она поступила, отказавшись от замужества, однако у нее появилось физическое ощущение той судьбоносной силы, которая не зависит ни от каких принятых человеком решений. Природный фатализм женщины как состояние ее сознания изображен через позу замирания природы, предчувствующей приближение ночи и наступление зимы:

В узких каналах уже не струится –

Стынет вода.

<...> Ива на небе пустом распластала

Веер сквозной.

Стихотворение имеет строгую композицию, отражающую параллельное течение внешних явлений и внутренней жизни лирического «я». В первых двух строфах застывающая природа соответствует внутреннему убеждению героини в том, что жизнь ее без любви остановилась, шанс перемены быта и бытия был упущен («Здесь никогда ничего не случится, – / О, никогда!»). Две заключительные строфы скрепляются повтором слов «может быть», произносимых женщиной с различной интонацией: сомнения (третья строфа) и уверенности (четвертая строфа). В качестве вводного слова «может быть» выражает состояние внутреннего мира героини, колеблющейся в оценке своего прошлого поступка. В финальной строфе открыто сталкиваются вопрос и утверждение, означающее «все еще может быть в этой жизни, в которой перемены зависят не от наших решений, а от самой судьбы». В последнем слове «зима» заключается жизнеутверждающее настроение героини, потому что

покрытая первым снегом земля ассоциируется с внутренним обновлением героини, ее готовности начать жизнь «с чистого листа».

Память о солнце в сердце слабеет.

Что это? Тьма?

Может быть!.. За ночь прийти успеет

Зима [Ахматова А. 1998; с. 48].

4. 2. *Мифопоэтический хронотон*

Третий способ самостроения героини во времени развивается в стихотворениях, написанных после начала Первой мировой войны. Л. Чуковская указывала на то, что Ахматова постоянно ощущала себя и свою судьбу связанной с мировой культурой и историей: «<...> Пушкин, Дант, Шекспир, Петербург, Россия, война... Она не может ни любить, ни ссориться в стихах, не указав читателю с совершенной точностью момент происходящего на исторической карте» [Чуковская Л.К. 1997 (а); с. 134]. В. Топоров отмечает: «<...> Выстраивания «личной» парадигмы из исторических образцов как раз и формируют то, что можно назвать историзмом, но вместе с тем эти «лично-исторические» синтезы кардинально меняют значимость собственно (или «первично») исторического и подготавливают выходы за пределы «исторического» и включение «историзма» в более широкий круг явлений» [Топоров В.Н. 1990; с. 283].

Точка зрения лирического «я», пребывающего «внутри» времен, позволяет Ахматовой совместить в процессе переживания героини прошлое как этап предчувствия современной трагедии с долговременной перспективой искупительного страдания. Поэт ориентируется на мифопоэтическую модель хронотопа, и ощущение исторической значимости настоящего момента «подключается» к национальному религиозному мировоззрению, внутри которого время мыслится как путь от Сотворения к Искуплению. В трагических обстоятельствах ахматовская героиня продолжает верить в прочность мироздания.

Первым откликом Ахматовой на начало войны стал цикл «Июль 1914» («Пахнет гарью. Четыре недели...», 1914; «Можжевельника запах сладкий...», 1914). Известие о вступлении России в войну застало поэта в Слепневе, имении Гумилевых, так что в стихотворениях нашло отражение открытое пространство деревни. В более раннем автографе (от 11 июля 1914 г., Слепнево) [Ахматова А. 1998; с. 788] первое произведение состояло из трех строф, главным настроением в нем было ожидание скорой смерти («Приходил одноногий прохожий / И сказал: «Отойдешь к Покрову!»). В варианте (военном) от 20 июля 1914 года звучит мотив общей судьбы:

«Только нашей земли не разделит

На потеху себе супостат:

Богородица белый расстелет

Над скорбями великими плат» [Ахматова А. 1998; с. 198].

Опираясь в изображении войны на библейские источники (Мф. 24: 7–8, 29; Мф. 27: 35), Ахматова, по словам исследователя Л.Г. Кихней, проецирует их на мифопоэтическое мышление народа, обратившегося к природным приметам недавнего прошлого для объяснения настоящего [См. об этом: Кихней Л.Г. 1997 (а); с. 49–51]: «Стало солнце немилостью Божьей, / Дождик с Пасхи полей не кропил»; «Не напрасно молебны служились, / О дожде тосковала земля: / Красной влагой тепло окропились / Затоптанные поля» [Ахматова А. 1998; с. 198, 199]. Война истолковывается как Божеское Наказание засухой, требующее от людей искупления грехов. В финале первого стихотворения появляется образ Богородицы, расстилающей «над скорбями великими плат»; во втором – страдающая земля ассоциируется со Спасителем, с Его крестными муками.

Низко, низко небо пустое,

И голос молящего тих:

«Ранят тело твое пресвятое,

Мечут жребий о ризах твоих» [Ахматова А. 1998; с. 199].

В стихотворения поэт вводит «голоса» одноногого прохожего и «молящего», посредством которых возникает эсхатологический мотив и образ Заступницы Богородицы («Сроки страшные близятся»), а также обращение к

сцене Христовой Голгофы. Евангельский сюжет искупительной жертвы Сына и очищающего страдания Матери в военном варианте произведения заменил собой первоначальную лирическую ситуацию смерти героини и «счастливого» сострадания ей «единственного ласкового брата» [Ахматова А. 1998; с. 789]. Образы Христа и Богородицы внесли в стихотворения, посвященные национальной беде, трагическое звучание, однако в 1914 году они еще не были заряжены лирическим импульсом автобиографического плана. Автор изображает страдания отдельного «я» как одного из многих.

Важной предпосылкой для формирования трагического пафоса в лирике Ахматовой, по мнению В.Н. Топорова, является вера поэта в «сверх-исторические смыслы истории, прежде всего в ее искупительную функцию» [Топоров В.Н. 1990; с. 316]. С темой судьбы России в ахматовской поэзии связаны мотивы «последних дней» и грядущего возрождения – белый плат Богородицы символизирует очищение мира и начало новой жизни. Природное пространство, человеческий мир и «вечное» спасительное страдание Матери сближаются в позе поклона: небо склоняется над землей («Низко, низко небо пустое...» [Ахматова А. 1998; с. 199]), крестьянки «стонут» над своими детьми («Над ребятами стонут солдаты, / Вдовий плач по деревне звенит» [Ахматова А. 1998; с. 199]), Богородица расстилает «плат» над полями (Покров день) и людскими «скорбями».

Исполнением искупительной жертвы героини становится ее переход в мир мертвых («Я вошла вчера в зеленый рай, / Где покой для тела и души / Под шатром тенистых тополей» [Ахматова А. 1998; с. 223]), откуда она пытается защитить своего возлюбленного от страха земного существования. В стихотворении «Милому» (1915) Ахматова использует фольклорный мотив «мертвой невесты». В сказке влюбленному юноше удастся вырвать у смерти нетленную красавицу. По словам исследователя Р.Г. Назирова, «смысл сюжета – торжество любви над смертью» [Назирова Р.Г. 1992; с. 83]. Поэт вносит существенные изменения в известный сюжет. В мифопоэтическом хронотопе граница между миром живых и мертвых стирается, так что героиня из своего

«зеленого рая» наблюдает за происходящим на земле, ей доступно ощущение пространства и времени, которые передаются детально, так что нетрудно узнать в городском пейзаже описание Царского Села:

И отсюда вижу городок,
 Будки и казармы у дворца,
 Надо льдом китайский желтый мост.
 Третий час меня ты ждешь – продрог,
 А уйти не можешь от крыльца
 И дивишься, сколько новых звезд [Ахматова А. 1998; с. 223].

Свидание возлюбленных состоится только после смерти героя, и оно для него желанно. Роль избавителя переходит от жениха к невесте, которая выбрала смерть и «покоем для тела и души» вполне довольна. Активная позиция «мертвой невесты», в отличие от живого жениха, передана Ахматовой с помощью древнего приема творительного метаморфозы. В первой и последней строфах стихотворения поэт имитирует словесный строй и ритмику заговора с целью оберега мужчины.

Серой белкой прыгну на ольху,
 Ласочкой пугливой пробегу,
 Лебедью тебя я стану звать,
 Чтоб не страшно было жениху
 В голубом кружащемся снегу
 Мертвую невесту поджидать [Ахматова А. 1998; с. 223].

Опираясь на фольклорные образцы и на «Казачью колыбельную песню» М. Лермонтова, Ахматова создает собственную «Колыбельную» (1915), в которой признается: «Я дурная мать» [Ахматова А. 1998; с. 251]. В центре внимания поэта – внутренний мир матери, однако если в традиционной колыбельной находят отражение женские идеалы и мечты, то здесь ребенку адресована тревожная, неутешительная исповедь и материнское раскаяние. Сказочные образы отца-дровосека и сына («ростом с пальчик») в первой части произведения будят в душе исполнительницы глубокие личные переживания вины перед ребенком и мужем, героически сражающемся на фронте («Подарили белый крестик / Твоему отцу»). Таким образом, мифопоэтический сюжет в финале стихотворения разрешается

причитаниями, отражающими безысходную боль женской души. Колыбельная песня не выполняет своего главного назначения – успокоения дитя, также в ней отсутствует светлая перспектива будущего для сына, как это было принято в фольклорной и литературной традиции жанра [См. подробнее о жанре: Головин В. 2000]. Чувство настоящего времени «вливается» в нерасчлененный поток женского горя всех времен. Ахматова пишет о безоговорочном неприятии войны с точки зрения женщины, которая может быть «хорошей» или «плохой» матерью, но в любом случае никогда не найдет оправдания происходящему:

Было горе, будет горе,
Горю нет конца,
Да хранит святой Егорий
Твоего отца [Ахматова А. 1998; с. 251].

Имя святого Георгия Победоносца имеет «двойной» смысл: выступает в качестве сакрального адресата – святого, почитаемого на Руси как покровителя воинов, и метонимической детали, указывающей на подробности военной биографии Н. Гумилева, дважды награжденного Георгиевскими крестами за храбрость (зимой 1914 и 1915 годов).

Форма женского народного плача-причитания в стихотворении «Для того ль тебя носила...» (1918) позволила автору выйти за пределы политического смысла стихотворения, а также соединить лирическое начало с эпическим событийным планом.

Для того ль тебя носила
Я когда-то на руках,
Для того ль сияла сила
В голубых твоих глазах!
 <...> На Малаховом кургане
 Офицера расстреляли.
 Без недели двадцать лет
 Он глядел на Божий свет [Ахматова А. 1998; с. 329].

Исследователь Н. Королева считает, что произведение вносит в «Белую стаю» (2-е изд., 1918) тему «сочувствия павшим в гражданскую войну воинам белой армии» [Ахматова А. 1998; с. 854–855]. Несмотря на использование в

тексте слова «офицер» («На Малаховом кургане / Офицера расстреляли» [Ахматова А. 1998; с. 329]) и на биографический подтекст (обращено к белогвардейцу, младшему брату Виктору Горенко, которого в семье ошибочно считали погибшим), ахматовское стихотворение прочитывается в системе общечеловеческих ценностей.

4. 3. *Онейрический хронотоп* используется поэтом при интериоризации пространства, обжитого субъектом (дом, знаковые места пригорода Петербурга) и способного выступить в качестве внешнего описания его внутреннего мира, включающего в себя сферы сознания и интуиции. Данный вид хронотопа реализуется в формах сна, воображения, памяти, бреда и выражает символические смыслы, связанные с размышлениями о любви и творчестве. Переключение из режима сознания в состояние женского подсознательного видения дает возможность Ахматовой сказать о неистребимости прошлого жизненного опыта. Поэт раскрывает внутренний мир героини, которая в ситуации слома исторической и культурной жизни России начала XX века пытается сохранить и нарастить духовную энергию сопротивления процессам размывания гуманистических ценностей.

«Перекрестком» времен в лирике Ахматовой становится *дом-душа*. Драматическая ситуация связанности человека с событиями его прошлой жизни, мотив иррационального действия, которое минувшее способно оказывать на момент настоящего, разворачивается в стихотворении «Вижу, вижу лунный лук...» (1914). Ахматова описывает состояние бессонницы, когда лирическое «я» находится на грани яви и сна. Вглядывание и вслушивание во внешний мир сопровождается зрительными и слуховыми ощущениями галлюцинирующего сознания женщины, год назад расставшейся со своим возлюбленным.

Вижу, вижу лунный лук

Сквозь листву густых раки,

Слышу, слышу ровный стук

Неподкованных копыт [Ахматова А. 1998; с. 202].

Память о любовном поединке влияет на восприятие объективного мира, в котором угадываются знаки войны. В первой строфе ночное светило предстает как «лунный лук», в последней – «<...> В душный мрак / Месяц бросил лезвие». Странный диалог влюбленных-соперников продолжается уже после их расставания, и возможным он становится во многом благодаря творческому дару женщины, обладающей колдовской силой («Не с тобой ли говорю / В остром крике хищных птиц, / Не в твои ль глаза смотрю / С белых, матовых страниц?»). Лирическая тема завершается погружением героини в сон и неожиданным открытием смыслового центра произведения – образа женского сердца:

Засыпаю. В душный мрак
 Месяц бросил лезвие.
 Снова стук. То бьется так
 Сердце теплое мое [Ахматова А. 1998; с. 202].

По композиции и мотивно-образному строю произведение Ахматовой перекликается со стихотворением Анненского. В «Далеко... Далеко...» из миницикла «Бессонницы» («Тихие песни», 1904) поэт развивает тему эволюции переживания времени в границах жизни отдельного человека. Стихотворение является одним из первых произведений Ахматовой, в которых она изображает дом героини, и в нем, как в человеческой душе, исчезают границы между временами, становится трудно отделить вымысел от реальности, собираются гости из далекого прошлого (ср.: «Там тень моя осталась и тоскует...», 1917 «Поэма без героя», 1940–1965).

В доме, где находится смертельно больной мужчина, разворачивается лирическая ситуация стихотворения «Бесшумно ходили по дому...» (1914). Героиня приходит проститься с умирающим, с которым когда-то была близка: «Давно мне пора в дорогу, / Я только тебя поджидал. // Так меня ты в бреду тревожишь, / Все слова твои берегу. / Скажи: ты простить не можешь?» / И я сказала: «Могу» [Ахматова А. 1998; с. 203]. Ощущение бредовой, полуреальной атмосферы в доме создается неопределенно-личными предложениями в первой строфе («Бесшумно ходили по дому, / Не ждали уже ничего» [Ахматова А. 1998; с. 203]). Похожий прием Ахматова использовала в раннем стихотворении «Из

первой тетради. Отрывок» (1909; 1960-е гг.). Описание пространства влияет на восприятие женского образа: в героине воплощается идея прошлого, не отпускающего человека до момента его смерти («Но вдруг последняя сила / В синих глазах ожила: / «Хорошо, что ты отпустила, / Не всегда ты доброй была» [Ахматова А. 1998; с. 204]).

Тема влияния прошлого на жизнь в настоящем раскрывается в мотиве женского соблазна. Мужчина никак не может оставить дом своей бывшей возлюбленной в стихотворении «Я окошка не завесила...» (1916). С помощью анафорического повтора, симметрию которого нарушает инверсия в заключительной строке, Ахматова делает особенный акцент на глаголе «была». Вероятно, ситуация посещения героем «горницы» возлюбленной является развернутой метафорой встречи с прошлым, от которого невозможно скрыться:

Называй же беззаконницей,

Надо мной глумись со зла:

Я была твоей бессонницей,

Я тоской твоей была [Ахматова А. 1998; с. 256].

В сновидческой реальности лирическое «я» превращается в духовную субстанцию, материальным выражением которой становится имя автора (Анна – ивр. «благодать», «милость»). В стихотворении «Сон» (1915) герой, преодолев ряд испытаний во время своего ночного путешествия, просыпается с именем возлюбленной на устах («<...> Проснувшись, ты застонал / И в первый раз меня / По имени громко назвал» [Ахматова А. 1998; с. 225]). Женщина является путеводной звездой для своего избранника, «голубым огоньком» веры в «свете скудного дня» [Ахматова А. 1998; с. 225]; образ героини сопровождается мотивом солнечного луча и духовного сияния («Широк и желт вечерний свет, / Нежна апрельская прохлада. / Ты опоздал на много лет, / Но все-таки тебе я рада»; «А над смуглым золотом престола / Разгорался Божий сад лучей» [Ахматова А. 1998; с. 235, 232]). Мужчина изображен странником, пребывающим в неведении («твой взор беспомощно-туманный»), проходящим через чужие города и страдающим от отсутствия веры, тогда как героиня наделяется способностью вмешиваться во

внутренний мир героя и распоряжаться его «сознанием» («Из памяти твоей я выну этот день...», 1915; «Как белый камень в глубине колодца...», 1916):

При виде каждого случайного письма,
 При звуке голоса за приоткрытой дверью
 Ты будешь думать: «Вот она сама
 Пришла на помощь моему неверью» [Ахматова А. 1998; с. 227].

Я ведаю, что боги превращали
 Людей в предметы, не убив сознанья,
 Чтoб вечно жили дивные печали.

Ты превращен в мое воспоминанье [Ахматова А. 1998; с. 267].

Любовное переживание, ставшее содержанием произведения искусства, сохраняет память о прошлом благодаря имени героя. Единственный в поэзии Ахматовой акrostих («Песенка», 1916) адресован Борису Анрепу. В других произведениях духовная суть героя выражается посредством сравнения его с ангелом небесным («Словно ангел, возмущивший воду, / Ты взглянул тогда в мое лицо»; «<...> За то, что всем я все простила. / Ты будешь Ангелом моим» [Ахматова А. 1998; с. 255, 258]). Важно отметить, что мотив победы над плотью и духовной коммуникации героев-любовников по времени совпадает в ахматовской поэзии с попыткой автора прямо говорить о психологии творчества, внутреннем процессе рождения стиха («Они летят, они еще в дороге...», 1916; «Песня о песне», 1916).

В стихотворении «Сон» героиня и герой в сновидении переживают состояние истинной близости, тогда как в объективной реальности они противопоставлены по принципу знания и незнания собственного пути, судьбы. В отличие от мужчины, женщина обладает даром интуитивного постижения событий:

Я знала, я снюсь тебе,
 Оттого не могла заснуть.
 Мутный фонарь голубел
 И мне указывал путь.
 <...> Ты шел, не зная пути,
 И думал: «Скорей, скорей,

О, только б ее найти,

Не проснуться до встречи с ней» [Ахматова А. 1998; с. 225].

Лирический герой («Долго шел через поля и села...», 1915) является гражданином мира, он действительно прошел по земле через многие города, в том числе и через те, которые своим местоположением на реке напоминают Петербург («О Венеции подумал / И о Лондоне зараз» [Ахматова А. 1998; с. 232]), однако во сне его неотступно тревожит воспоминание о героине с глазами – парой серых звезд («Ведь настали, тускло пламенея, / Дни последние весны. / Все мне чаще снится, все нежнее / Мне о ней бывают сны!»). Все дороги ведут в «град угрюмый», в «темную и высокую церковь», над «смуглым золотом престола» которой «Божий сад лучей» вновь напомнил страннику о серых глазах возлюбленной («Здесь она, здесь свет веселый / Серых звезд – ее очей»). Художественное пространство сужается, и обнаруживается идея обретения смысла существования в том единственном пространстве, которое суждено человеку высшей силой. Внутренние прозрения, интуиции ахматовской героини одерживают верх над рациональными поисками и решениями мужчины.

Онейрический хронотоп в стихотворениях, посвященных любовной теме, дает автору возможность акцентировать внимание на духовной природе отношений («Ты, росой окропляющий травы, / Вестью душу мою оживи, – / Не для страсти, не для забавы, / Для великой земной любви» [Ахматова А. 1998; с. 260]), а также позволяет ввести в произведения мотив нравственной вины героини, испытывающей желание и страх перед возможностью личного счастья («В каждых сутках есть такой / Смутный и тревожный час. / Громко говорю с тоской, / Не раскрывши сонных глаз, / И она стучит, как кровь, / Как дыхание тепла, / Как счастливая любовь, / Рассудительна и зла» [Ахматова А. 1998; с. 284]). Вместе с возлюбленным, будто «счастьем томимым» [Ахматова А. 1998; с. 254], и мужем, требующим возмездия, лирическая героиня оказывается внутри любовного треугольника.

Новый поворот темы ставит в центр переживания женщину, готовую отречься от земных уз любви и брака ради «вещих забот» искусства («Не мучь

меня больше, не тронь! / Пусти меня к вещим заботам... / Шатается пьяный огонь / По высохшим серым болотам»; «Не выйду, не крикну: «О, будь единым, / До смертного часа будь со мной!» / Я только голосом лебединым / Говорю с неправедною луной» [Ахматова А. 1998; с. 241, 254]). Любовная история в стихах, ставшая лирической основой для выражения настроения тревожных и роковых годов, намекала на реальную жизненную ситуацию, участниками которой были Ахматова, Гумилев и Анреп. Отношения с последним, вероятно, вдохновили поэта на борьбу между влечением к полноте женского переживания любви («Ждала его напрасно много лет», 1916; 1918 <?>) и твердым решением отказаться от счастья («Когда в мрачнейшей из столиц...», 1916). Искушение, плотский соблазн оставляют глубокий след в памяти ахматовской героини.

Ты мне не обещан ни жизнью, ни Богом,
Ни даже предчувствием тайным моим.

Зачем же в ночи перед темным порогом

Ты медлишь, как будто счастьем томим? [Ахматова А. 1998; с. 254].

Моя рука, закапанная воском,
Дрожала, принимая поцелуй,

И пела кровь: блаженная, ликуй! [Ахматова А. 1998; с. 283].

Памятным мне будет месяц вьюжный,

Северный встревоженный февраль [Ахматова А. 1998; с. 255].

Образ «сурового, непреклонного» мужа, являющегося ночью в дом законной супруги, читающего ее любовные письма («Если в небе луна не бродит...», 1910-е годы), художественно выражает идею неизбежности расплаты за предательство тех, кто был вручен лирической героине «любовью и судьбою», он – голос ее совести: «Я предала тебя. И это повторять – / О, если бы ты мог когда-нибудь устать!»; «Сверяет часы свиданий / И подписей смутный узор. / Разве мало ему страданий, / Что вынес он до сих пор?» [Ахматова А. 1998; с. 268, 339]. В стихотворении «А! это снова ты. Не отроком влюбленным...» (1916) поэт сравнивает призрака с мертвецом, приходящим к своему убийце, с Ангелом смерти у ложа умирающего. Оправданием героине служит то, что она верно

хранила память о духовной близости супругов и истинная причина ее предательства – отречение от самой возможности счастья:

В недуге горестном моя томится плоть,
 А вольный дух уже почиет безмятежно.
 Я помню только сад, сквозной, осенний, нежный,
 И крики журавлей, и черные поля...
 О, как была с тобой мне сладостна земля! [Ахматова А. 1998; с. 268].

С переживаниями о муже и сыне связан мотив странного прохожего, дарящего героине таинственный перстень, чтобы уберечь ее от любви, назначающего свидание в прошлом или предсказывающего будущее сыну («По неделе ни слова ни с кем не скажу...», 1916; «Город сгинул, последнего дома...», 1916). В момент встречи с незнакомцем героиня, стараясь угадать будущее, бросает взгляд на ночное небо, освещенное луной, или на «грозовую завесу», рассеченную «нерешительным месяцем».

И назвал мне четыре приметы страны,
 Где мы встретиться снова должны:
 Море, круглая бухта, высокий маяк,
 А всего непременно – полынь...
 И как жизнь началась, пусть и кончится так.
 Я сказала, что знаю: аминь! [Ахматова А. 1998; с. 281].

Я к нему протянула ребенка,
 Поднял руку со следом оков
 И промолвил мне благостно-звонко:
 «Будет сын твой и жив и здоров!» [Ахматова А. 1998; с. 282].

Символическим образом верности женщины-поэта прошлому становится «красногрудая птичка», сидящая на «медном плече Кифареда» [Ахматова А. 1998; с. 246]. В трагедии Анненского «Фамира-кифарэд» в птицу боги превратили мать Фамиры, нимфу Аргиопе, в наказание за то, что она помогла сыну вступить в состязание с музой Эвтерпой. Был наказан и сам музыкант: он лишился способности слышать музыку и играть на кифаре, после чего ослепил себя.

Статуя Аполлона с лирой, вдохновившая Ахматову на создание образа и обращение к творчеству поэта-предшественника, находится в Павловском парке

(«Все мне видится Павловск холмистый...», 1915). Пространство пригорода ассоциируется с темой творчества, по своей природе иррационального. От повседневной действительности парк отделяют чугунные ворота.

Как в ворота чугунные въедешь,
Тронет тело блаженная дрожь,
Не живешь, а ликуешь и бредишь

Иль совсем по-иному живешь [Ахматова А. 1998; с. 246].

Видение Павловска как «неживого», онейрического пространства поэзии («Круглый луг, неживая вода, / Самый томный и самый тенистый, / Ведь его не забыть никогда»; «Поздней осенью свежий и колкий / Бродит ветер, безлюдно рад» [Ахматова А. 1998; с. 246]) имеет символическое значение. Поэт пишет о притягательном безлюдии парка и о своей верности поэзии изысканного лирического чувства. В стихотворениях осени и зимы 1915 года прошлое беспокоит Ахматову, которая, судя по всему, серьезно задумывается над проблемой *роли поэта и нового содержания поэзии* в ситуации социально-исторической катастрофы.

Трагические жизненные обстоятельства лишают прежнюю Музу возможности петь и дышать («Но ни на что не променяем пышный / Гранитный город славы и беды, / Широких рек сияющие льды, / Бессолнечные, мрачные сады / И голос Музы еле слышный»; «И Муза в дырявом платке / Протяжно поет и уныло. / В жестокой и юной тоске / Ее чудотворная сила»; «Веселой Музы нрав не узнаю: / Она глядит и слова не проронит, / А голову в веночке темном клонит, / Изнеможенная, на грудь мою» [Ахматова А. 1998; с. 238, 241, 273]). Двойник «отделяется» от лирического «я» и покидает страшный город «славы и беды».

Муза ушла по дороге,
Осенней, узкой, крутой,
И были смуглые ноги

Обрызганы крупной росой [Ахматова А. 1998; с. 247].

Автор становится перед выбором, замкнуться в собственном внутреннем мире, оставшись наедине с Музой («Уединение», 1914), или выйти к людям, для которых на сегодняшний день хлеб насущнее стихов. Именно в это время, на наш

взгляд, Ахматова особенно активно ищет путей для создания поэзии действительности, способной отразить события эпохи, выразить «торжественную и трудную» [Ахматова А. 1998; с. 238] жизнь современников. В одном сохранившемся отрывке поэт утверждает, что «должна» в повествовании «кратко и правдиво» сказать о совершившемся «в последний год, когда столица наша / Первоначальное носила имя / И до войны великой оставалось / Еще полгода <...>» [Ахматова А. 1998; с. 286]. Чтобы исполнить свое предназначение, лирическая героиня вынуждена была отстраниться от личных переживаний («Памяти 19 июля 1914», 1916):

Из памяти, как груз отныне лишней,
Исчезли тени песен и страстей,
Ей – опустевшей – приказал Всевышний
Стать страшной книгой грозных вестей [Ахматова А. 1998; с. 269].

В последней строфе скрыта аллюзия на текст Ветхого Завета. Пророк Моисей, готовый взять на себя грех народа и ответить за все перед Господом, обращается к Богу со словами: «Прости им грех их. А если нет, то изгладь и меня из книги Твоей, в которую Ты вписал». Господь отвечает Моисею: «Того, кто согрешил предо Мною, изглажу из книги Моей» (Исх. 32: 32–33). С народом ахматовскую героиню соединяет беда, которую принесла внезапно начавшаяся война («Мы на сто лет состарились, и это / Тогда случилось в час один...»). Мотив индивидуального страдания, получивший развитие в центральном четверостишии и связанный с образом Христа, молящегося в Гефсимании, в финале стихотворения «подключается» к теме общей судьбы.

Опираясь на библейский текст, автор пишет о сомнениях и личной ответственности поэта, выражающего настроения своего времени («Нам свежесть слов и чувства простоту...», 1915). Лирическая ситуация стихотворения проецируется на евангельский сюжет, из которого поэт выбирает проповедь Иисуса о земных богатствах (Мф. 6: 19; Лк. 11: 23), эпизоды исцеления слепых, молитвы в Гефсимании (Мк. 14: 33–36), предательства учеников (Мф. 26: 40–75). Ахматова всю жизнь была убеждена в том, что «отношения между поэтом и

читателем изначально сложны, но они должны быть; иначе искажен путь и у того, и у другого» [Чуковская Л.К. 1997 (b); с. 531].

Иди один и исцеляй слепых,

Чтобы узнать в тяжелый час сомненья

Учеников злорадное глумленье

И равнодушие толпы [Ахматова А. 1998; с. 237].

Избегая открытых политических заявлений и оценок, Ахматова пишет о патриотическом переживании героини, выражая его в форме религиозных образов и понятий. Не лишена глубоко христианского смысла и позиция лирического субъекта в любовной лирике. Выбор женщина делает в пользу того, чья вера слаба, а дух «помрачен» высокомерьем («Высокомерьем дух твой помрачен...», 1917). В стихотворениях упомянут факт «измены» возлюбленного, который, вероятно, биографически связан не с любовной коллизией, а с решением Анрепа навсегда оставить Россию («Я только крест с собой взяла, / Тобою данный в день измены» [Ахматова А. 1998; с. 270]).

О лирической героине Ахматова пишет как о женщине, отказывающейся рвать цветы с вольных полей и ухаживающей за собственными «черными грядками» («И, как волны приносят на сушу / То, что сами на смерть обрекли, / Принесу покаянную душу / И цветы из Русской земли» [Ахматова А. 1998; с. 271]). Труд на земле, на который вдохновляет святая София, становится в поэзии обозначением патриотического настроения и готовности к искуплению вины, лежащей на поколении. В 1960-е годы, «закрывая» в своем творчестве тему эмиграции, подводя итоги гражданскому поведению героини, Ахматова вернется к прямому значению слова «земля» («Родная земля», 1963) и тем самым проведет мысль об оправданности прошлых жертв.

В лирике второй половины 1910-х годов героиня сосредоточена на осмыслении перипетий общей судьбы. Жестом, означающим недоумение лирического «я», становится положение рук на лицо («Закрыв лицо, я умоляла Бога / До первой битвы умертвить меня»; «И только совесть с каждым днем страшней / Беснуется: великой хочет дани. / Закрыв лицо, я отвечала ей... / Но больше нет ни слез, ни оправданий» [Ахматова А. 1998; с. 269, 273]). Ахматова не

идеализирует образ родной земли, она пишет о чувстве стыда, которое охватывает человека при взгляде на грехопадение людей («Отрывок», 1916 <?>):

.....
 О Боже, за себя я все могу простить,
 Но лучше б ястребом ягненка мне когтить
 Или змеей уснувших жалить в поле,
 Чем человеком быть и видеть поневоле,
 Что люди делают, и сквозь тлетворный срам
 Не смей поднять глаза к высоким небесам [Ахматова А. 1998; с. 285].

С опущенными или закрытыми глазами, во сне или дремоте героиня *прощается со своими друзьями и возлюбленными*. В ахматовском творчестве воплотились впечатления от реальных встреч и расставаний с дорогими людьми. Лирические перемещения с ними по столице и пригороду напоминают «посмертное блуждание души» героини [Ахматова А. 1998; с. 279], которая ожидает неременной кары за совершенный грех отказа от любви: «Сочтенных дней осталось мало, / Уже не страшно ничего, / Но как забыть, что я слыхала / Биенье сердца твоего?» [Ахматова А. 1998; с. 340].

Так, в октябре 1916 года, после посещения Бахчисарая вместе с *Н.В. Недоброво (1882–1919)*, Ахматова написала стихотворение «Вновь подарен мне дремотой...». Позже она переживала, что в этих строках предрекла скорую смерть друга, который действительно умер от туберкулеза 3 декабря 1919 года. «Город чистых водометов», отделенный от остального мира «пестрою оградой», предстает в произведении как пространство памяти, «песнь прощальной боли», навеянная героине сладкой «дремотой». Спокойный Бахчисарай обретает черты царскосельского пейзажа, каким он запомнился поколению поэтов начала века. Во сне допускаются самые неожиданные метаморфозы:

И орла Екатерины
 Вдруг узнали – это тот!
 Он слетел на дно долины
 С пышных бронзовых ворот [Ахматова А. 1998; с. 275].

В стихотворении поэт обращается к библейскому сюжету изгнания из рая Адама и Евы (ср.: «Я слышу иволги всегда печальный голос...», 1917). «Золотой»

Бахчисарай напоминает о «царскосельских садах», которые были утрачены героями навсегда. Заключительные строфы стихотворения свидетельствуют о невозможности новой встречи в «звездном раю»: Ева остается в мире живых, чтобы «песнь прощальной боли дольше в памяти жила», а Адам уходит в царство мертвых («И откуда в царство тени / Ты ушел, утешный мой» [Ахматова А. 1998; с. 275]). В ахматовской поэзии наступает осознание необратимости прошлого.

В марте 1917 года Россию покидал *Б.В. Анрен (1883–1969)*. Воспоминая о прощании с ним в Петербурге, Ахматова художественно описала расставание как пограничное состояние героев между сном и явью, жизнью и смертью («Как площади эти обширны...», 1917; «По твердому гребню сугроба...», 1917; «Мы не умеем прощаться...», 1917). Прогулка по столице в «предразлучный» час представляется сном, очнувшись от которого героиня должна оказаться за пределами городского пространства («Теперь мне не страшно очнуться / В моем деревенском саду» [Ахматова А. 1998; с. 295]). Переход от сна к яви осуществляется посредством изображения ее падения на землю. Ахматова не впервые в поэзии прибегает к приему создания точки зрения лирического «я», под которым подразумевается сознание умершего человека (прямо в тексте об этом не говорится). Смерть, таким образом, мыслится не столько фактом конца земного существования, сколько состоянием мироощущения живого человека. С любовью, способной преображать действительность, у Ахматовой связано чудо оживления мертвеца.

И мы, словно смертные люди,

По свежему снегу идем.

Не чудо ль, что нынче пробудем

Мы час предразлучный вдвоем? [Ахматова А. 1998; с. 295].

Молчание женщины («Такие притихшие оба, / В молчании нежном идем»; «Ты задумчив, а я молчу» [Ахматова А. 1998; с. 296, 297]) сопровождается состоянием остроты восприятия окружающей жизни: она слышит гул на городских мостах и «легонький звон» шпор своего возлюбленного, видит обширность площадей и качание задетых веток. В отличие от своего спутника, героиня в тематическом цикле понимает свою обреченность на особенное

проживание жизни, на видение мира как бы со стороны, из могилы. Ахматова противопоставляет образ «таинственного дома», в который направляются влюбленные, и церкви, где отмечаются события обыкновенными людьми:

В церковь войдем, увидим,
Отпеванье, крестины, брак,
Не взглянув друг на друга, выйдем...
Отчего все у нас не так? [Ахматова А. 1998; с. 297].

Перемещение по городу в стихотворении «Мы не умеем прощаться...» завершается на кладбище. На протяжении развития лирической темы изменяется описание снежного покрова земли. Шли герои по снегу «свежему», «по твердому гребню сугроба» [Ахматова А. 1998; с. 295, 296], а в результате оказались на «примятом» снегу. Как и в стихотворении «Как площади эти обширны...», в произведении происходит возвращение героини с небес – на землю:

Или сядем на снег примятый
На кладбище, легко вздохнем,
И ты палкой чертишь палаты,
Где мы будем всегда вдвоем [Ахматова А. 1998; с. 297].

Композитору-модернисту *А.С. Лурье (1891–1966)* Ахматова посвятила миницикл из трех стихотворений («Три стихотворения» или «Триптих» [Ахматова А. 1998; с. 834]), в котором вспоминала о времени, когда посещала «сборища» в «Бродячей собаке». В него вошли «Да, я любила их, те сборища ночные...», «Соблазна не было. Соблазн в тиши живет...» и «Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой...»; все три – 1917 года. Именно в этом произведении героиня совершает суд над прошлым и впервые обнаруживает причину, по которой современники не смогли предотвратить катастрофические события века. По мнению Ахматовой, людей ее круга подвела «легкость проклятая» [Ахматова А. 1998; с. 291] в чувствах и поступках, требующих самоконтроля и определенности моральной оценки.

«Темные палаты» прошлого волнуют героиню, чувствуящую себя «преступницей», которую тянет «на место казни долгой и стыда» [Ахматова А. 1998; с. 291]. Она признается в своей непосредственной причастности к

преступлениям «любезных» распутников и грешниц: «Да, я любила их, те сборища ночные»; «И вижу дивный град, и слышу голос милый, / Как будто нет еще таинственной могилы <...>» [Ахматова А. 1998; с. 290, 291].

В стихотворении «Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой...» героиня, страдая, обретает способность ощущать глубину состояний, которые прежде привлекали ее только в форме взаимодействия противоположностей. В могиле день кажется днем, ночь – ночью, жара и холод переживаются отдельно, а жизнь невозможно перепутать со смертью («Где день и ночь, склонясь, в жары и холода, / Должна я ожидать Последнего Суда» [Ахматова А. 1998; с. 290, 291]). В предыдущих произведениях внешний мир изображается как воспринятый сознанием литературной богемы начала века. Современники допускают на первый взгляд безобидный, даже вдохновляющий хаос вещей и отношений, сбой естественного ритма жизни, когда ее полнота ощущается не днем, а ночью. В описании ночных «сборищ» Ахматова использует такие противоположные детали интерьера, как «стаканы ледяные» и красный раскаленный камин, «пахучий, тонкий» кофейный пар и «тяжелый» жар от огня. Из несовместимых вещей и противоречий складывается портрет мироощущения поколения, легко соединяющего «веселость» и «едкость» в «литературной шутке», «беспомощность» и «жуть» в человеческом взгляде [Ахматова А. 1998; с. 290]. Опасность игры крайностями заключалась в том, что из внешней она стала «соблазном» нарушения внутренних законов, притупив в человеке чувство ответственности и отменив моральный контроль над поступком:

Соблазна не было. Соблазн в тиши живет,

Он постника томит, святителя гнетет

И в полночь майскую над молодой черницей

Кричит истомно раненой орлицей.

А сим распутникам, сим грешницам любезным

Неведомо объятье рук железных [Ахматова А. 1998; с. 292].

Итак, самостроение лирического «я» во времени, результатом которого стало чувство судьбы, развившееся на стыке культурно-исторического и психологического анализа настоящего момента, понимание неистребимости и

необратимости прошлого, ощущение вины, лежащей на поколении, открывает дорогу *биографическому лиризму* в поэзии Ахматовой. Г. Винокур в книге «Биография и культура» (1927) определяет биографию как «жизнь личности в истории», что вполне соответствует основной форме поэтического переживания Ахматовой после 1914 года. Исследователь пишет: «<...> исторический факт <...> чтобы стать фактом биографическим, должен в той или иной форме быть пережит данной личностью. Переживание и есть та новая форма, в которую отливается анализируемое нами отношение между историей и личностью: становясь предметом переживания, исторический факт получает биографический смысл» [Винокур Г.О. 1997; с. 44].

* * *

«Расположение» переживания во времени дает автору возможность не ограничиваться непосредственной женской эмоциональностью в выражении реакции на случившееся событие, а приобщить читателя к духовному переживанию героини. Переключение и наложение времен позволяет поэту развить экзистенциальный план и ценностный контекст лирического события.

Ахматова считала, что категория времени гораздо сложнее, чем категория пространства, и ее творчество отразило синхроничное восприятие поэтом события частной жизни отдельного человека и истории народа. Исследователи Ю. Левин и др. считают, что для автора «существует некий высший уровень, на котором ось последовательности транспонируется в серию актуально сосуществующих явлений, принадлежащих современности и улавливающих будущее, как слово – смыслы» [Левин Ю.И. и др 1974; с. 49]. В связи с разработкой темы памяти выявляются, на наш взгляд, религиозные основы мироощущения поэта. Вообще, христианская идея вечной жизни, бессмертия позволяет говорить о сосуществовании времен в одном духовном пространстве. С. Булгаков писал: «<...> является аксиомой церковного сознания, что хотя мир живых и умерших отделен один от другого, однако стена эта не непроницаема для церковной любви и силы молитвы» [Булгаков С. 1991; с. 382].

Миссию современного художника Ахматова видела в отражении настоящего момента. Как справедливо заметил Б. Эйхенбаум, анализируя «Подорожник» (1921), «в пределах самого лиризма Ахматова преодолевает традицию, насыщая лирику сюжетной конкретностью» [Эйхенбаум Б.М. 2001; с. 237]. С одной стороны, поэт фиксирует объективные черты настоящего, детали и подробности происходящего и, соответственно, непосредственную психологическую реакцию на них лирического «я» (страх, отчаяние, надежду). С другой стороны – пережитое прошлое и возможное будущее «накладываются» на настоящее формами мифопоэтического и онейрического хронотопов, раскрывающими неизменный драматизм и жизнеутверждающий оптимизм женской души.

§ 5. Формы лирического контакта с историческим временем

Процесс освоения Ахматовой исторического времени протекал в двух направлениях: с одной стороны, действительные события отражались в поэзии и обновляли ее содержание и формы выражения, с другой – лиризм противостоял реальности. Преодоление пространства и времени субъективностью героини, в частности, обнаруживается в приеме лирического перемещения и системе образов и мотивов. Формы лирического контакта с внешним миром в поэзии Ахматовой, на наш взгляд, могут быть соотнесены с представлениями о времени и пространстве, заложенными в традиционных метафорах («время идет», «время течет», «время летит»).

По свидетельству Ахматовой, последним ее «спокойным» стихотворением перед началом Первой мировой войны было «Я не любви твоей прошу...»: «<...> как помню тот день (в Слепневе) – утром еще спокойные стихи про другое («От счастья я не исцеляю»), а вечером вся жизнь – вдребезги» [Цит. по: Черных В.А. 1996 (а); с. 76]. Изменило свой облик городское пространство, выступающее в лирике поэта в качестве хранителя памяти о любовных переживаниях. Актуализировался мотив пустоты земли и неба («Но кто его отодвинул, / В чужие унес города / Или из памяти вынул навсегда дорогу туда...»; «Пустых небес

прозрачное стекло» [Ахматова А. 1998; с. 201, 206]). Ощущение социально-исторической нестабильности Ахматова передает посредством описания движения природных стихий («Сентябрьский вихрь, листья с березы свежав, / Кричит и мечется среди ветвей, / А город помнит о судьбе своей: / Здесь Марфа правила и правил Аракчеев»; «Но гневно и хрипло вдогонку / Мне горный ветер свистел»; «Когда с налету ветер безрассудный / Чуть начатую обрывает речь» [Ахматова А. 1998; с. 206, 213, 238]) и элементов пейзажа («Большой тюрьмы белесое строенье»; «И чернеющие ветки / За оградой чугунной»; «Бессолнечные, мрачные сады» [Ахматова А. 1998; с. 206, 207, 238]). Важнейшей семантической составляющей образа города становится его участие в героико-трагической судьбе человека («Был блаженной моей колыбелью...», 1914; «Божий Ангел, зимним утром...», 1914; «Тот август, как желтое пламя...», 1915; «Как люблю, как любила глядеть я...», 1916). В плане цветовой символики поэт часто использует обозначение «темный». Особенность эпитета заключается в подвижности границы между прямым и переносным значением слова, на котором он выстраивается, одновременном функционировании в качестве изобразительного и выразительного художественного средства: «Темный город у грозной реки», «Божий Ангел, зимним утром / Тайно обручивший нас, / С нашей жизни беспечальной / Глаз не сводит потемневших» [Ахматова А. 1998; с. 205, 207].

Ахматовское противостояние разрушающим силам истории основывается на внутренних способностях человека сохранять в памяти индивидуальный опыт, применять знания культуры и верить в вечное обновление жизни. В лирические произведения вводятся реальные факты биографии поэта. Трагическая картина современности преобразуется теми «маршрутами», которые прокладывает во времени лирическая героиня.

5. 1. *Хождение и остановка во времени*

Как правило, с «пешим ходом» по временам Ахматова связывает лирическую ситуацию поиска возможности сохранить прошлое, поэтому большое значение имеют остановки лирической героини. Как правило, они

сопровождаются напряженной внутренней борьбой, ценностный контекст обретают жесты и позы. Трагическое чувство переживает женщина, вынужденная оставить родной дом, переменить привычный образ жизни («Лотова жена», 1924). В лирике второй половины 1910-х – начала 1920-х годов поза оглянувшейся героини становится фигурой умолчания, за которой прочитывается скорбное прощание автора с эпохой, боль от невозполнимых утрат целого поколения («Тот голос, с тишиной великой споря...», 1917). Впервые Ахматова применила жест оглядки на прошлое как знак перехода от любовного переживания к творческому в стихотворении «Песня последней встречи» (1911).

В «Белом доме» (1914) перемещение по городу превращается в путешествие во времени. Поэт совмещает план настоящего, в котором описывается парадное шествие войск («Морозное солнце. С парада / Идут и идут войска» [Ахматова А. 1998; с. 200]), сопровождаемое игрой оркестра («Играйте, солдаты...»), с воспоминанием о прошлом («Здесь помню каждую ветку / И каждый силуэт. / Сквозь инея белую сетку / Малиновый каплет свет»). В описании дома-призрака преобладают детали, подчеркивающие пустоту пространства:

Здесь дом был почти что белый,
Стеклянное крыльцо.
Столько раз рукой помертвелой
Я держала звонок-кольцо [Ахматова А. 1998; с. 200].

Сужение пространства от общего очертания дома до детали («звонок-кольцо») сменяется его расширением в трех последующих строфах, из которых становится ясно, что внешние приметы объекта являются описанием внутреннего мира героини, обращенного к прошлому и будущему. В настоящей жизни лирическое «я» перемещается по городу, наводненному войсками, и это кружение напоминает о знаковом поведении некоторых героев русской литературы («Медный всадник», «Преступление и наказание»). В ахматовском стихотворении ощущение пустоты опережает внешнее разрушение пространства («И, видно, никто не знает, / Что белого дома нет»). Призрачность героини, представляющей себя в прошлом с «рукой помертвелой» (а соответственно, в настоящем и вовсе мертвой), подчеркивается ускорением движения времени.

Кольцевая композиция стихотворения закрепляет изменение восприятия времени лирическим «я» от объективного (январский полдень) к субъективному. В первой строфе ощущение хода времени совпадает с военной поступью, вызывающей легкую, но нарастающую тревогу героини; в заключительном четверостишии сознание лирического «я» стирает границу между прошлым и будущим, совмещая времена в сравнении: «Снег летит, как вишневый цвет...» [Ахматова А. 1998; с. 201]. Драматизм стихотворения связан с ощущением необратимости прошлого и одновременно неистребимости его образа в душе конкретного человека, продолжающего переживать то, что для других невидимо. Пустым кажется момент настоящего, отсутствует перспектива будущего. Природный ритм умирания и возрождения (зима – весна) может быть соотнесен с представлением о циклическом движении истории, чередующей войну с миром («идут и идут войска»), однако индивидуальная история жизни человека неповторима («Волынки вдали замирают» [Ахматова А. 1998; с. 201]). Возможно, противопоставление звуков полкового оркестра и пения волынок как громкой музыки времени и «тихой», «горестной» мелодии души лирического «я» было подсказано Ахматовой «Посылкой» (1909) Анненского, обращенной к Гумилеву («Трилистник траурный»):

Вам я шлю стихи мои, когда-то

Их вдали игравшие солдаты!

Только ваши, без четверостиший,

Пели трубы горестней и тише... [Анненский И.Ф. 1990; с. 106].

В более позднем стихотворении «Там тень моя осталась и тоскует...» (1917) поэт пишет о невозможности возвращения из прошлого в настоящее время. Лирическое «я» теряет телесную оболочку, становится тенью именно потому, что не может справиться со временем, к которому привязана. Ключевым образом является дом, где обитают несчастные новые хозяева и душа героини, принимающая «за полночь» гостя из города.

И в доме не совсем благополучно:

Огонь зажгут, а все-таки темно...

Не оттого ль хозяйке новой скучно,

Не оттого ль хозяин пьет вино

И слышит, как за тонкою стеною

Пришедший гость беседует со мною? [Ахматова А. 1998; с. 289].

Мотив страшного дома станет сквозным в творчестве Ахматовой. Вероятно, первоначально он был подсказан личным переживанием, основанным на факте продажи А.И. Гумилевой весной 1916 года дома в Царском Селе, где у Ахматовой действительно была обитая шелком и сукном «синяя» комната. Впоследствии поэт активно подключает образ дома к социально-исторической теме («В том доме было очень страшно жить...», 1921; 1940).

Осваивая *городское пространство* («страшный год и страшный город» [Ахматова А. 1998; с. 236]), лирическое «я» ведет самонаблюдение во времени. Облик столицы в настоящем вызывает воспоминания о знаменательных вехах частной жизни, таких как рождение и брак («Был блаженной моей колыбелью / <...> И торжественной брачной постелью...»); «Где венчались мы – не помним, / Но сверкала эта церковь / Тем неистовым сияньем, / Что лишь ангелы умеют / В белых крыльях приносить» [Ахматова А. 1998; с. 205, 236]), и укрепляет в героине чувство зависимости частной судьбы от действия высших сил.

Ахматова продолжает в русской поэзии традицию Пушкина, произведшего колоссальное возвышение страдающей личности («Медный всадник») и впервые изобразившего городское население как существенную, исторически значимую силу. В конце жизненного и творческого пути одним из лучших своих произведений о переломном времени и переоценке прошлых ценностей Ахматова назовет стихотворение «Думали: нищие мы, нету у нас ничего...» (1915).

В ее поэзии второй половины 1910-х годов жизнь воспринимается лирическим «мы» как повторяющийся «поминальный день», но опыт страдания указывает путь к духовному прозрению, пониманию практической необходимости веры и памяти:

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,

А как стали одно за другим терять,

Так что сделался каждый день

Поминальным днем, –

Начали песни слагать

О великой щедрости Божьей

Да о нашем бывшем богатстве [Ахматова А. 1998; с. 228].

Много нас таких бездомных,

Сила наша в том,

Что для нас, слепых и темных,

Светел Божий дом <...> [Ахматова А. 1998; с. 252].

Во мне еще, как песня или горе,

Последняя зима перед войной.

<...> Не знали мы, что скоро

В тоске предельной поглядим назад [Ахматова А. 1998; с. 293].

В стихотворении «Был блаженной моей колыбелью...» (1914) Ахматова в связи с описанием Петербурга делает особый акцент на глаголе «был». Прошлое изображено как длительность, оно многослойно, но главная задача автора – представить город, ставший военной столицей, в настоящем времени. Первая строфа является обращением к событиям младенчества и молодости, связанной с любовными ожиданиями и разочарованиями. Как и сама героиня, были тогда молоды городские «серафимы».

Был блаженной моей колыбелью

Темный город у грозной реки

И торжественной брачной постелью,

Над которой держали венки

Молодые твои серафимы, –

Город, горькой любовью любимый [Ахматова А. 1998; с. 205].

Во второй части поэт ведет речь о прошлом, связанном с предчувствием лирическим «я» своих высших предназначений. Зрелость героини, начало ее нравственного восхождения сопровождается мотивом бесконечного блуждания по городу, однако судьба и тогда не открывается ей до конца: «Там впервые предстал мне жених, / Указавши мой путь осиянный, / И печальная Муза моя, / Как слепую, водила меня» [Ахматова А. 1998; с. 205].

С настоящим моментом трагического «узнавания» судьбы, духовного прозрения героини совпадает точка зрения субъекта речи. Образ города, каким

его можно видеть в момент повествования, намеренно умалчивается. Если сначала он вызывал тревогу, угрожал («Темный город у грозной реки», «Город, горькой любовью любимый»), затем был сдержан, скрытен, морочил героиню («Солеёю молений моих / Был ты, строгий, спокойный, туманный»), то теперь он открыл ей свою трагическую суть, которую невозможно передать словами. Ахматова использует прием намека на происходящее в настоящем времени.

«Сюжетогенными» элементами городского пейзажа и церковного интерьера в лирике Ахматовой становятся ангелы и другие статуи, являющиеся приметными деталями архитектурного облика Петербурга и его окрестностей. «Оживающая статуя» (подробнее о значении мотива см.: [Назирова Р.Г. 1991; с. 24–37]) в ахматовской поэзии актуализирует всю возможную полноту культурных смыслов: выступает в качестве городского защитника и ангела-хранителя судьбы отдельного человека («Божий Ангел, зимним утром...», 1914; «Будем вместе, милый, вместе...», 1915; «Ангел, три года хранивший меня...», 1921? 1922); силы, творящей возмездие («Как ты можешь смотреть на Неву...», 1914; «Тот август, как желтое пламя...», 1915); объекта любви и ревности героини («Земная слава как дым...», 1914; «Царскосельская статуя», 1916). Ахматова утверждает, что духовным источником любви является пристальный взгляд городского Ангела-хранителя. Душа человека перестает принадлежать самой себе и близкому, когда ею распоряжается высшая сила.

Оттого мы любим строгий,
 Многоводный, темный город,
 И разлуки наши любим,
 И часы недолгих встреч [Ахматова А. 1998; с. 207].

Только душу мне оставил

И сказал: побереги.

И одно меня тревожит:

Если он теперь умрет,

Ведь ко мне Архангел Божий

За душой его придет [Ахматова А. 1998; с. 240].

Непосредственно с темой Первой мировой войны и уходом на фронт Гумилева связан мотив зачисления возлюбленного в святую рать, «Божье воинство» («Утешение», 1914). Проявлением героизма для поэта является христианское подвижничество женщины, которая осталась в тылу («И плакать грешно, и грешно томиться / В милom, родном дому. / Подумай, ты можешь теперь молиться / Заступнику своему»; «Все тебе: и молитва дневная, / И бессонницы млеющий жар, / И стихов моих белая стая, / И очей моих синий пожар» [Ахматова А. 1998; с. 208, 243]) и верна своему «родному» мужу, несмотря ни на какие семейные противоречия, вызывающие «лукавые насмешки» посторонних.

А теперь пора такая,
 Страшный год и страшный город.
 Как же можно разлучиться
 Мне с тобой, тебе со мной? [Ахматова А. 1998; с. 236].

В образе карающего ангела, «огненного серафима», представила Ахматова август 1915 года. В одном из декабрьских выпусков газеты «Биржевые ведомости» того же года стихотворение «Тот август, как желтое пламя...» было опубликовано под заголовком «Воспоминания» [Ахматова А. 1998; с. 816]. В индивидуальной мифологии поэта это первый трагический август – месяц, который в жизни Ахматова для себя считала роковым, судьбоносным.

Тот август, как желтое пламя,
 Пробившееся сквозь дым,
 Тот август поднялся над нами,
 Как огненный серафим [Ахматова А. 1998; с. 248].

По свидетельству П. Лукницкого, она посвятила произведение Гумилеву [Лукницкий П.Н. 1991; с. 61]. Условный сюжет стихотворения («И в город печали и гнева / Из тихой Корельской земли / Мы двое – воин и дева – / Студеным утром вошли» [Ахматова А. 1998; с. 248]), в котором поэт подробно фиксирует обстановку военной столицы («Казался летящей птицей / На штандарте черный орел», «Слепило глаза проходим / Сверканье пик и штыков», «И серые пушки гремели / На Троицком гулком мосту»), мог быть подсказан памятью об умершем

в августе отце Андрее Антоновиче Горенко. В 1920-е годы Ахматова вспоминала последние встречи с ним. Из записей П. Лукницкого: «Сознание его было затемнено (он часто заговаривался, говорил АА такие, например, фразы: «Николай Степанович – воин, а ты – поэзия»)» [Лукницкий П.Н. 1997; с. 335–336]. Противопоставление пространства «тихой» Корельской земли и «города печали и гнева» ассоциируется со сменой исторических эпох и типов человеческого поведения (приоритет личностных ценностей должен теперь уступить место готовности к исполнению гражданского долга).

И брат мне сказал: «Настали

Для меня великие дни.

Теперь ты наши печали

И радость одна храни» [Ахматова А. 1998; с. 249].

Неожиданность прозрения трагической судьбы подчеркивается такими деталями, как «еще» зеленеющие липы Летнего сада, но уже подувший со стороны Куликова поля ветер истории («А липы еще зеленели / В таинственном Летнем саду»; «А ветер восточный славил / Ковыли приволжских степей» [Ахматова А. 1998; с. 248, 249]). В стихотворении «Тот август, как желтое пламя...» в форме воспоминания Ахматова впервые открыто формулирует свою новую нравственную и поэтическую задачу – стать хранительницей прошлых переживаний, «хозяйкой усадьбы», оставленной всеми.

5. 2. *Ощущение течения времени*

О необратимом течении времени ахматовской героине напоминает река Нева, образ которой амбивалентен: одной стороны, она является частью великолепного петербургского пейзажа, с другой – под белоснежными льдами она скрывает бездну. С темой конца истории связан мифологический образ реки как перехода от жизни к смерти и очищение мира от греха.

Полноту настоящего момента жизни Ахматова описывает в стихотворениях «Покинув рощи родины священной...» (1914–<Март> 1915) и «Смеркается, и в небе темно-синем...» (1914–1916; <Июнь> 1940). В 1940–60-е годы поэт объединил стихотворения в циклы под названием «Эпические отрывки» /

«Эпические мотивы». В обоих произведениях важную роль играет образ Невы. Героиня оказывается в ситуации временной остановки для перехода от прошлого к будущему. Художественно диалектика покоя и движения воплощается в композиции пространства и его деталях:

Покинув рощи родины священной
И дом, где Муза Плача изнывала,
Я, тихая, веселая, жила
На низком острове, который, словно плот,
Остановился в пышной невской дельте [Ахматова А. 1998; с. 218].

Лирический субъект в стихотворении «Покинув рощи родины священной...» перемещается, преодолевая расстояние от собственного жилища до комнаты художника, расположенной «в грязном, шумном доме» [Ахматова А. 1998; с. 218]. Попытка заглянуть в будущее связана с порывом героини приподняться над землей, ее притягивает святая чистота («И против двери к нам стеной алтарной / Воздвигнут храм Святой Екатерины» [Ахматова А. 1998; с. 218]). Жилище художника, написавшего пророческий портрет женщины, сравнивается с птичьей клеткой «под самой крышей», в которой он, «как чиж, свистал перед мольбертом» и говорил о «небывшей» радости (ср.: «Под крышей промерзшей пустого жилья / Я мертвенных дней не считаю <...> Но звезды синеют, но иней пушист, / И каждая встреча чудесней, – / А в Библии красный кленовый лист / Заложен на Песни Песней...» [Ахматова А. 1998; с. 222]). С ним героиня отправляется в путешествие «над смертной бездной» утекающего времени, скрытого снегами и льдами реки:

<...> из голубой мансарды
Через окно на крышу выходила
И по карнизу шла над смертной бездной,
Чтоб видеть снег, Неву и облака [Ахматова А. 1998; с. 219].

Вопреки ожиданиям героини, грядущее проявляется не в великолепии петербургского пейзажа, оно просачивается через страшную картину, в которой отражается ее горькая судьба. Художнику дается дар видеть суть вещей, а не обманываться иллюзиями:

Как в зеркало, глядела я тревожно
 На серый холст, и с каждою неделей
 Все горше и страннее было сходство
 Мое с моим изображеньем новым [Ахматова А. 1998; с. 219].

Эффект остановки времени, присущий произведению искусства, переживание прошлого как навсегда запечатленного в памяти настоящего момента Ахматова передает с помощью плавного временного перехода между 7 и 8 строками в стихотворении «Смеркается, и в небе темно-синем...» (в 1910-е годы созданы 1–20 строки). Героине, наблюдающей наступление ночи, запомнился необычный закат, когда неожиданно она ощутила полноту бытия («Когда я вышла, ослепил меня / Прозрачный отблеск на вещах и лицах, / Как будто всюду лепестки лежали / Тех желто-розовых некрупных роз, / Название которых я забыла. / Безветренный, сухой, морозный воздух / Так каждый звук лелеял и хранил, / Что мнилось мне: молчанья не бывает» [Ахматова А. 1998; с. 220]).

Пространство в произведении выстраивается по принципу постепенного сужения: от изображения «темно-синего» звездного неба и «храма Ерусалимского» на его фоне автор переходит к описанию «вещей и лиц», освещенных «желто-розовым» закатом, и завершает развитие лирической темы детализацией пейзажа, в котором цвет пронизывает вещь насквозь («ржавые перила», «пестрые жадные утки», «прорубь чернильная»). Последней символической деталью в воспоминании героини становится темная «прорубь» во льдах Невы. Она, как и портрет в предыдущем стихотворении, напоминает о непроницаемости будущего, приближение которого нельзя остановить. В целом, Ахматова создает эпическое настроение равновесия радости и страха, памяти и забвения, настоящего и будущего. Стремление человека в его духовном порыве оторваться от земли подчеркивается деталями пейзажа:

Смеркается, и в небе темно-синем,
 Где так недавно храм Ерусалимский
 Таинственным сиял великолепьем,
 Лишь две звезды над путаницей веток,
 И снег летит откуда-то не сверху,

А словно подымается с земли <...> [Ахматова А. 1998; с. 220].

Необратимое течение времени ассоциируется у Ахматовой с образом Невы, берега которой закованы в гранит («Как люблю, как любила глядеть я...», 1916). Повтор глагола «любить» в форме настоящего и прошлого времени в первой строке воспринимается как речевой жест лирического «я», передающий некоторую строгость в обращении со временем. На фоне реки и городского пейзажа («<...> На балконы, куда столетья / Не ступала ничья нога» [Ахматова А. 1998; с. 266]) жизнь поколения «безумных и светлых нас» кажется «чистым часом» белой ночи, дуновением майского ветра, «райским», «сладчайшим» сном. При первой публикации стихотворения строки 11–12 («Мы – как грешник, видящий райский / Перед смертью случайный сон...» [Ахматова А. 1998; с. 821]) прямо передавали ахматовскую мысль о конечности не только отдельной человеческой жизни, но целой эпохи, какой бы грешной и светлой она ни была (впоследствии местоимение «мы» было заменено на «ты»). Вода обладает очищающей, обновляющей силой для города и страны, столицей которой он является:

И воистину ты – столица
 Для безумных и светлых нас;
 Но когда над Невою длится
 Тот особенный, чистый час
 И проносится ветер майский
 Мимо всех надводных колонн,
 Ты – как грешник, видящий райский
 Перед смертью сладчайший сон... [Ахматова А. 1998; с. 266].

Мотив «дивного Града», название которого связано с именем апостола Петра, открывающего двери рая, и «мертвого» царя-основателя, возникает в стихотворении «В городе райского ключаря...» (1916 <?>; 1917). Ахматова пишет о предчувствии надвигающейся беды, скорой утраты Рая: «И все мне казалось, что в Раю / Я песню последнюю пою» [Ахматова А. 1998; с. 287]. Присутствие едва уловимых знаков опасности обнаруживается в пейзаже: героиня подмечает контраст между белыми церквями, высокими мостами и темным садом, только ей

слышен скрип корабельных мачт «между старых лип» и известно, как глубока река за окном. Нева и окрестности хранят память о трагической истории России. Обыкновенный человек, наследовавший город у «мертвого царя» Петра, проявляет героическую готовность разделить с ним судьбу:

А за окошком моим река –
 Никто не знает, как глубока.
 Вольно я выбрала дивный Град,
 Жаркое солнце земных отрад [Ахматова А. 1998; с. 287].

Летом 1917 года, оказавшись свидетельницей крестьянских волнений в Бежецком уезде, Ахматова создает три стихотворения, тематически связанные между собой и развивающие мотив замедляющегося течения реки времен («Течет река неспешно по долине...», «И целый день, своих пугаясь стонов...», «И мнится – голос человека...»). Лирическое «я» ощущает момент настоящего как предел мировой истории и разрушение частной жизни человека («Мне сердце разорвали пополам» [Ахматова А. 1998; с. 314]). В качестве главного эсхатологического символа выступает река – водораздел между жизнью и смертью («И целый день, своих пугаясь стонов, / В тоске смертельной мечется толпа» [Ахматова А. 1998; с. 314]). В первом стихотворении время течет «неспешно», возникает идиллическая картина прошлой усадебной жизни, эталоном которой была «золотая» Екатерининская эпоха:

Течет река неспешно по долине,
 Многооконный на пригорке дом.
 А мы живем, как при Екатерине:
 Молебны служим, урожая ждем.
 Перенеся двухдневную разлуку,
 К нам едет гость вдоль нивы золотой,
 Целует бабушке в гостиную руку
 И губы мне на лестнице крутой [Ахматова А. 1998; с. 313].

В следующем произведении, отражающем историческую и человеческую катастрофу современности, толпа людей покидает свои дома; внешний и внутренний хаос жизни показан в первых четырех строках, во второй части наступает тишина («Как после залпа сразу тихо стало» [Ахматова А. 1998; с.

314]). Центральным в композиции является образ реки, важные детали которого – берега. Лирическое перемещение «за реку», соответствующее мифологическому переходу из жизни в смерть, не выражается прямо, однако именно оно передает идею наступления конца определенного периода в русской истории.

И целый день, своих пугаясь стонов,
В тоске смертельной мечется толпа,
А за рекой на траурных знаменах
Зловещие смеются черепа [Ахматова А. 1998; с. 314].

Онейрический хронотоп в стихотворении «И мнится – голос человека...» раскрывает состояние героини, пребывающей вне времени и пространства. Река времен пересохла, Апокалипсис на земле случился. Лирическое «я» оказывается свидетелем конца существования человечества, для которого «времени уже не будет» (Откр. 10: 6).

И мнится – голос человека
Здесь никогда не прозвучит,
Лишь ветер каменного века
В ворота черные стучит.
И мнится мне, что уцелела
Под этим небом я одна, –
За то, что первая хотела
Испить смертельного вина [Ахматова А. 1998; с. 315].

Нарастающий ужас одиночества и мотив наказания жизнью тематически сближает ахматовское произведение со стихотворением А. Фета «Никогда» (1879), однако земля в нем не «труп», а место, где обитает «ветер каменного века» – стихия, предвещающая возможность зарождения новой человеческой цивилизации.

5. 3. Полет за пределы времени

Мотив полета связан у Ахматовой с темой смерти, памяти и творчества.

О социально-исторической катастрофе в России поэт пишет с точки зрения страдающей личности, так что мотив полета за пределы времени может означать постоянное присутствие смерти. В предчувствии конца лирическая героиня

слышит шум птичьих голосов и крыльев («Пора лететь, пора лететь / Над полем и рекой, / Ведь ты уже не можешь петь / И слезы со щеки стереть / Ослабнувшей рукой»; «Как хорошо в моем затворе тесном! / О самом нежном, о всегда чудесном / Со мною Божьи птицы говорят. / <...> ждать осталось мало дней» [Ахматова А. 1998; с. 224, 262]).

В стихотворении, посвященном переводчику и актеру Г.Г. Фейгину (1885–1917), погибшему на фронте, взлет полевой птицы «с колючего снопа» становится знаком вечной памяти о героях войны. Вера и верность, как в древние времена, являются той моральной силой, с помощью которой женщина противостоит забвению и смерти:

Я знаю: это ты, убитый,
 Мне хочешь рассказать о том,
 И снова вижу холм изрытый
 Над окровавленным Днестром.
 Забуду дни любви и славы,
 Забуду молодость мою,
 Душа темна, пути лукавы, –
 Но образ твой, твой подвиг правый
 До часа смерти сохраню [Ахматова А. 1998; с. 304].

Исторический момент в стихотворениях 1917 года представляется Ахматовой как прозвучавший в воздухе залп («И целый день, своих пугаясь стонов...», 1917), прерванный «утренний» полет ласточки («Теперь никто не станет слушать песен», 1917), внезапно разведенный мост («На разведенном мосту...», 1917–1919). События февральской революции и октябрьского переворота автор воспринимает как резкий излом времени и частной жизни человека («На разведенном мосту / В день, ставшим праздником ныне, / Кончилась юность моя» [Ахматова А. 1998; с. 324]). Образ разорвавшегося сердца художника также свидетельствует о новой постановке проблемы творчества:

Вот для чего я пела и мечтала,
 Мне сердце разорвали пополам,
 Как после залпа сразу тихо стало,
 Смерть выслала дозорных по дворам [Ахматова А. 1998; с. 314].

Теперь никто не станет слушать песен.

Предсказанные наступили дни.

Моя последняя, мир больше не чудесен,

Не разрывай мне сердца, не звени [Ахматова А. 1998; с. 318].

Атмосферу, воцарившуюся в столице после Февральской революции 1917 года, Ахматова передает через описание уличного гула, в котором «великопостный звон» церковных колоколов сливается с «беспорядочной стрельбой» («Я в этой церкви слушала Канон...», 1917). В лирическом «я» внешнее восприятие хаоса времени, его тревожных звуков и движений, поэт совмещает с мироощущением религиозного человека, с особым чувством вступающего в период Великого поста и ожидающего неминуемого наступления Страстной недели и только после нее – «полночи пасхальной». Тотальное присутствие смерти осмысливается поэтом как мощный стимул к покаянию и очищению. Упомянутый в стихотворении Канон Андрея Критского – выдающееся произведение церковной гимнографии – как раз представляет собой развернутый диалог человека со своей душой. Судьбоносный период русской истории совпадает с «семью неделями», предваряющими Христову Пасху.

Я в этой церкви слушала Канон

Андрея Критского в день строгий и печальный,

И с той поры великопостный звон

Все семь недель до полночи пасхальной

Сливался с беспорядочной стрельбой,

Прощались все друг с другом на минуту,

Чтоб никогда не встретиться... И смуту

..... судьбой [Ахматова А. 1998; с. 322].

Лирическая героиня Ахматовой переживает острое чувство вины за происходящее в действительности, она предпринимает попытку ее искупления с помощью отречения от «земных отрад» и посвящения себя памяти-творчеству. Мотив «неутешного странствия» души раскрывает внутреннее состояние лирического «я». Перемещение по воздуху связано с приоритетом для поэта вневременных, «вечных» ценностей, однако героиня не может забыть прошлое, и для нее это особая пытка.

Душа женщины, отлетевшая от тела и ставшая самой поэзией, мучается воспоминаниями о земном прикосновении к возлюбленному в стихотворении «Первый луч – благословенье Бога...» (1916).

Так давно губами я касалась

Милых губ и смуглого плеча...

А теперь, усопших бестелесней,

В неутешном странствии моем,

Я к нему влетаю только песней

И ласкаюсь утренним лучом [Ахматова А. 1998; с. 259].

Встреча с прошлым для оставшейся в живых героини превращается в ритуал, происходящий раз в год, весной, в Екатерининском парке Царского Села («И вот одна осталась я...», 1917). Над каналами и озерами раскрывается «темница гробовая», и к «памятному» месту в облике лебедей слетаются души ее друзей. Образ благородных птиц символизирует чистоту и целомудрие умерших.

Но так бывает: раз в году,

Когда растает лед,

В Екатерининском саду

Стою у чистых вод

И слышу плеск широких крыл

Над гладью голубой.

Не знаю, кто окно раскрыл

В темнице гробовой [Ахматова А. 1998; с. 319].

Само время в стихотворении «Веет ветер лебединый...» (1918; 1922), посвященном любовным «годовщинам», является к героине в образе «ветра лебединоного». Женщина обращается к возлюбленному, на смерть которого указывает мотив вечной молодости и белизны мужского лица (видимо, окончательный адресат – Гумилев). Во второй и третьей строфах метафорический образ прямо соотнесен с темой «плывущих» и «пролетающих» лет:

Ты мои разрушил чары,

Годы плыли, как вода.

Отчего же ты не старый,

А такой, как был тогда?

Даже звонче голос нежный,

Только времени крыло
 Осенило славой снежной
 Безмятежное чело [Ахматова А. 1998; с. 325].

Как воссоединение в едином порыве души и тела автора Ахматова описала процесс создания поэтического произведения («Они летят, они еще в дороге...», 1916). Ветер вкладывает в уста творца «слова освобожденья и любви» и «опалает» сознание – так рождается песня [Ахматова А. 1998; с. 263]. Произведение искусства сравнивается с «нетленным» зерном, которое художник дарит миру, испытывая при этом «легкую печаль» расставания со своим созданием. Думается, что в «Песни о песне» (1916) Ахматова развивает тему рождения и дальнейшей судьбы «песни». Написанные друг за другом стихотворения раскрывают состояния поэта на разных этапах создания художественного произведения: от «предпесенной тревоги» – до момента прощания с песней («Она сначала обожжет, / Как ветерок студень, / А после в сердце упадет / Одной слезой соленой» [Ахматова А. 1998; с. 264]). Вслед за Пушкиным обратившись к образу библейского сеятеля (Мф. 13: 3–8), Ахматова вступила в диалог с поэтом. Приступу разочарования молодого стихотворца, желающего видеть результаты своих трудов («Свободы сеятель пустынный...», 1823), Ахматова противопоставляет веру в то, что зерно поэзии, брошенное в мир, непременно прорастет, – только плоды соберут другие.

Я только сею. Собирать
 Придут другие. Что же!
 И жниц ликующую рать
 Благослови, о Боже! [Ахматова А. 1998; с. 264].

Идея независимости творения от его создателя является тем «зерном», из которого впоследствии вырастет концепция «Поэмы без героя».

Лирическое «я» в поэзии Ахматовой ощущает притяжение к вечности и устремляется за пределы пространства и времени. В стихотворении «Ночью» (1918) с живыми людьми (часовой, верная и неверная жены), связанными временем, не имеющими возможности избавиться от этой зависимости ни наяву, ни во сне («Идет домой неверная жена, / Ее лицо задумчиво и строго, / А верную в

тугих объятьях сна / Сжигает негасимая тревога» [Ахматова А. 1998; с. 328]), сравнивается героиня, освободившаяся от бремени земного существования. Несколько ироническая тональность стиха, правда, напоминает о том, какой ценой досталась ей желанная свобода и насколько велика привязанность к жизни:

Что мне до них? Семь дней тому назад,
 Вздохнувши, я прости сказала миру.
 Но душно там, и я пробралась в сад
 Взглянуть на звезды и потрогать лиру [Ахматова А. 1998; с. 328].

В поэзии конца 1910-х годов в ахматовской лирике рождается мотив духовного полета во времени, звучит идея готовности к самоотверженному служению поэзии. Далекому возлюбленному, уехавшему в эмиграцию, героиня является в образе петербургской вьюги: «Когда о горькой гибели моей / Весть поздняя его коснется слуха, / Не станет он ни строже, ни грустней, / Но, побледневши, улыбнется сухо. / И сразу вспомнит зимний небосклон / И вдоль Невы несущуюся вьюгу, / И сразу вспомнит, как поклялся он / Беречь свою восточную подругу» [Ахматова А. 1998; с. 321]. В 1963 году о своей поэзии, ставшей символом трагической эпохи русской истории, Ахматова напишет в стихотворении: «Прав, что не взял меня с собой / И не назвал своей подругой, / Я стала песней и судьбой, / Сквозной бессонницей и вьюгой. / Меня бы не узнали вы / На пригородном полустанке / В той молодящейся, увы, / И деловитой парижанке» [Ахматова А. 1999 (b); с. 290].

* * *

Итак, ахматовский историзм воплощается в лирическом переживании, основанном на реальном жизненном опыте и интуициях автора. В гражданском чувстве героини ясное понимание социально-политической ситуации органично соединяется с народным мироощущением и религиозностью, а форма выражения этого чувства имеет метафорическую и биографическую стороны.

В своеобразном параллелизме движения времени и перемещения героини выражается ахматовское *чувство судьбы*. Семантика полета обнаруживается в названии третьего сборника стихотворений («Белая стая»), вышедшего в свет в сентябре 1917 года. Через полвека итоговую книгу своих стихов, в которых будет

отражена реальная биография автора и история России XX века, Ахматова назовет метафорически – «Бег времени» (1965).

§ 6. Пафос самоутверждения лирической героини: трагизм и героика

Лиризм самоутверждения связан с выражением общественно-политической позиции в поэзии Ахматовой второй половины 1910-х – начале 1920-х годов, реализуется он в двух формах – диалогической и монологической (с участием хорового голоса). В первом случае точка зрения лирического «я» обнаруживается в процессе борьбы с явными или скрытыми оценками и суждениями адресата (позиция оппонента передается с помощью косвенной и несобственно-прямой речи); во втором – предполагается наличие слушателя или зрителя, но преимущества и достоинства высказываний героини, зачастую отождествляющей себя с группой людей или соотносящей свое мироощущение с ценностными установками национальной культурной парадигмы, прямо или косвенно подчеркиваются в произведении.

Судя по стихотворениям 1915 года, в которых героиня оказывается оплотом мужской веры и хранительницей культурного пространства («Будем вместе, милый, вместе...», «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...», «Тот август, как желтое пламя...» и др.), Ахматова задумывается о проблеме выбора жизненного пространства в ситуации социально-исторического кризиса достаточно рано, сразу после начала Первой мировой войны. С одной стороны, она выражает свое настроение героического отречения от женского счастья и поэтического дара ради мирного неба над Россией в «Молитве» (1915):

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар
Так молюсь за Твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией

Стала облаком в славе лучей [Ахматова А. 1998; с. 231].

С другой стороны, в 1916 году, находясь с родными на даче Шмидта близ Севастополя, Ахматова создает стихотворение «Когда в мрачнейшей из столиц...», посвященное Б. Анрепу, в котором представляет свой отъезд в Песочную бухту как бегство из столицы под покровом петроградской ночи: «<...> Рукою твердой, но усталой / На чистой белизне страниц / Я отречение писала <...> Но неожиданная ночь / Покрыла город предосенний, / Чтоб бегству моему помочь, / Расплылись пепельные тени» [Ахматова А. 1998; с. 270]. Мечта о путешествии в Англию описывается как реальное событие в миницикле «Сантиментальное путешествие» (1917), состоящем из произведений «Просыпаться на рассвете...» и «Это просто, это ясно...»: «Иль на палубе в ненастье, / В мех закутавшись пушистый, / Слушать, как стучит машина, / И не думать ни о чем, / Но, предчувствуя свиданье / С тем, кто стал моей звездой, / От соленых брызг и ветра / С каждым часом молодеть»; «Для чего же, бросив друга / И кудрявого ребенка, / Бросив город мой любимый / И родную сторону, / Черной нищенкой скитаюсь / По столице иноземной? / О, как весело мне думать, / Что тебя увижу я!» [Ахматова А. 1998; с. 311, 312]. Первая публикация стихотворения «Это просто, это ясно...» (газ. «Петроградское эхо». 1918. 22 января. Вечерний выпуск) вышла со следующими строками 9–11: «Оттого, что, бросив друга / И единственного сына, / Бросив город мой заветный <...>» и без восклицательного знака в конце последней строфы [Цит. по: Ахматова А. 1998; с. 844]. Упоминание «единственного сына», «друга» и «заветного» города создавало впечатление автобиографичности произведения и несколько сдерживало мотив любовного безумия.

Конечно, это была игра поэтической фантазии, однако родилась она от реальной ситуации выбора, который стоял перед автором. Э. Герштейн приводит документы, подтверждающие намерение Ахматовой покинуть страну в 1920-е годы, и при этом отмечает: «Но отказаться от своего призвания Анна Ахматова не могла. Долг матери столкнулся с долгом Поэта. Вот где было заложено начало настоящей, невыдуманной трагедии. Это предрешило трудную судьбу Льва Николаевича Гумилева» [Герштейн Э. 1998; с. 346]. Решение остаться в стране и

продолжать выполнять свой долг поэта Ахматова, видимо, долго обдумывает и принимает, понимая возможные последствия, связанные с судьбой сына, отец которого в 1921 году был расстрелян новой властью.

6. 1. Диалог

Поэтическое обращение к Б. Анрепу, навсегда покинувшему Россию в марте 1917 года, имело особое значение в творчестве Ахматовой. В посвященных ему произведениях глубокое интимное чувство героини постепенно перерастает в порыв жертвенного патриотизма, лирическое «я» одерживает победу в нравственном поединке с «отступником» («Высокомерьем дух твой помрачен...», 1917; «А ты теперь тяжелый и унылый...», 1917; «Ты – отступник: за остров зеленый...», 1917; «Когда в тоске самоубийства...», 1917; «Нам встречи нет. Мы в разных станах...», 1921). Стихотворения, осветившие проблему эмиграции и веры в истинность русского пути, представляют особую диалогическую форму лиризма самоутверждения, раскрывающего глубокие личные переживания Ахматовой по поводу возможного отъезда из страны. В стихотворениях, обращенных к Анрепу, лирическое «я» ведет активную, контратакующую борьбу против позиции своего оппонента: дискредитируются мотивы оценки противника, ставятся под сомнение ценности, из которых он исходил, и наконец – обвинение бросается в адрес самого оппонента.

Главным вопросом, который обсуждается в стихотворениях, становится вера в Бога («Ты говоришь, что вера наша – сон / И марево – столица эта» [Ахматова А. 1998; с. 288]). «Высокомерным» герой назван потому, что выбрал в качестве убежища английскую цивилизацию, в сознании русского человека ассоциирующуюся с культом разума («Высокомерьем дух твой помрачен...»).

Ты говоришь – моя страна грешна,

А я скажу – твоя страна безбожна.

Пускай на нас еще лежит вина, –

Все искупить и все исправить можно [Ахматова А. 1998; с. 288].

Цель существования человека, даже целого народа, по мнению героини, заключается в познании «света», в исполнении Божьего Замысла, что умом

совершить невозможно, однако, заглянув в свое сердце, почувствовать приближение судьбы можно. «Нищая грешница» верит в то, что личный и общий грех можно искупить, она не воспринимает катастрофу в настоящем как конец пути нации, напротив, именно испытания, по ее мнению, и освятят русскую историю, принесут желанное очищение и свет. Внешний достаток и комфорт только подталкивают героя к смерти, от которой его пока отвращает инстинкт самосохранения. Таким образом, отсрочка смерти становится самой страшной казнью для безбожника.

Вокруг тебя – и воды, и цветы.

Зачем же к нищей грешнице стучишься?

Я знаю, чем так тяжело болен ты:

Ты смерти ищешь и конца боишься [Ахматова А. 1998; с. 288].

В последующих стихотворениях голос героя слабеет, так же как и его воля («Все чаще ветер западный приносит / Твои упреки и твои мольбы»; «Для чего ж ты приходишь и стонешь / Под высоким окошком моим?») [Ахматова А. 1998; с. 309, 310]). Ахматова разворачивает сюжет беспочвенного существования и деградации личности эмигранта, который, отрекаясь от «славы и мечты», губит свой внутренний мир, перестает различать сон и явь, а также изводит плоть вином и «нечистыми» ночами («А ты теперь тяжелый и унылый...»). Со слов лирической героини становится ясно, что он зовет ее вернуться, напоминает о любви и просит молить за него Господа. Она остается милостивой к тому, чей взгляд мучителен и беспокоен («Но зелены мучительные очи, – / Покоя, видно, не нашел в вине» [Ахматова А. 1998; с. 311, 309]), признает «непоправимость» своей любви, однако считает необходимым отказаться от духовной близости с возлюбленным, возможной в пространстве памяти:

Но разве я к тебе вернуться смею?

Под бледным небом родины моей

Я только петь и вспоминать умею,

А ты меня и вспоминать не смей [Ахматова А. 1998; с. 309].

Личная свобода героя, ради которой он оставляет родину, сводится лирическим «я» к комфорту. Россия противопоставляется Западу как страна,

обладающая не материальными ценностями, а благодатью, не аристократической («королевской»), а народной культурой («Ты – отступник: за остров зеленый...»).

Ты – отступник: за остров зеленый

Отдал, отдал родную страну,

Наши песни, и наши иконы,

И над озером тихим сосну.

Для чего ты, лихой ярославец,

Коль еще не лишился ума,

Загляделся на рыжих красавиц

И на пышные эти дома? [Ахматова А. 1998; с. 310].

Отступничество «кощунствующего» героя и его устремленность к «пышному» комфорту, по Ахматовой, заслуживает наказания безрадостным бессмертием Агасфера («Знаешь сам, ты и в море не тонешь, / И в смертельном бою невредим»; «И сердце только скорой смерти просит, / Кляня медлительность судьбы» [Ахматова А. 1998; с. 310, 309]). В легенде о грешнике, пораженном таинственным проклятием и пугающем одним своим видом как привидение и дурное знамение, присутствует мотив неожиданной и странной встречи. По словам С. Аверинцева, Агасфер «необходимо выступает (по самой структуре мотива) то жутким и опасным, то готовым на помощь и добрым» [Аверинцев С.С. 1980; с. 34]. В стихотворениях «Когда в тоске самоубийства...» и «Нам встречи нет. Мы в разных станах...» героиня отвечает на «голос» призрака, желающего ей помочь.

В связи с темой эмиграции интерпретируется стихотворение Ахматовой «Когда в тоске самоубийства...». В качестве канонического исследователи приводят два текста, один состоит из трех, другой – из пяти строф. Возникает проблема статуса текста произведения. Н. Королева предполагает, что первая и вторая строфы написаны в начале 1918, накануне заключения Брестского мира, когда немцы наступали, приближаясь к Петрограду [Ахматова А. 1998; с. 846]. По мнению Н. Тропкиной, воспроизводимый сегодня пятистрофный вариант – контаминация текстов, составленная из двух вариантов, каждый из которых имеет законченный смысл [Тропкина Н.Е. 1996; с. 51]. Итак, можно говорить о

соединении в произведении мотива общей виновности и личной ответственности за происходящее.

В первых двух строфах («Когда в тоске самоубийства...») значимым является образ грехопадения города, который восходит к Книге Пророка Исая: «Как сделалась блудницею верная столица, исполненная правосудия! Правда обитала в ней, а теперь – убийцы» (Ис. 1: 21).

Когда приневская столица,
Забыв величие свое,
Как опьяневшая блудница,
Не знала, кто берет ее... [Ахматова А. 1998; с. 316].

В варианте «Мне голос был. Он звал утешно...» (3–5 строфы) Ахматова пишет о ситуации личного выбора героини, живущей с чувством причастности к национальной трагедии и «черного стыда» в сердце. Зовущий «голос» воспринимается ею как искушение. Н. Тропкина считает, что возникает ситуация выбора пути в момент духовного кризиса художника (в контексте западной литературы она соотносима с «Божественной комедией» Данте, а в русской – с «Пророком» Пушкина). Отмечается, что «пушкинский мотив призыва поэта к высокой миссии в стихотворении Ахматовой оборачивается мотивом искушения, соблазна отказа от жертвенного пути поэта», голос звучит сатанинским искушением [Тропкина Н.Е. 1996; с. 53–54].

Необходимо подчеркнуть, что голос с небес звучит и в других ахматовских стихотворениях. С темой эмиграции связаны образы праведника Лота из Содома и его жены, а также Данте, изгнанного из Флоренции («Лотова жена», 1924; «Данте», 1936). В 1920-е годы автор однозначно становится на сторону женщины, не сумевшей оставить родной дом, понимание драмы того, кто ушел и не оглянулся, придет к Ахматовой позже («Этот, уходя, не оглянулся, / Этому я эту песнь пою. / <...> Но босой, в рубахе покаянной, / Со свечой зажженной не пошел / По своей Флоренции желанной, / Вероломной, низкой, долгожданной...» [Ахматова А. 1998; с. 431]). В произведении «Мне голос был. Он звал утешно...» величие жеста («руками я замкнула слух») выдает решительную позицию героини, которая не собирается оставлять на произвол судьбы родной город:

Но равнодушно и спокойно
 Руками я замкнула слух,
 Чтоб этой речью недостойной
 Не осквернился скорбный дух [Ахматова А. 1998; с. 316].

Отсутствие эпического плана в стихотворении «Нам встречи нет. Мы в разных станах...» позволяет героине прямо назвать своего собеседника «наглецом», а любовь объявить «счастливейшей» в ее нераздельности и принадлежности одной только женщине. Таким образом, диалогическая форма лиризма перестает быть актуальной для трагической героини Ахматовой, твердо занявшей *позицию христианского героизма* [См. об этом: Булгаков С. 1990].

И ни молящие улыбки,
 Ни клятвы дикие твои,
 Ни призрак млеющий и зыбкий
 Моей счастливейшей любви
 Не обольстят... [Ахматова А. 1998; с. 350].

Обращаясь к подруге В. Срезневской, Ахматова открыто заявляет о готовности принять вызов «дивной» судьбы. Женщин, молодость которых выпала на эпоху «бражничества» и «блуда» начала века, поэт называет «жрицами божественной бессмыслицы», в их решительности, подкрепленной чувством вины, есть какая-то истомленность по осмысленной жертвенности, почти языческий фанатизм самоотдачи:

<...> Но я точно знаю – нам зачислятся
 Бденья у позорного столба,
 И свиданье с тем, кто издевается,
 И любовь к тому, кто не позвал...
 Посмотри туда – он начинается,
 Наш кроваво-черный карнавал [Ахматова А. 1998; с. 336].

Лиризм самоутверждения, реализованный в форме поэтического диалога, вернется в творчество Ахматовой после событий августа 1946 года. Постановление ЦК ВКП (б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» оказалось переломным моментом в долгом противостоянии поэта и власти. Страх за сына заставил Ахматову пойти на компромисс и подготовить к изданию сборник

«угодных» стихов «Слава миру!» (1950). Диалог с англичанином (адресат – И. Берлин) позволил Ахматовой в лирической форме заявить о своей общественно-политической позиции и выразить состояние внутренней борьбы, которой подкрепляется патриотизм русского человека, вынужденного сделать выбор между любовью и родиной (см.: цикл «Шиповник цветет. Из сожженной тетради», 1946–1964).

6. 2. *Монолог и голос хора*

В 1916 году О. Мандельштам в одной из рецензий писал: «<...> для Ахматовой настала иная пора. Я бы сказал, после женщины настал черед жены. Голос отречения крепнет все более и более в стихах Ахматовой, и в настоящее время ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России» [Мандельштам О.Э. 1990 (а); с. 260]. Многие современные исследователи считают, что трагизм у поэта зазвучал «по-настоящему» только в сборнике «Белая стая», когда в ахматовской лирике появляются социальные мотивы, связанные с темами войны, революции, эмиграции (Н. Артюховская, О. Симченко, Т. Пахарева, Л. Кихней, В. Шоркина) [Артюховская Н.И. 1974; Симченко О.В. 1985; Пахарева Т.А. 1994; Кихней Л.Г. 1997 (а); Шоркина В.В. 1997].

По нашему мнению, горькие предчувствия и гражданский порыв к самопожертвованию претворяются в устойчивое героико-трагическое миропонимание, основанное на определенной гражданской позиции поэта, только к концу 1917 – началу 1918 года. Ахматова осознает необратимость случившегося, невозможность «все исправить», вернуть обратно на свои места, и художественной доминантой в ее творчестве становится монологическая форма лиризма самоутверждения. Характерным признаком нового чувства жизни является острое переживание неуверенности в завтрашнем дне («Я в этой церкви слушала Канон...», 1917; «Я спросила у кукушки...», 1919; «Здравствуй, Питер! Плохо, старый...», 1922), одиночества («И вот одна осталась я...», 1917; «Я гибель накликала милым...», 1921; «Заболеть бы как следует, в жгучем бреду...», 1922), призрачности прошлого («Призрак», 1919), веры в «никому не известное»

чудо («Все расхищено, предано, продано...», 1921) и ужаса настоящего момента («Пятым действием драмы...», 1921; «За озером луна остановилась...», 1922; «Памяти Сергея Есенина», 1925).

Самоутверждению героини, естественно, предшествовало осознание ею масштаба исторической трагедии, невольным свидетелем которой стала она и ее поколение. В цикл «Три стихотворения. 1919» Ахматова включала произведения «Чем хуже этот век предшествующих? Разве...», «Призрак», «Я спросила у кукушки...» [См. об этом: Ахматова А. 1998; с. 855]. В нем подводятся определенные итоги восприятия исторического времени. В первом из них поэт «вписывает» настоящий момент в диахронический и синхронический контексты мировой истории. Ахматову интересуется не «особенное» в данной эпохе, а проявление в ней трагизма, типичного для любого века, на долю которого выпадает момент расплаты за накопившиеся в обществе проблемы.

Чем хуже этот век предшествующих? Разве
Тем, что в чаду печали и тревог
Он к самой черной прикоснулся язве,
Но исцелить ее не мог [Ахматова А. 1998; с. 330].

Во второй части автор «сужает» восприятие времени от исторического цикла (век) до природного ритма (сутки), но при этом расширяется масштаб современной трагедии. Образ ночи, наступающей на нашей планете постепенно, выражает мысль поэта о неизбежности мировой социально-исторической катастрофы в XX веке. Восток уже погрузился во тьму, и через некоторое время «земное солнце» неизбежно отвернется и от Запада.

Еще на западе земное солнце светит
И кровли городов в его лучах блестят,
А здесь уж белая дома крестами метит
И кличет воронов, и вороны летят [Ахматова А. 1998; с. 330].

Мотив движения солнца как прием косвенного выражения любовного чувства, имеющего начало и конец, Ахматова использовала в цикле «Смятение» (1913). В поздние годы (1961 и 1958) поэт восстанавливает два текста, в которых также реализован прием лирического перемещения с востока на запад («В

промежутки между грозами...», 1910-е годы; «Как вышедший из западных ворот...», 1910-е годы). Возможно, в них Ахматова размышляет о метафизике истории. Колесница Святого пророка Ильи символизирует вечное движение по кругу событий мировой истории – периоды гроз сменяются недолгими затишьями («В промежутки между грозами, / Мрачной яркостью богатые, / Над притихшими березами / Облака стоят крылатые. / Чуть гроза на запад спрячется / И настанет тишь чудесная, / А с востока снова катится / Колесница поднебесная» [Ахматова А. 1998; с. 345]). Человеку, ограниченному рациональным видением ситуации, порой не хватает мудрости понять, что жизнью всех людей на земле управляет высшая сила («Как вышедший из западных ворот / Родного города и землю обошедший / К восточным воротам смущенно подойдет / И думает: «Где дух, меня так мудро ведший?» – / Так я... /» [Ахматова А. 1998; с. 346]). Таким образом, поэт сближает понятия истории и судьбы.

Метафору бега времени Ахматова разворачивает в стихотворении «Призрак». До революции «бессчетное» количество раз она встречала в Царском Селе императора Николая II [Ахматова А. 1998; с. 855]. Праздничное, маскарадное, «раззолоченное» пространство прошлого видится с точки зрения настоящего момента 1919 года, из которого уже можно понять, что блеск дореволюционной жизни был иллюзией, скрывающей силу нарастающей катастрофы. Царские кони несутся вперед и увлекают государя, не способного справиться с надвигающейся стихией («И странно царь глядит вокруг / Пустыми светлыми глазами» [Ахматова А. 1998; с. 331]). Значимые детали образного ряда отсылают читателя к проблематике «Медного всадника» Пушкина. Ахматова осознает случившееся в России как неотвратимую катастрофу, постепенно приближающуюся к своему трагическому разрешению.

И, ускоряя ровный бег,

Как бы в предчувствии погони,

Сквозь мягко падающий снег

Под синей сеткой мчатся кони [Ахматова А. 1998; с. 331].

В третьем стихотворении «Я спросила у кукушки...» поэт пишет о времени от лица лирического «я». Для человека, жизнь которого совпала с эпохой

катастроф и великих потрясений, настоящий момент не обещает личного счастья и продолжительной жизни. Молчание кукушки в ответ на вопрос героини, по народному поверью, означает близкую смерть женщины.

Я спросила у кукушки,
 Сколько лет я проживу...
 Сосен дрогнули верхушки,
 Желтый луч упал в траву.
 Но ни звука в чаще свежей...
 Я иду домой,
 И прохладный ветер нежит
 Лоб горячий мой [Ахматова А. 1998; с. 332].

В цикле «Три стихотворения. 1919» поэт совмещает две точки зрения на события настоящего – позицию наблюдателя, способного отстраниться от происходящего «здесь и сейчас», и взгляд человека, находящегося «внутри» сложившейся исторической ситуации. Сочетание этих ракурсов станет со временем ведущим принципом организации автором лирических произведений, посвященных теме истории. Например, в стихотворениях, написанных в 1921 году сразу после смерти А. Блока и незадолго до казни Н. Гумилева, лирическая героиня то испытывает страх и оплакивает убиенных («Страх, во тьме перебирая вещи...»), «Не бывать тебе в живых...», «Заплаканная осень, как вдова...», «Пятым действием драмы...», «Бежецк», «В том доме было очень страшно жить...»), то благодаря вере и творчеству обретает особое духовное зрение и отстраняется от трагического момента настоящего («Все расхищено, предано, продано...», «Не чудо ли, что знали мы его...», «А Смоленская нынче именинница...», «Все души милых на высоких звездах...»).

Ахматова писала: «В сущности никто не знает, в *какую* эпоху он живет» [Ахматова А. 2001; с. 164]. Есть времена, по словам поэта, «с изюминкой» «из людей» или «из событий» [Цит. по: Гончарова Н.Г. 2000; с. 13], они требуют большего внимания художника и просто современника. Взгляд на грандиозные события «изнутри» фиксирует, как правило, только разрушение, потерю чувства отношений и связей и способен породить ужас. Н.Н. Пунин в 1944 году

записывает в дневнике: «Трагическое в том масштабе и в той очевидности и повседневности, в каких оно раскрыто перед нами, в сущности, уже не воспринимается как трагическое, и оно стало обычным» [Пунин Н.Н. 2000; с. 388]. В понимании философов и филологов *трагизм*, выдвигая на первый план неразрешимый для героя конфликт, обязательно предполагает вторую точку зрения. Собственно, катарсический эффект трагедии и возникает в результате взаимопереходов таких чувств, которые имеют личное и коллективное значение, актуальны для исторического момента или вечно свойственны людям.

Ахматовский трагизм психологичен, а ее лиризм можно назвать пафосным: в нем заложена такая сила утверждения нравственных ценностей, какая чаще обнаруживается не в лирике, а в драме или эпосе. Поэт создает «двойную» точку зрения на время. Судьба не принижает, а возвышает героиню, отстаивающую непреходящую ценность внутреннего мира человека. Сам факт сохранения духовных основ личности (памяти, культуры, веры, любви) в катастрофических обстоятельствах истории расценивается поэтом как личностный подвиг. Трагическое, таким образом, дает возможность проявиться *героике* человеческого духа. Ахматова создаст образ героини, сумевшей много раз возродиться из пепла, имеющей мужество жить в «это» время в «этой» стране.

Одним из первых стихотворений, в которых одновременно звучит трагизм и героика, является «Петроград, 1919». Автор развивает в нем мотив «кровавого» круга, «жестокой истомы», одолевающей отказавшихся от эмиграции сограждан. Дом стал тюрьмой для тех, кто не оставил родной город, сохранил «для себя его дворцы, огонь и воду» [Ахматова А. 1998; с. 348]. Люди, оставшиеся один на один со смертью, открывают в себе «священное» чувство родины. В стихотворении возникает лирическое «мы» (см.: «Думали: нищие мы, нету у нас ничего...», 1915), людей объединяет общая беда и ответственность.

Никто нам не хотел помочь
 За то, что мы остались дома,
 За то, что, город свой любя,
 А не крылатую свободу,
 Мы сохранили для себя

Его дворцы, огонь и воду [Ахматова А. 1998; с. 348].

Психологической приметой предельно напряженного состояния людей является потеря памяти как физическая реакция на страдание («И мы забыли навсегда, / Заключены в столице дикой, / Озера, степи, города / И зори родины великой»). Ахматова пишет об одолевающем современников ужасе, но в последней строфе страх неожиданно перекрывается верой в непрерывную связь поколений, которая осуществляется культурой. Голос хора звучит как соборная молитва.

Иная близится пора,
Уж ветер смерти сердце студит,
Но нам священный град Петра
Невольным памятником будет [Ахматова А. 1998; с. 348].

В 1920-е годы Ахматова обращается к тем глубоко личным ценностям человеческой души, которые могли бы стать твердой моральной опорой для современников, столкнувшихся с ситуацией тотального трагизма. Художественное воплощение в ее творчестве получает религиозное чувство. Идея «самостоянья» человека как залог «величия» его личности перерастает в лирике Ахматовой в переживание национального подъема и подвижнического героизма.

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло?
<...> И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам...
Никому, никому не известное,
Но от века желанное нам [Ахматова А. 1998; с. 351].

В свое время эмигрантской и советской критикой стихотворение «Все расхищено, предано, продано...» (1921) было ошибочно воспринято как прославление революции: настолько обязательной казалась современникам поэта социально-политическая направленность литературного произведения. Вообще, прямая оценка действий тех или иных исторических сил звучит в лирике Ахматовой довольно редко («Пива светлого наварено...», 1921; «Не с теми я, кто

бросил землю...», 1922; «Здравствуй, Питер! Плохо, старый...», 1922). Поэт ориентируется на идею безусловной ценности *родного дома и общего переживания беды*. Эмигранты осуждаются за то, что «бросили землю на растерзание врагам» [Ахматова А. 1998; с. 389], комиссары приняли участие в разрушении фундаментальных принципов человеческого общежития («Поработали пожары, / Почудили коммунары, / Что ни дом – в болото щель» [Ахматова А. 1998; с. 391]), идиллия народной жизни разрушается авторским неприятием «умной» позиции невмешательства простых людей в происходящее («Пива светлого наварено, / На столе дымится гусь... / Поминать царя да барина / Станет праздничная Русь <...> И несутся речи шумные / От гульбы да от вина... / Порешили люди умные: / – Наше дело – сторона» [Ахматова А. 1998; с. 378]). Сферой реализации трагических настроений автора остается лирическая поэзия. Ахматова считала, что «писание лирических стихов, в сущности, занятие неприличное», поэт «предстает перед публикой одетый и раздетый одновременно», «служит сам себе материалом искусства» [Герштейн Э. 1998; с. 458]. Монологическая форма лиризма самоутверждения в поэзии Ахматовой по своему оправдана: автор ориентируется на душевные порывы и человеческие связи, проверенные временем и нашедшие отражение именно в лирике, никогда не теряющей из вида «ядерных элементов» чувств, касающихся сфер понимания и интуиции. В качестве главной лирической темы, вместившей в себя переживания поэта за судьбу страны, выступают *отношения мужчины и женщины*.

В отличие от последующего периода творчества 1930-х годов, в котором главным в стихотворениях станет образ сына, в 1920-е годы Ахматова прежде всего сосредоточена на образе мужа. Борьба между возлюбленными мотивируется определенными установками их мироощущения: женщина ориентирована на «осязательное» переживание, мужчина в большей степени идеалист, погруженный в собственный внутренний мир. Так, в стихотворении «Рахиль» (1921) высшей силой, вмешивающейся в отношения людей, является «твердая рука» Лавана. Она – и Время, и История, и Судьба. В качестве эпитафии Ахматова выбирает библейский стих о том, как время побеждается любовью: «И служил

Иаков за Рахиль семь лет; и они показались ему за несколько дней, потому что он любил ее» (Кн. Быт. 29: 20). Рахиль и Иаков отвечают судьбе по-разному: она «громко» страдает, а он погружен в сон. Автор дает понять, что для того, кто слышит голос совести, пробуждение будет страшным.

<...> И стонет Лаванова младшая дочь,
 Терзая пушистые косы.
 Сестру проклиняет, и Бога хулит,
 И Ангелу смерти явиться велит.

И снится Иакову сладостный час:

Прозрачный источник долины,

Веселые взоры Рахилиных глаз

И голос ее голубиный:

Иаков, не ты ли меня целовал

И черной голубкой своей называл? [Ахматова А. 1998; с. 376].

В ахматовской героине укрепляется воинственный порыв к независимости и самостоятельности («На пороге белом рая...», 1921; «А, ты думал – я тоже такая...», 1921; «Кое-как удалось разлучиться...», 1921 и др.), правда, он сопровождается трагическими мотивами сиротства, похорон, ощущением горькой победы над мужчиной, чувством вины за случившееся («Оттого и лохмотья сиротства / Я как брачные ризы ношу»; «Отчего мои пальцы словно в крови / И вино, как отравы, жжет?») [Ахматова А. 1998; с. 354, 396]). Выходя за границу любовной темы, Ахматова касается проблем «домашнего пространства» в широком понимании, пишет о стремлении русского человека к «непорочности», высокой духовности и одновременно о стихийности, разрушительной импульсивности его природы.

Стихотворение «Чугунная ограда...» (1921), видимо, является откликом на известие о гибели Гумилева, которого после 1914 года Ахматова представляла в своем творчестве в образе земного и небесного «воина», с которым героиню связала сама судьба. Сюжет выстраивается противоположно по отношению к действительным событиям биографии поэта: погребальный обряд совершают над женщиной и монолог ведется голосом умершей. На первый взгляд смерть

становится разрешением любовного поединка, и в доме воцаряется «покой», а возлюбленный, замученный женской ревностью, получает свободу. Сквозь метафорическое описание положения покойника во гроб («сосновая кровать»), однако, просматривается другой ритуал – свадебный (постель застилается к брачной ночи). Состояние смерти лирического «я» совмещается с рождением нового отношения к мужу. Настроение лирической героини, пережившей желание буквальной близости с возлюбленным, обиду и чувство вины перед ним, в последних словах смешавшей иронию с покаянием, отличается особой напряженностью. Стихотворение выдает желание автора взглянуть на произошедшее в жизни с качественно новой высоты, осознать настоящее с позиции человека, «очистившего» любовь трагедией. Ахматова называла себя вдовой Гумилева и содействовала сохранению и популяризации его поэтического наследия.

Теперь твой слух не ранит

Неистовая речь,

Теперь никто не станет

Свечу до утра жечь.

Добились мы покою

И непорочных дней...

Ты плачешь – я не стою

Одной слезы твоей [Ахматова А. 1998; с. 358].

Дом в стихотворении «Страх, во тьме перебирая вещи...», созданном в дни тревоги за судьбу расстрелянного Гумилева (25 или 27–28 августа 1921), является тем пространством, в котором страх буквально овеществляется. Лирическую героиню охватывает ужас неизвестности («Что там, крысы, призрак или вор?» [Ахматова А. 1998; с. 357]), привычная обстановка мифологизируется («Страх, во тьме перебирая вещи, / Лунный луч наводит на топор»; «В душной кухне плещется водою, / Половицам шатким счет ведет»). В 1920-е годы стихотворение публикуется без 4-й строфы, которая вводила в произведение образ публичной казни и подчеркивала немистическую природу чувств героини. Выходом из

состояния страха, разрушающего человека изнутри, представляется насильственная смерть. Один вариант – быть расстрелянной:

Лучше бы поблескиванье дул

В грудь мою направленных винтовок <...> [Ахматова А. 1998; с. 357].

Другая возможная судьба лирической героини – быть позорно казненной топором, но при этом сохранить свое человеческое достоинство:

Лучше бы на площади зеленой

На помост некрашенный прилечь

И под клики радости и стоны

Красной кровью до конца истечь.

Дурное предчувствие, тревогу женщина пытается преодолеть молитвой («Боже, мир душе моей верни!»). Страх изменяет взгляд человека даже на самые привычные вещи, так что они видятся иначе: прохладная от бессонницы простыня оборачивается саваном («Запах тленья обморочно сладкий / Веет от прохладной простыни»). До предела сгустив ситуацию ужаса и оцепенения, Ахматова все же находит силу, способную противостоять страху и смерти. Распятие («прижимаю к сердцу крестик гладкий»), молитва, простыня-саван являются знаками присутствия в стихотворении переживаний героев Евангелия. Через крест (символ страдания и смерти праведника) и простыню («лежащие пелены») героиня соприкасается (устанавливается почти физический контакт) с ситуацией Христова Распятия и последующего за ним Воскрешения (см. описание пустого гроба Мф. 28, Мк. 16, Лк. 24, Ин. 20).

В конце жизни Ахматова напишет о механизме террора: «<...> Ужас впитывается в тело и делается им. Как чудовище у Данте. Человеку кажется – это не моя рука, а рука чудовища. Это не моя совесть, а совесть чудовища» [Цит. по: Ахматова А. 1996; с. 19]. Мотив страха, полубезумия также звучит в стихотворении «В том доме было очень страшно жить...» (1921; 1940). Впоследствии произведение войдет в цикл «Северные элегии», который В.М. Жирмунский, в частности, считал биографическим повествованием [Жирмунский В.М. 1973; с. 138–143]. По первоначальному замыслу цикла, собранного после окончания Великой Отечественной войны, стихотворение должно было

называться «Первая Ленинградская» и занимать второе место, после элегии «Россия Достоевского. Луна...». В России, в восприятии Ахматовой, ужас изменил порядок вещей, породив пространство наоборот – «зазеркалье»: в нем безумие стало нормой, чудовище – отражением, двойником каждого. Л. Чуковская возводит ахматовский сюжет к рассказу Мопассана «Орля» (1886) – о человеке, который сходит с ума. Ему является чудовище Орля, поселившееся в доме, и для проверки, существует ли оно на самом деле или является плодом его расстроенного сознания, герой оставляет с вечера на столе хлеб, графины с водой, молоком, вином, а утром обнаруживает, что вода и молоко выпиты [См. об этом: Чуковская Л.К. 1997 (а); с. 293].

<...> И оставляла капельку вина
И крошки хлеба для того, кто ночью
Собакою царапался у двери
Иль в низкое заглядывал окошко
В то время как мы за полночь старались
Не видеть, что творится в зазеркалье... [Ахматова А. 1998; с. 381].

Обратившись к стихотворению в 1940 году, Ахматова вводит в текст психологически и исторически значимую деталь испуга героев от звука «тяжеленных» шагов на темной лестнице. В строках «И говорил ты, странно улыбаясь: / «Кого *они* по лестнице несут?»» «они» воспринимается не просто как слово-предчувствие («некто», «кто-то»), но уже как слово-знание, подразумевающее аресты 1930-х годов. Поэта интересуют реальные причины, приведшие людей к непоправимой катастрофе в родном доме («Теперь ты там, где знают все – скажи: / Что в этом доме жило кроме нас?» [Ахматова А. 1998; с. 381]). Финальный вопрос, однако, Ахматова оставляет открытым.

Мотив предчувствия «страшной беды» и в то же время невозможности осмыслить случившееся автор развивает в стихотворении «За озером луна остановилась...» (1922). Исследователи выдвигают гипотезы о том, что произведение является «поэтической парафразой» главы «В темноте» из романа Достоевского «Братья Карамазовы» (Л. Лосев) [Лосев Л. 1992], обнаруживают в нем «чеховские» мотивы, соотнося лирический сюжет с пьесами и театральными

постановками «Чайки», «Вишневого сада», «Иванова» (Л. Давтян) [Давтян Л.А. 1996]. Столь конкретные предположения филологов, вероятно, не лишены основания. Лирическая героиня и ее спутник действительно воображают нечто ужасное, и их представления о страшном соответствуют тем, которые существовали в литературе XIX века. Страхи Достоевского и Чехова еще не кажутся им откровенно наивными, слишком частными и неубедительными на фоне происходящего в реальности, однако герои уже начинают понимать ограниченность собственного взгляда на мир. Луна представляется им «отворенным окном» в «притихший, ярко освещенный дом, где что-то нехорошее случилось» [Ахматова А. 1998; с. 399]. Почувствовав «страшную беду», они не могут осмыслить трагизм настоящего момента: «С земли не видно». Обратная сторона луны остается загадкой так же, как долгое время не поддается расшифровке глубинная суть исторических явлений (см. стихотворение «Предыстория» (1940–1943), в котором «Россия Достоевского» соотнесена с образом луны, «почти на четверть скрытой колокольной» [Ахматова А. 1998; с. 485]).

Хозяина ли мертвым привезли,
Хозяйка ли с любовником сбежала,
Иль маленькая девочка пропала
И башмачок у заводи нашли...

С земли не видно. Страшную беду
Почувствовав, мы сразу замолчали.

Зауспокойно филины кричали,

И душный ветер буйствовал в саду [Ахматова А. 1998; с. 399].

Попытка разобраться в происходящем, передать через жест всматривания волевой порыв лирического «я», мужество женщины «заглянуть правде в глаза» заметна во многих стихотворениях Ахматовой начала 1920-х годов, поэтому одной из существенных деталей в них становится взгляд героини или ее «двойника»-отражения («Как лунные глаза светлы, и напряженно / Далеко видящий остановился взор» [Ахматова А. 1998; с. 359]).

«Единственный взгляд» выдает ценностную установку поэта, связанную с лирическим освещением проблемы эмиграции, в стихотворении «Лотова жена» (1924). В 1962 году Ахматова отметила особо: «Клеопатра», «Данте», «Мелхола», «Дидона» – сильные портреты. Их мало, они появляются редко. Но они очень выразительны. Исполнены каждый по-своему. Горчайшие» [Ахматова А. 2001; с. 192]. Стихотворения «Рахиль» и «Лотова жена» в сборнике «Из шести книг» Ахматова объединила в цикл «Из Книги Бытия», в книге «Бег времени» – в «Библейские стихи» (третье в цикле – «Мелхола»). Некоторые литературоведы склоняются к тому, что стихи посвящены теме любви. В частности, А. Найман пишет: «И не прообразы любви небесной <...> проясняет поэт через образцы любви в этом мире, а как раз психологические, чувственные, «всем понятные» стороны любви плотской, пусть и самой возвышенной» [Найман А. 1989; с. 53]. Р. Тименчик, Л. Кихней и др. считают, что со знанием об адресате открываются библейские аллюзии: исследователи полагают, что им был А. Лурье [См. об этом: Тименчик Р. 1995, Кихней Л.Г. 1997 (а); с. 66–70].

Думается, выражение отношения героини к семейным ценностям позволяет Ахматовой создать лирический план социально-исторического конфликта. Все «сильные портреты» так или иначе варьируют тему судьбы отдельного человека в трагических обстоятельствах. Лирическая героиня сталкивается с Волей, Роком, и в этом поединке торжествует право личности на круг «домашних» ценностей, единственных и неповторимых человеческих привязанностей. Поэт заставляет нас по-новому прочесть Святое Писание, увидеть в нем полноту человеческих переживаний.

Кто женщину эту оплакивать будет?

Не меньшей ли мнится она из утрат?

Лишь сердце мое никогда не забудет

Отдавшую жизнь за единственный взгляд [Ахматова А. 1998; с. 402].

В «Лотовой жене» прочитывается не только ответ русской эмиграции, но и понимание Ахматовой особенностей женской психологии. Поведение жены противоположно тому, как ведет себя праведник Лот («И праведник шел за посланником Бога, / Огромный и светлый, по черной горе»). Муж, покидающий

родной очаг с абсолютным убеждением в собственной правоте, является белым пятном на фоне черной горы: время и грехи окружающих людей не запятнали его, ему чужды человеческие слабости. Образ праведника задает точку зрения на происходящее «извне», она оправдана Божьей волей, но недоступна женщине, которая буквально приросла душой к своему прошлому. Жест оглядки в ахматовском творчестве означает «память-верность», невозможность оторваться от земных привязанностей и переживаний, от дорогого сердцу пространства и времени (ср. «Кое-как удалось разлучиться...», 1921; «Все ушли, и никто не вернулся...», 1930-е годы).

Лирическая героиня понимает, что чудо воскрешения былого не произойдет и следует научиться жить снова, сознательно захлопнув дверь в прошлое («Заплаканная осень, как вдова...», 1921; «Пятым действием драмы...», 1921; «Бежецк», 1921). После трагической гибели Гумилева Ахматова, понимающая, в какой опасности оказался их сын, все чаще обращается к сюжету распятия Христа и мучительного страдания Богородицы. «Следы» его обнаруживаются в последних строфах произведений «Страх, во тьме перебирая вещи...», «Кое-как удалось разлучиться...» («Как подарок, приму я разлуку / И забвение, как благодать. / Но, скажи мне, на крестную муку / Ты другую посмеешь послать?» [Ахматова А. 1998; с. 361]) и в «Предсказании» («Туго согнутой веткой терновою / Мой венец на тебе заблестит. / Ничего, что росой багровою / Он изнеженный лоб освежит» [Ахматова А. 1998; с. 386]). Образ матери, которой предстоит принести в жертву собственного сына, присутствует в финале эсхатологического стихотворения «Причитание» (1922). Колокол «заговорил» не «набатным, грозным голосом», а «прощаясь навсегда».

И выходят из обители,
 Ризы древние отдав,
 Чудотворцы и святители,
 Опираясь на клюки.
 Серафим – в леса Саровские
 Стадо сельское пасти,
 Анна – в Кашин, уж не княжити,

Лен колючий теребить.
 Провожает Богородица,
 Сына кутает в платок,
 Старой нищенкой оброненный
 У Господнего крыльца [Ахматова А. 1998; с. 387].

Примечательно, что в начале 1940-х годов в Ташкенте Ахматова начала писать киносценарий со странной фабулой, в духе психологического детектива. В основе незаконченного произведения «О летчиках, или Слепая мать» [Ахматова А. 1998 (а), с. 294–304] лежит сюжет о возвращении бойца с фронта. Под видом летчика-победителя является человек, убивший настоящего героя, присвоивший его документы, биографию, славу. Жена делает вид, что узнала мужа, но слепая мать категорически не признает чужого. Одна из авторских ремарок передает масштаб славы мнимого героя: «Вокруг все гремит его славой: город переименован в его честь. Выходят книги о нем, ему посвящена симфония» [Ахматова А. 1998 (а), с. 295]. Все верят (или притворяются, что верят), только мать обмануть невозможно, она, по глубокому убеждению поэта, даже слепая, не может не узнать родного сына, внутреннее зрение помогает ей безошибочно различать героев истинных и мнимых. Тем же внутренним чувством мать угадывает опасность, предчувствует беду.

В аспекте проблемы лиризма самоутверждения одним из самых показательных является ахматовское стихотворение «Муза» (1924). Основу лирического сюжета в нем составляет перемена видения героиней облика Музы. Исследователь В. Виленкин отметил, что «в первых строках восьмистишия «Музы» 1924 года внешний облик «милой гостьи с дудочкой в руке» еще идиллически обманчив», а в последних «открывается бездна» [Виленкин В.Я. 1990; с. 196]. В литературоведении была рассмотрена связь ахматовского стихотворения с «голосом» Данте [Топоров В. 1973].

В первой части Ахматова как будто подвела итог своему раннему творчеству, в котором называла Музу сестрой, двойником, соперницей и характеризовала как милую, смуглую гостью. Таинственное существо приходило пытаться героиню, лишало ее счастья любить и быть любимой, даруя способность

творить. Можно сказать, что между лирической героиней и ее двойником установились «личные» отношения. Такую гостью и ожидает поэт:

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.

Что почести, что юность, что свобода

Пред милой гостью с дудочкой в руке [Ахматова А. 1998; с. 403].

Муза предстает под покрывалом, подобно Беатриче («Чистилище», XXX, 64–73). Молчание означает, что явилась Муза трагедии («Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала / Страницы Ада?» Отвечает: «Я»»). Ахматова описывает внутренний диалог лирического «я» и «сверх-я», момент самоутверждения поэта в своем высоком предназначении и трагической судьбе.

Ахматовская героиня сознает, что ее дом разрушен («мой навсегда опустошенный дом» [Ахматова А. 1998; с. 390]) и погибли те, кого она любила («Я гибель накликала милым, / И гибли один за другим. / О, горе мне! Эти могилы / Предсказаны словом моим» [Ахматова А. 1998; с. 369]). Судьба распорядилась так, что встреча с близкими теперь возможна только после смерти («Заболеть бы как следует, в жгучем бреду / Повстречаться со всеми опять <...> Даже мертвые нынче согласны прийти, / И изгнанники в доме моем. / Ты ребенка за ручку ко мне приведи, / Так давно я скучаю о нем» [Ахматова А. 1998; с. 388]). При жизни же поэт растворяется в переживании «многих», именно с ними устанавливается связь, которая крепче брачных уз и дружеских привязанностей. В сущности, передать голос хора, погрузиться в страдания людей, уязвленных веком в самых сокровенных, интимных чувствах, и становится, по Ахматовой, миссией поэта нового времени, его человеческой трагедией проживания чужой жизни как своей собственной («Многим», 1922).

Я – отраженье вашего лица.

<...> И говорят – нельзя теснее слиться,

Нельзя непоправимее любить...

Как хочет тень от тела отделиться,

Как хочет плоть с душою разлучиться,

Так я хочу теперь – забытой быть [Ахматова А. 1998; с. 390].

Ахматова остро реагирует на «клевету» и непонимание ее поэзии («Клевета», 1922; «И ты мне все простишь...», 1925; «О, знала ль я, когда в одежде белой...», 1927).

О, знала ль я, когда, томясь успехом,
Я искушала дивную Судьбу,
Что скоро люди беспощадным смехом
Ответят на предсмертную мольбу... [Ахматова А. 1998; с. 410].

Тема осуждения поэта в государстве палачей очень скоро стала в ахматовском творчестве самостоятельной («Памяти Сергея Есенина», 1925; «И клялись они Серпом и Молотом...», 1926).

В «Новогодней балладе» (1922) о судьбе художника сообщает взгляд и голос мертвого друга («А друг, поглядевши в лицо мое / И вспомнив Бог весть о чем, / Воскликнул: «А я за песни ее, / В которых мы все живем!» [Ахматова А. 1998; с. 396]). Ахматова считала, что поэту предстоит сыграть в жизни людей роль «великого утешителя в море горя» [Чуковская Л.К. 1997 (а); с. 344]. Смысл искусства она находила в неперменном оправдании жизни, напоминании людям о незыблемости личностных ценностей. В сонете «Художнику» (1924) героиня сама выступает в роли зрителя, возрожденного к жизни и вдохновленного на творчество картиной мастера:

Подумай, и тончайшая дремота
Уже ведет меня в твои сады,
Где, каждого пугаясь поворота,
В беспамятстве ищу твои следы.
Войду ли я под свод преображенный,
Твоей рукою в небо превращенный,
Чтоб остудился мой постылый жар?..

Там стану я блаженною навеки
И, раскаленные смежая веки,
Там снова обрету я слезный дар [Ахматова А. 1998; с. 404].

В конце 1920-х годов Ахматова пишет о том, что истинный творец сквозь «невозвратимое» прошлое и трагедию настоящего должен разглядеть «дикую свежесть и силу» будущего («Тот город, мной любимый с детства...», 1929).

Все унеслось прозрачным дымом,
 Истлело в глубине зеркал...
 И вот уж о невозвратимом
 Скрипач безносый заиграл.

Но с любопытством иностранки,
 Плененной каждой новизной,
 Глядела я, как мчатся санки,
 И слушала язык родной [Ахматова А. 1998; с. 417].

Думается, что установка поэта на вечное обновление художественного переживания в зависимости от конкретных жизненных обстоятельств помогла Ахматовой к середине 1930-х годов выйти из состояния молчания и найти слова, чтобы написать о трагической судьбе сына и той эпохе «неистового цветения» культуры, которую она пережила.

* * *

Лирика Ахматовой постепенно освобождается от «масок» и ролевых форм. Настроения автора в связи с проблемой эмиграции звучат параллельно с переживаниями непростого материнства и «непоправимой» любви к мужу. Ценностный контекст «я» и «сверх-я» образа лирической героини реализуется посредством трагико-героического пафоса. Диалоги и монологи, которые в некоторых произведениях выстраиваются по принципу античной трагедии, с участием голоса хора, отражают напряженный процесс самопознания и самосознания лирического «я».

Поэтический диалог с возлюбленным в творчестве Ахматовой второй половины 1910-х годов подразумевал реального адресата. Заявление о гражданской позиции для героини сопровождается конфликтом между возможностью женского счастья и необходимостью совершить свое высшее предназначение поэта. Монологическая форма лиризма самоутверждения (размышление о времени в субъектной форме повествования от третьего и первого лица) является показателем того, что у Ахматовой завершается период формирования биографической героини и наступает пора невымышленной трагедии и героики в жизни и творчестве.

Выводы к главе

Творческое долголетие Ахматовой было заложено в «генетическом составе» ее лиризма, важнейшим фактором формирования которого было понимание автором того, что *жизнь шире пределов человеческого сознания*. Постепенно поэт осваивает пути взаимодействия лирического «я» с пространством и временем. В лирике Ахматовой внешний мир разнообразен, богат чувственными впечатлениями, и полнота души субъекта поставлена в зависимость не от интенсивности самоуглубления, а от непосредственного взаимодействия сознания с жизнью. Героиня «скипается с внешним миром» (Недоброво), раскрывается «в пространстве и времени» (Мандельштам).

Опираясь на свойства женского «осязательного» мироощущения, поэт углубляет и расширяет точку зрения лирического «я»: сознательное сочетает с бессознательным, свое с «чужим», индивидуальное с коллективным, телесное с духовным. Нравственность героини становится итогом ее душевной жизни, синтезирующей переживание реальной ситуации с культурным опытом.

В мировосприятии лирического «я» обнаруживается присутствие надличностного абсолюта («сверх-я»), не поддающегося рассудочному постижению, но чувственно переживаемого субъектом. В образе «женщины из народа» автора привлекает подлинный элемент духовности, искренняя вера в Бога и верность своим чувствам, которые возникают из связи с природой и другими людьми. Героиня, выступающая без «маски», испытывает воздействие высшей силы, руководящей ее душевным состоянием, в момент влюбленности («Молюсь оконному лучу...», 1909), ожидания близости с мужчиной («Вечером», 1913), после расставания с возлюбленным («И когда друг друга проклинали...», 1909). Ахматова сближает бессознательное в человеке, его опыт наблюдения природной целесообразности с ощущением Божьего присутствия и Судьбы.

В плане выражения лиризма Ахматова – поэт непрямой эмоциональности. В стихотворениях до 1914 года восприимчивость женской души, ее сосредоточенность на деталях и подробностях, освоение субъектом высоких

категорий на практическом опыте автор избегает изображать буквально: пространство и время, внешняя обстановка содержат определенную долю условности, присутствует игровой элемент и стилизация. В качестве главных «посредников» в описании чувств выступают «маски» и двойники лирического «я». Со временем поэт отказывается от «чужого материала» и, наоборот, укрепляет и расширяет бытовую, вещественную конкретику обстановки, окружающей субъекта. *Предметный мир, однако, у Ахматовой всегда имеет «оборотную» семантическую сторону, скрывающуюся за конфигурацией пространства и дискретностью времени.*

В первых произведениях Ахматова осваивает мужскую точку зрения на женщину, фольклорные и литературные представления о ее поведении. Вообще, «маскировка» переживания лирического «я» психологически может быть мотивирована закрытостью женской души. Автор приоткрывает веками таящийся внутренний мир, и оказывается, что современная женщина отчасти соответствует тем представлениям, которые сложились о ней в культуре: она до сих пор не растеряла душевной выносливости (женщина из народа), готова жертвовать собой ради высокой любви (Снегурочка), томится тайными желаниями (Золушка). Мужчина научил женщину владеть словом и добиваться с его помощью своей цели («Читая «Гамлета», 1909; 1945), и она начала сознавать свое высокое предназначение, ради которого приходится выбирать между долгом и любовью (встречи и борьба с Музой). В то же время сам мужчина продолжает воспринимать женщину так, как делал это на протяжении многих веков: его интересует внешность (блондинка) и темперамент (ангел, дикая кошка).

За изображением образа женщины-поэта и ее двойников в ахматовской поэзии скрывается *автобиографический элемент лирического переживания*. Сквозным мотивом является чувство нравственной вины перед семьей («За то, что я грех прославляла...», 1914; «Колыбельная», 1915), звучит также тема тяжелого материнства («Из первой тетради. Отрывок», 1909, 1960-е гг.; «Где, высокая, твой цыганенок...», 1914; «Буду тихо на погосте...», 1915). С другой стороны, «маска» всегда типична, поэтому скрывающееся за ним сознание

воспринимается как одно из многих. Ролевое «я» Ахматовой чутко к чужому страданию и причастно к коллективному испытанию нищетой и бесприютностью («Песенка», 1911; «Помолись о нищей, о потерянной...», 1912; «Дал Ты мне молодость трудную...», 1912).

Самонаблюдение субъекта в пространстве – это своего рода процесс самопознания лирического «я». Ахматова выписывает конкретику пространства дома, пригорода и деревни, Царского Села и города, где, как в зеркале, отражаются движения души и ценностные предпочтения героини.

Нахождение среди привычных и от этого особенно дорогих сердцу вещей открывает в женщине творческое начало («Вечерняя комната», 1911). Дом выступает в качестве метафоры человеческой памяти и времени («Пришли и сказали: «Умер твой брат»...», 1910; «Брат! Дождалась я светлого дня», 1910; «Родилась я ни поздно, ни рано...», 1913). В моменты душевного кризиса у героини возникает потребность в соединении «большого» и «малого» пространств – «крыльца» и «храма» («Вижу выцветший флаг над таможней...», 1913). Бытовая ситуация обнаруживает потенциал высокой духовности лирического «я».

В деревенском пространстве выясняется, что женская душа, как сама природа, хранит в себе «тайный огонь» («Синий вечер. Ветры кротко стихли...», 1910) и тяготеет к ритму постоянного обновления («Я пришла сюда, бездельница...», 1911; «Смятение», 1913). Царское Село – это пространство культуры, в нем человек находит оправдание своему существованию, потому что окружен знаками присутствия других эпох и людей («В Царском Селе», 1911). Город выдает целеустремленность героини (Петербург), высоту ее духовных идеалов (Киев). Скрытая сила ее души уподобляется «темноводной» Неве и в любой момент грозит выйти из своих берегов («О, это был прохладный день...», 1913; «Стихи о Петербурге», 1913; «В последний раз мы встретились тогда...», 1914).

Семантическим ключом к «обратной» стороне ахматовской предметной конкретики являются перемещения героини, изменение точки зрения в произведении. Перемещаясь по миру после душевных потрясений, опустошенная

страданием женщина обретает полноту жизненных впечатлений, которые она реализует в творчестве («Песня последней встречи», 1911; «Я научилась просто, мудро жить...», 1912). Странствующая душа-Психея отражает окружающие предметы в особых сочетаниях, и с этого момента, в представлении Ахматовой, начинается творческий процесс («И мальчик, что играет на волынке...», 1911). Перемещение точки зрения лирического «я» может быть связано с идеей жизненного пути как постепенного движения к смерти («Весенним солнцем это утро пьяно...», 1910). Остановка и всматривание в окружающее пространство «вскрывает» в нем новое измерение, временное («Моей сестре», 1914; «Ничего не скажу, ничего не открою», 1913).

Ахматова работает на эффекте дрящегося переживания, отражающего процесс самосознания героини, *самостроения духовного мира во времени*. Времена переключаются и накладываются друг на друга: поэт ищет оправдание жизненному моменту прошлого или настоящего, разгадывает его «оборотный», истинный смысл. Не менее значимой является попытка лирической героини освободиться от времени и найти опору в самой себе. Незыблемые ценностные ориентиры личности Ахматова выявляет с помощью мифопоэтического и онейрического хронотопов (первый дает возможность посмотреть на себя и других «со стороны», второй способствует самоуглублению).

На принципе связи времен поэт выстраивает любовную драму в настоящем времени. Проблема отсутствия взаимопонимания между мужчиной и женщиной раскрывается в сложной форме «диалога в диалоге» («Хочешь знать, как все это было?...», 1910; «Сероглазый король», 1910; «Сжала руки под темной вуалью...», 1911). Любовное напряжение ахматовской героини, достигшее наивысшей точки развития, претерпевает качественное изменение во время *молитвы* и общения с *природой*. В этом состоянии у женщины появляется физическое ощущение присутствия в мире высшей силы – обостряется ее религиозность («И когда друг друга проклинали...», 1909) и чувство судьбы («Память о солнце в сердце слабеет», 1911). Вера в Бога и природный фатализм развивает в женщине

способность возродиться для новой жизни, переживать катарсический эффект не отстраненно, а будучи непосредственной участницей трагического действия.

Благодаря *мифопоэтическому хронологу* в поэзии Ахматовой ощущение лирической героиней неразрешимой ситуации в настоящем моменте «подключается» к национальному религиозному мировосприятию, внутри которого время мыслится как путь от Сотворения к Искуплению («Пахнет гарью. Четыре недели...», 1914; «Можжевелника запах сладкий...», 1914). Исполнением искупительной жертвы героини становится ее переход в мир покойников, откуда «мертвая невеста» пытается защитить своего возлюбленного («Милому», 1915). Страх современной матери и жены «вливается» в нерасчлененный поток женского горя всех времен («Колыбельная», 1915).

Онейрический хронолог фиксирует состояния сна, воображения, бреда. Исследуется внутренний потенциал женской души, противостоящей внешним обстоятельствам жизни. На грани сна и яви обостряется творческая способность женщины и ее память. В дом к лирической героине стучится прошлое («Вижу, вижу лунный лук...», 1914), в нем собираются мертвые гости («Там тень моя осталась и тоскует...», 1917; «Новогодняя баллада», 1922), мимо окна не может пройти возлюбленный («Я окошка не завесила...», 1916). В качестве «неживого» пространства искусства выступает Павловск («Все мне видится Павловск холмистый...», 1915). Женщина готова отречься от земных уз любви и брака ради «вещих забот» искусства («Зачем притворяешься ты...», 1915; «Ты мне не обещан ни жизнью, ни Богом...», 1915). Прозрения, интуиции ахматовской героини одерживают верх над рациональными поисками и решениями мужчины.

Лирический контакт с историей в поэзии Ахматовой осуществляются посредством «внедрения» героини в пространство, обжитое конкретным человеком и отмеченное временем. В своеобразном параллелизме движения времени и перемещения субъекта выражается ахматовское чувство судьбы.

Как правило, *хождения и остановки* автор связывает с темой памяти. Перемещение лирического «я» по городу превращается в путешествие во времени («Белый дом», 1914; «Был блаженной моей колыбелью...», 1914; «Будем вместе,

милый, вместе...», 1915). Остановки отмечаются жестами и позами героини, за которыми прочитывается скорбное прощание поэта с эпохой («Когда в тоске самоубийства...», 1917; «Тот голос, с тишиной великой споря...», 1917; «Лотова жена», 1924). В стихотворении «Тот август, как желтое пламя...» (1915) Ахматова открыто формулирует свою новую этическую и эстетическую задачу – стать хранительницей прошлых духовных ценностей и переживаний.

О необратимом *течении времени* героине напоминает Нева, берега которой одеты в гранит, а воды скованы льдами («Покинув рощи родины священной...», 1914 – <Март> 1915; «Смеркается, и в небе темно-синем...», 1914–1916; <Июнь> 1940; «Как люблю, как любила глядеть я...», 1916). Образ реки как водораздела между жизнью и смертью соотнесен с мотивом апокалипсиса истории и разрушения частной жизни человека («Течет река неспешно по долине...», 1917; «И целый день, своих пугаясь стонов...», 1917; «И мнится – голос человека...», 1917).

Полет за пределы времени у Ахматовой связан с темой смерти, памяти и творчества. В предчувствии конца лирическая героиня слышит шум птичьих голосов и крыльев («Так раненого журавля...», 1915; «Бессмертник сух и розов. Облака...», 1916). Образ благородных птиц символизирует чистоту и целомудрие друзей, оставшихся жить в памяти героини («И вот одна осталась я...», 1917). «Слова освобожденья и любви» в уста творца вкладывает ветер – так рождается песня («Они летят, они еще в дороге...», 1916). Далекому возлюбленному, уехавшему в эмиграцию, героиня является в образе петербургской вьюги, несущейся вдоль Невы («Когда о горькой гибели моей...», 1917).

Во второй половине 1910-х годов «я» и «сверх-я» соединяются в биографическом образе героини, Ахматова практически отказывается от ролевых форм и художественно констатирует факт того, что в ее жизни и творчестве наступила пора невымышленной *трагедии* и *героики* («Муза», 1924). Индивидуальное «я» черпает силу в сознании своей сопричастности коллективному началу («Многим», 1922). Сохранение духовных основ личности (памяти, культуры, веры, любви) в катастрофических обстоятельствах истории

расценивается поэтом как подвиг. Социально-политическая позиция Ахматовой выражается посредством новой формы переживания лирического «я», которое мы назвали *лиризмом самоутверждения*.

Прямая оценка действий тех или иных исторических сил звучит в ахматовской поэзии редко («Пива светлого наварено...», 1921; «Не с теми я, кто бросил землю...», 1922; «Здравствуй, Питер! Плохо, старый...», 1922). Автор убежден, что истинную суть происходящего можно понять только спустя время, поэтому в настоящем моменте открытое высказывание героини подкрепляется и в какой-то степени опосредуется присутствием «собеседника» и коллективного сознания (голос хора). Лирическое переживание общезначимых ситуаций реализуется в формах *диалога и монолога*.

В первом случае точка зрения лирического «я» обнаруживается в процессе борьбы с явными или скрытыми оценками и суждениями адресата («Высокомерьем дух твой помрачен...», 1917; «А ты теперь тяжелый и унылый...», 1917; «Ты – отступник: за остров зеленый...», 1917; «Когда в тоске самоубийства...», 1917; «Нам встречи нет. Мы в разных станах...», 1921). Главным вопросом, который обсуждается в стихотворениях, обращенных к Б. Анрепу, становится вера в Бога. Россия противопоставляется Западу как страна, оплотом для которой являются не материальные ценности, а стремление к благодати, не аристократическая («королевская»), а народная культура. Поэт ориентируется на идею безусловной ценности родного дома и общего переживания беды. В стихотворениях раскрываются глубокие личные чувства Ахматовой по поводу возможного отъезда из страны.

В монологе-исповеди поэт соотносит индивидуальное видение событий с мироощущением своего поколения и ценностными установками народной культуры. Случившееся в России сознается героиней как духовная катастрофа, которая была неотвратимой и должна повлиять на дальнейший ход мировой истории («Три стихотворения. 1919»). Понять суть произошедшего «здесь и сейчас» мешает страх («В том доме было очень страшно жить...», 1921; 1940). Невозможность видеть из настоящего момента скрытые смыслы истории

сравнивается с тщетной попыткой героев разглядеть обратную сторону луны («За озером луна остановилась...», 1922). Лирическая героиня понимает, что чудо воскрешения былого не произойдет никогда («Заплаканная осень, как вдова...», 1921; «Пятым действием драмы...», 1921; «Бежецк», 1921). После трагической гибели Гумилева Ахматова, сознающая, в какой опасности оказался их сын, все чаще обращается к сюжету распятия Христа и мучительного страдания Богородицы («Предсказание», 1922; «Причитание», 1922).

Сформировав духовное «ядро личности» героини и придав ее образу черты собственной биографии, определившись с идейно-эмоциональными доминантами творчества (трагизм и героика) и высокими культурными двойниками своего лирического «я» (Лотова жена, Кассандра, Богородица), Ахматова продолжала следовать главной поэтической установке – всякий раз «с любопытством иностранки» она погружалась в текущую жизнь, которая и была неиссякаемым источником ее лирической полифонии и гарантом творческого долголетия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках литературного рода формальная сторона произведений по сравнению с их содержанием изменяется достаточно медленно, поэтому можно говорить о жанрах, ритмических схемах, языковых формулах, которые, конечно, обновляются, но, как правило, именно они и составляют общие признаки *лирики*. *Лиризм* – это тип художественного содержания, который наполняется смысловой конкретикой в каждом произведении и находится в непосредственном взаимодействии с планом выражения смысла, но при этом исследованная нами «вымышленная структура» связана со способностью автора переживать события внешней и внутренней жизни одновременно в двух аспектах – отражая систему «вечных» ценностей и фиксируя те изменения, которые происходят в сфере коллективной психологии, в заданных культурно-исторических формах *переживания*. На протяжении развития человеческой цивилизации и культуры люди по-разному переживали события внешнего мира. Задача лирика – в процессе личного творчества выделить «ядерные элементы» в переживании современника. И. Бродский сказал о поэте: «Но на самом деле итогом существования должна быть этическая позиция, этическая оценка» [Бродский о Цветаевой... 1997; с. 32]. В решении данной задачи лирика сближается с религией.

В историческом ряду рассмотренные нами *неклассические формы лиризма* следуют за эпохой, в которой собственно «лирическое сознание» перерастает границы лирики – сначала возвышается индивидуальное переживание, затем оно подключается к общественному плану мыслей и чувств. Романтики и реалисты, создавая внутренний мир лирического субъекта, работали на границе «сознания» и «жизни», так или иначе идеал поэта сталкивался с действительностью, которая препятствовала осуществлению духовных ценностей. В романтизме душа человека была понята по образу и подобию мироздания, в чем-то познанного, а отчасти скрывающего от нас свои тайны. Нередко поэты обращались к иррациональному способу переживания общезначимых ценностей, но в целом

фантастическое было формой выражения реакций героя на действительность. Реализм не отменил открытий предшественников, но переживанию лирического «я» теперь предшествовал опыт проживания им самой жизни, которая представала в пространственной и временной конкретике. Отрицая неприемлемую для них систему ценностей, романтики и реалисты еще не были отчуждены от собственного переживания, одни больше доверяли ощущениям и интуициям, другие – представлениям и чувствам.

К концу XIX века в силу различных внешних и внутренних факторов переживание человека значительно усложнилось, так что и в лиризме произошел существенный, практически революционный сдвиг. Реальным становилось то, что прежде воспринималось как чистая фантастика, а значит, сознание уже не могло доверять действительности как прежде и обратилось к самому себе. Авторы возобновили свой интерес к сфере идеального, однако, по словам Анненского, «<...> душа поэта, его я кажутся теперь несравненно менее согласованными с его сознанием и подчиненными его воле, менее, так сказать, ему принадлежащими, чем было я у поэтов-романтиков» [Анненский И.Ф. 1979; с. 108]. Лирическое переживание претерпело качественное изменение, в результате которого «жизнь» была заслонена «сознанием».

Н. Гумилев очень точно заметил, что символизм является «не результатом общественных переворотов, как романтизм, а следствием зрелости человеческого духа, провозгласившего, что мир есть наше представление. <...> Теперь же мы не можем не быть символистами» («Жизнь стиха», 1910) [Гумилев Н.С. 1923; с. 54]. Символисты и акмеисты смотрели на жизнь опосредованно, сквозь призму сознания, к которой и пытались привлечь внимание своих читателей. В этой ситуации условность как структурный элемент литературного образа расширяет свои границы и перемещается в область восприятия лирической системы поэта в целом. В связи с Анненским важно уловить «переключение» автора между изображением вещи в «действительности» и «сознании», то есть взаимопереходы эмоционального постижения «вещи» и представления о ней. Чтобы «изображенное» домыслить до «изображаемого» в произведениях Ахматовой,

следует учитывать динамику восприятия человеческим сознанием события во времени и нашу способность мысленного перемещения в пространстве, когда физическое тело субъекта остается неподвижным, а точка зрения на него изменяется.

Лиризм мысли Анненского был основан на принципе *самоуглубления человека*, понимающего для себя ценность и необходимость вечных нравственных основ, но, разлагая их мыслью, в «неделимом остатке» вместо физической материи обнаруживающего формы собственного сознания – отрицания, утверждения, антиномии. В книге стихов «Кипарисовый ларец» Анненский показал основные «ступени» в развитии душевной организации европейца («Трилистники»), углубился в душу художника, который в любой эпохе способен уловить интеллектуальную и эмоциональную суть явления («Складни»), и попытался найти выход из сложившейся ситуации одиночества человека, заикленного на собственных мыслях («Разметанные листья»).

Ахматова работает на самом пределе взаимодействия физического и семантического миров, образа лирической героини и собственной судьбы. Она использует фольклорную и литературную «маску», наполняет известное представление новым содержанием, также обращается к предметной конкретике реальной действительности, чтобы в процессе самонаблюдения в пространстве и самостроения во времени вернуть своей героине ощущение необходимости духовных опор. Погружение в *сферу чувств и интуиций*, позволило ей соотнести чисто женский опыт переживания с религиозным настроением и актом творчества.

Лирический субъект является героем своего времени. Авторы по-своему отражают культурно-историческую ситуацию в России и Европе рубежа XIX – XX веков, когда в действительности человек, исходя из общепринятых представлений и конкретных обстоятельств, был вынужден буквально «заново» одухотворять жизнь, осмысливать ее и искать оправданий.

Формы лиризма в поэзии Анненского и Ахматовой могут быть отнесены к разным типам (лиризм мысли и лиризм чувства), однако сходство между ними

определяется «отстранением» лирического субъекта от предметного мира и сближением с ним на качественно новом уровне миропонимания, в результате чего рождаются «мысли-чувства» (Анненский) или открывается осмысленная, эпическая картина жизни природы и человека. Для лирики обоих поэтов, таким образом, характерно *неклассическое представление вещи*, но в их творчестве возникают различные *формы трагизма воспринимающего ее сознания*.

Анненский развил интеллектуальную доминанту лиризма, когда чувства субъекта актуализируются в процессе вторичного понимания явлений, имеющих устойчивые представления в коллективном сознании. Поэт представляет путь формирования в культуре самых действенных антиномий нашего сознания (движение / покой, конечное / бесконечное, случайное / закономерное, живое / мертвое и проч.). Борьба *антиномической* личности с собственным сознанием становится главным источником трагизма в поэзии Анненского. Неразрешимое противоречие «разрешается» в иронии субъекта, которая не оказывает катарсического эффекта. Напротив, она подчеркивает не только отсутствие возможности преодолеть жизненные обстоятельства, но и невозможность представить их преодоленными в сознании лирического «я».

Задачу по художественному осуществлению в лирике *личности диалогического типа* решала Ахматова. Поэту могла быть близка этическая сторона лирики Анненского, в основу которой было положено сострадание и принципиальное уподобление себя «многим». Вера в Бога и природный фатализм развивает в женщине способность возрождаться для новой жизни, переживать катарсический эффект не отстраненно, а при непосредственном участии в трагическом действии. Показательно, что за отсутствие героики Ахматова, например, не любила чеховских героев. Л. Чуковская записала ее монолог о Чехове: «Я не люблю его потому, что все люди у него жалкие, не знающие подвига. И положение у всех безвыходно. Я не люблю такой литературы» [Чуковская Л.К. 1997 (а); с. 210]. Именно в процессе осмысления чувства ахматовская героиня находила «выход» из внешне неразрешимых трагических ситуаций.

Лирический субъект отражает «я» автора. В целом, для Анненского и Ахматовой лирическая поэзия была сферой, в которой не открывалась, а скрывалась конкретика душевной жизни ее создателя. В качестве «лирической брони» выступают сами формы переживания: индивидуальные и коллективные представления о внутреннем мире человека, психологические особенности восприятия события во времени и пространстве.

В поэзии Анненского, который был убежден, что задача современного поэта выразить «коллективное мыслестрадание», биографическое «я» намеренно скрыто от читателя (псевдоним «Никто»), а исповедальность перенесена в сферу переживания интеллектуальных состояний. Мысль о соотнесенности личности писателя с созданными им образами Анненский впервые последовательно развил в статье «Гончаров и его Обломов» (1892). Он писал: «Как в лирике поэта мы ищем центра, преобладающего мотива, так в романическом творчестве среди массы типических изображений мы ищем типа центрального. У большей части крупных поэтов есть такие *типы-ключи*: они выясняют нам многое в мировоззрении автора, в них частично заключаются элементы других типов того же поэта. У Гоголя таким типом-ключом был Чичиков, у Достоевского – Раскольников и Иван Карамазов, у Толстого – Левин, у Тургенева – Рудин и Павел Кирсанов. Тут дело не в автобиографических элементах, конечно, а в интенсивности душевной работы, отразившейся в данном образе. У Гончарова был один такой тип – *Обломов*» [Анненский И.Ф. 1979; с. 265]. Лирическая исповедальность Гончарова и самого Анненского включает в себя элемент осмысленности не одной, а многих реальных ситуаций. У поэта отсутствует лирический герой, подключенный к контексту биографии автора, но есть сквозные идеи, выстраивающие художественный мир и выявляющие суть реальных состояний сознания поэта.

На наш взгляд, в этой связи особым личным переживанием окрашена в лирике Ахматовой поза оглянувшейся назад и смотрящей на себя в зеркало героини. Исповедальностью поэта проникнуты мотивы виновности перед семьей (мужем и ребенком) и в борьбе с «двойником» (Музой). Впоследствии «сходство»

судьбы автора и героини имеет не лирическую, а скорее, эпическую природу, порождено стремлением поэта показать судьбу «я» как одного из современников. Ахматова ставит перед собой непростую задачу – раскрыть внутренний мир личности, ставшей свидетелем событий, «которым не было равных» [Ахматова А. 1989 (d); с. 7]. В поздней поэзии (1950-х – 1960-х годов) лирическое начало было связано с типом «человека-эпохи», принявшего на себя коллективную беду как личное горе, оправданного временем в своей жертве, но лишенного радости и покоя простого человеческого счастья.

Автобиографизм в поэзии Анненского и Ахматовой опосредован сферой сознания лирического «я», однако современники и потомки узнавали в их произведениях героя и героиню, близких авторам. Миф об Ахматовой создавался в 1910-е годы, об Анненском – спустя десятилетие после его кончины. В первом случае важную роль сыграл любовный ореол личности поэтессы, истомленной чувством и от этого глубоко несчастной, во втором – многогранность личности чиновника и поэта, сердечная болезнь и скоропостижная смерть. Устойчивость представления о том, что лирическая героиня скрепляет собой ранние стихи и книги Ахматовой, не случайна. В поэзии второй половины 1910-х годов она действительно постепенно создает образ лирической героини, отражающей представление современников о героической личности, не теряющей ни мужества терпения, ни надежды на духовные силы русского народа, ни веры в грядущее возрождение культуры.

Лирическое сознание отливается в конкретные формы лиризма посредством инструментовки поэтического переживания. Анненский писал о Бальмонте: «Важно прежде всего то, что поэт слил здесь свое существо со стихом и что это вовсе не квинтилиановское украшение, – а самое существо новой поэзии» [Анненский И.Ф. 1979; с. 99]. Сам поэт, будучи лириком мысли, тяготеет к выражению переживания в сложной композиционной форме книг и циклов. Отдельное стихотворение, включенное в цикл либо идейно связанное с другими произведениями с помощью «преобладающего мотива», в его творчестве выступает как символ, требующий «двойного» прочтения – со стороны плана

вещей и с точки зрения реализации определенных идей. Так, поэт, во-первых, психологически тонко передает восприятие субъектом мира вещей, сложно сцепленных с душевными состояниями; во-вторых, он переводит переживание на следующий уровень, где вещь становится неким «принципом вещи», ее идеальным отражением. Именно вторая задача требует от автора наращивания смысла и усложнения контекста произведения. «Ядерные» идейно-эмоциональные комплексы повторяются не только в лирике Анненского. В критике он исследует переживание авторов различных эпох и национальных литератур с точки зрения развившейся и усложнившейся души своего современника, в драматургии поэта интересует специфика мужского и женского мироощущения, а также сам феномен переживания и люди, способные уловить и открыть новые грани в том, что охвачено парадигмой общепринятых смыслов.

В стихотворениях Ахматовой на уровне организации художественного пространства и времени обнаруживается скрытый план, способный по-новому представить психологические реакции героини, находящейся в непосредственном контакте с внешним миром. В пределах одного произведения и в контексте творчества поэт соотносит переживание лирического «я» с «сильными портретами» культурных героинь (Лотова жена, Кассандра, Богородица). Со временем биографическая канва жизни автора стала формой, благодаря которой переживание женщины воспринималось на фоне отечественной истории и культуры XX века.

Ахматова недаром стремилась выяснить датировку стихотворений Анненского, она считала, что академическое изучение творчества поэта должно придерживаться хронологии. Даты ахматовских стихотворений привязывают их к внешней реальности, внутренние итоги подводятся автором в поэмах, циклах и книгах стихов. «Большая форма» не возникает раньше, чем преодолевается и осмысливается определенный этап, отмеченный историческим событием и духовным обретением. Рубежами становились реальные жизненные даты, которые Ахматова с 1914 года стала целенаправленно соотносить с историческими. Со временем смысл еще больше «наслаивался» на ахматовский

стих, так что подлинную многозначность ее поэзия обрела в период 1950-х – 1960-х годов.

Научное осмысление лирического переживания Анненского и Ахматовой позволяет приблизиться к пониманию глубинных процессов, происходящих в литературе русского модернизма и связанных с новым пониманием человека и его отношения к действительности. Мысль, воздействующая на эмоциональное состояние и отнимающая ощущение реальности, и чувство, требующее согласования с сознанием, подчинения человеческой воле, – таков смысл лиризма ярких представителей двух поколений русских поэтов. Этическим итогом существования символизма и акмеизма можно считать признание лириками трагической вины поколения, за настоящую «жизнь» принявшего содержание собственного сознания, и попытку преодоления авторами внутреннего кризиса путем «осязания» окружающей культуры, погружения лирического героя в события реального времени и пространства.

ЛИТЕРАТУРА

I. Источники

Анненский И.Ф. Введение. Очерк древнегреческой философии // Ксенофонт. Воспоминания о Сократе в избранных отрывках. С введением, примечаниями и 8 рисунками. Объяснил И.Ф. Анненский... Ч. 2: Комментарий. СПб.: Типо-лит. И.А. Литвинова, 1896. С. 3–48.

Анненский И.Ф. Из наблюдений над языком и поэзией русского Севера. Иннокентия Анненского. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1883. 16 с.

Анненский И.Ф. История античной драмы: Курс лекций. СПб.: Гиперион, 2003. 416 с.

Анненский И.Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. 680 с.

Анненский И.Ф. Магдалина. Поэма / Публикация, послесловие и примечания В.Е. Гитина. М.: «ИЦ-Гарант», 1997. 190 с.

Анненский И.Ф. Образовательное значение родного языка // Русская школа. 1890. № 1. С. 21–44.

Анненский И.Ф. О современном лиризме («Оне») // Критика русского символизма: В 2 т. Т. 2. М.: ООО «Издательство «Олимп»: ООО «Издательство АСТ», 2002 (а). С. 333–359.

Анненский И.Ф. Письма: В 2 т. / Сост., предисл., коммент. И указатели А.И. Червякова. Т. 1: 1879–1905. СПб.: Издательский дом «Галина скрипсит»; Издательство им. Н.И. Новикова, 2007. 480 с.

Анненский И.Ф. Письма: В 2 т. / Сост., предисл., коммент. И указатели А.И. Червякова. Т. 2: 1906–1909. СПб.: Издательский дом «Галина скрипсит»; Издательство им. Н.И. Новикова, 2009. 528 с.

Анненский И.Ф. Разбор стихотворного перевода лирических стихотворений Горация, П.Ф. Порфирова. Сделанный И.Ф. Анненским. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1904. 54 с.

Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. 640 с.

Анненский И.Ф. Таврическая жрица у Еврипида, Руччелай и Гете // *Гермес: Иллюстрированный научно-популярный вестник античного мира.* СПб., 1910. С. 492–499.

Анненский И. Трагическая Медея // *Театр Еврипида.* Т. 1. СПб.: Просвещение, 1906. С. 205–265.

Анненский И.Ф. Учено-комитетские рецензии. Вып. I: 1899–1900 годов / Сост., подг. текста, предисл., прил., прим. и указатель А. И. Червякова. Иваново: Издательский центр «Юнона», 2000 (а). 332 с.

Анненский И.Ф. Учено-комитетские рецензии. Вып. II: 1901–1903 годов / Сост., подг. текста, предисл., прил., прим. и указатель А. И. Червякова. Иваново: Издательский центр «Юнона», 2000 (b). 368 с.

Анненский И. Ф. Учено-комитетские рецензии. Вып. III: 1904–1906 годов / Сост., подг. текста, предисл., прил., прим. и указатель А. И. Червякова. Иваново: Издательский центр «Юнона», 2001. 320 с.

Анненский И.Ф. Учено-комитетские рецензии. Вып. IV: 1907–1909 годов / Сост., подг. текста, предисл., прил., прим. и указатель А. И. Червякова. Иваново: Издательский центр «Юнона», 2002 (b). 424 с.

* * *

Ахматова А.А. Десятые годы / Сост. и примеч. Р.Д. Тищенко. М.: Изд-во МПИ, 1989 (а). 288 с.

Ахматова А. Классическая поэзия Востока. М.: Худож. лит., 1969. 207 с.

Ахматова А.А. Малое собрание сочинений / Текстолог., сост., предисл. и примеч. Н. Крайневой. СПб.: Азбука, 2013 (а). 618 с.

Ахматова А.А. Первый Бег времени: реконструкция замысла / Сост., ст., прил., примеч. Н. Крайневой. СПб.: Лениздат, 2013 (b). 318 с.

Ахматова А.А. Победа над Судьбой. I: Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы / Сост., подгот. текстов, предисл., примеч. Н. Крайневой. М.: Русский путь, 2005 (а). 512 с.

Ахматова А.А. Победа над Судьбой. II: Стихотворения / Сост., подгот. текстов, примеч. Н. Крайневой. М.: Русский путь, 2005 (b). 472 с.

Ахматова А.А. После всего / Сост. и примеч. Р.Д. Тименчика, К.М. Поливанова. М.: Изд-во МПИ, 1989 (b). 285 с.

Ахматова А.А. Поэма без героя: Сборник / Вст. ст. Р.Д. Тименчика. М.: Изд-во МПИ, 1989 (c). 384 с.

Ахматова А. Путем вся земли / Сост., подгот. текста и примечания Н.В. Королевой и Н.Г. Гончаровой. М.: Панорама, 1996. 588 с.

Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. Стихотворения. 1904–1941 / Сост., подгот. текста, коммент. и ст. Н.В. Королевой. М.: Эллис Лак, 1998. 968 с.

Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. Поэмы. Pro domo mea. Театр / Сост., подгот. текста, коммент. и статья Н.В. Королевой. М.: Эллис Лак, 1998 (a). 765 с.

Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. В 2 кн. Кн. 1. Стихотворения. 1941–1959 / Сост., подгот. текста, коммент. и статья Н.В. Королевой. М.: Эллис Лак, 1999 (a). 640 с.

Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. В 2 кн. Кн. 2. Стихотворения. 1959–1966 / Сост., подгот. текста, коммент. и статья Н.В. Королевой. М.: Эллис Лак, 1999 (b). 528 с.

Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4. Книги стихов / Сост., подгот. текста, коммент. Н.В. Королевой. М.: Эллис Лак, 2000. 704 с.

Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. Биографическая проза. Рецензии. Интервью / Сост., подгот. текста, коммент. Н.В. Королевой. М.: Эллис Лак, 2001. 798 с.

Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 2 / Сост., примеч. М.М. Кралина. М.: Правда, 1990. 432 с.

Ахматова А.А. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1 / Сост. и подготовка текста М.М. Кралина. М.: Изд-во «Цитадель», 1997. 448 с.

Ахматова А. Тайны ремесла. М.: Сов. Россия, 1986. 144 с.

Ахматова Анна. Фотобиография / Сост. В.Я. Мордерер и М.Д. Тименчик. М.: Изд-во МПИ, 1989 (d). 158 с.

Ахматова А.А. «Я не такой тебя когда-то знала...»: материалы к творческой истории / Изд. подгот. Н.И. Крайнева. СПб.: Мирь, 2009. 1487 с.

Ахматова А.А. Requiem / Сост. и примеч. Р.Д. Тименчика. М.: Изд-во МПИ, 1989 (е). 319 с.

* * *

Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 5. 800 с.

Вагнер Р. Парсифаль. Либретто / Пер. Вс. Чешихина [Электронный ресурс] // Сайт «Рихард Вагнер». URL: www.wagner.su/node/353.

Гете И.-В. Фауст: В 2 ч. / Пер. А. Фета. СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1889. 254 с.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 1. 556 с.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 6. 924 с.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 8. 816 с.

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. Л.: Наука, 1973. 512 с.

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21. Л.: Наука, 1980. 552 с.

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 27. Л.: Наука, 1984. 464 с.

Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / Сост. и подг. текста К.Н. Суворовой. Вступ. статья Э.Г. Герштейн. Науч. консульт., вводные заметки к записным книжкам, указатели В.А. Черных. Москва; Torino: «Giulio Einaudi editore», 1996. 850 с.

«*Любовь*, как изучать ее законы?..»: Женская поэзия конца XIX – начала XX веков / Редактор-составитель Н.П. Ходюшина. М.: Эллис Лак 2000, 2007. 320 с.

Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1: Стихи и проза 1906–1921 / Сост. П. Нерлер, А.Никитаев. М.: АРТ Бизнес-Центр, 1993. 367 с.

Моравская М. Золушка думает. Стихи. Пг.: «Прометей», 1916. 105 с.

Овидий. Любовные элегии; Метаморфозы; Скорбные элегии / Пер. с латин. С.В. Шервинского. М.: Худож. лит., 1983. 511 с.

Песни Песней Соломона / Пер. А. Эфроса. СПб.: «Пантеон», 1910, 2-е изд., исправленное и дополненное [Электронный ресурс] // Сайт «Сады и время». URL: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=111>.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 2: Стихотворения, 1820–1826. Л.: Наука, 1977. 399 с.

Рильке М.Р., Пастернак Б., Цветаева М. Письма 1926 г. М.: Книга, 1990. 256 с.

Сто поэтесс Серебряного века: Антология / Сост. и авторы биограф. ст. М.Л. Гаспаров, О.Б. Кушлина, Т.Л. Никольская. СПб.: «Петрополь»; изд. дом «Медуза», «АДИА-М», 1996. 301 с.

Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 8. М.: Худож. лит., 1981. 496 с.

Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 12. М.: Худож. лит., 1982. 460 с.

Фет А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1982. 576 с.

Шекспир У. Трагедия о Гамлете, принце датском / Пер. К. Р. [Электронный ресурс] // Сайт «Библиотека Максима Мошкова». URL: <http://lib.ru/SHAKESPEARE/hamlet3.txt>.

II. Работы по проблемам эстетики, теории и истории литературы

Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. М.: Просвещение, 1975. 352 с.

Аверинцев С.С. Агасфер // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 34.

Адалис. Второй план // Проблемы поэтики. Сборник статей под ред. В.Я. Брюсова. М.; Л.: «Земля и Фабрика», 1925. С. 83–94.

Альми И.Л. О поэзии и прозе. СПб.: Изд-во «Семантика-С», «Скифия», 2002. 528 с.

Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967. 455 с.

Аникст А.А. История учений о драме: Теория драмы от Гегеля до Маркса. М.: Наука, 1983. 288 с.

Аничков Е.В. Историческая поэтика Александра Ник. Веселовского // Вопросы теории и психологии творчества / Изд.-сост. Б.А. Лезин. Харьков: Ф.-Тип. Михайловского, 1907. Т. 1. С. 322–430.

Аристотель. Поэтика // Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2000. С. 149–181.

Ахматова А.А. «Каменный гость» Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 2. С. 185–195.

Баевский В.С. История русской поэзии: 1730–1980 гг. Компендиум. Смоленск: Русич, 1994. 303 с.

Бальбуров Э.А. Поэтика лирической прозы. 1960–1970-е годы. Новосибирск: Наука, 1985. 132 с.

Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века: Сборник. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Универс», 1993. 368 с.

Барковская Н.В. Поэзия «серебряного века». Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ин-т, 1993. 192 с.

Барт Р. Структурализм как деятельность // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 253–261.

Батурова Т.К. Обсуждение лирического рода в литературной критике 20–30-х годов XIX века // Развитие лирической поэзии и ее взаимодействие с прозой в русской литературе конца XVIII–начала XX века. Межвузовский сборник научных трудов. М.: Изд-во МОПИ, 1988. С. 28–43.

Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М.: «Русские словари», 2003. С. 69–264.

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.

Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984–1985. М.: Наука, 1986 (а). С. 80–160.

Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986 (b). 541 с.

Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1997. С. 159–206.

Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Л.: Изд-во «Прибой», 1929. 244 с.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества: Сб. избр. тр. / Сост. С. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.

Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 1. М.: Издательство Академии наук СССР, 1953. С. 259–307.

Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. / Ред. Ю. В. Манн. Т. 3: Статьи, рецензии, заметки. Февраль 1840 – февраль 1841. М.: Худож. лит., 1978. 614 с.

Белый А. Предисловия в сборнике «Стихотворения» – 1923, Берлин // Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы / Сост., предисл. В.М. Пискунова. М.: Республика, 1994 (a). С. 480–485.

Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994 (b). 525 с.

Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. 479 с.

Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: НЛО, 2000. 560 с.

Борев Ю.Б. Основные эстетические категории. М.: Высшая школа, 1960. 446 с.

Борев Ю.Б. Эстетика. 4-е изд., доп. М.: Политиздат, 1988. 496 с.

Бродский И. Об Одене / Пер. с англ. Е. Касаткиной. СПб.: «Азбука-классика», 2007. 208 с.

Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. М.: Независимая газета, 1997. 208 с.

Бройтман С.Н. Лирика // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008 (a). С. 109–112.

Бройтман С.Н. Лирика в историческом освещении // Теория литературы. Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 421–466.

Бройтман С.Н. Лирический субъект // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008 (b). С. 112–114.

Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. 485 с.

Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М.: РГГУ, 1997. 306 с.

Бройтман С.Н. Символизм и постсимволизм (к проблеме внутренней меры русской неклассической поэзии) // Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной научной конференции. М.: РГГУ, 1995. С. 24–28.

Брюсов В. Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. М.: Книгоиздательство «Скорпион», 1912. 214 с.

Булгаков С. Героизм и подвижничество // Вехи: Сборник статей о русской интеллигенции. 1909–1910. М.: Международная ассоциация деятелей культуры «Новое время» и журнал «Горизонт», 1990. С. 23–69.

Булгаков С. Православие: Очерки учения православной церкви. М.: Терра, 1991. 416 с.

Буранок Н.А. Лирическое и драматическое начала в произведениях об античности русских романтиков 1840–1850-х годов // Развитие лирической поэзии и ее взаимодействие с прозой в русской литературе конца XVIII–начала XX века. Межвузовский сборник научных трудов. М.: Изд-во МОПИ, 1988. С. 79–85.

Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие / Под. ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. 556 с.

Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учеб. пособие / Сост.: П.А. Николаев, Е.Г. Руднева, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец; Под ред. П.А. Николаева. 3-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 1997. 350 с.

Веселовский А.Н. Английская литература в период республики и реставрации // Всеобщая история литературы / Под ред. В.Ф. Корша, А. Кирпичникова. СПб.; Риккер, 1888. Т. 3. С. 737–883.

Веселовский А.Н. Из истории развития личности. Женщина и старинные теории любви. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1912. 96 с.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.

Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и примеч. В.М. Жирмунского. Л.: Гос. Изд-во «Худож. лит.», 1940. С. 125–199.

Винокур Г. Биография и культура. М.: ГАХН, 1927. 134 с.

Винокур Г.О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. М.: Русские словари, 1997. 186 с.

Власенко А. Категория «ужасного» в эстетике Волошина. Культурологический этюд // Октябрь. 1999. № 4. С. 178–183.

Волков И.Ф. Теория литературы: Учеб. пособие для студентов и преподавателей. М.: Просвещение, 1995. 256 с.

Волков С. О Цветаевой: диалог с Иосифом Бродским // Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. М.: Независимая газета, 1997. С. 23–55.

Волкова Е., Оруджева С. М. Бахтин: «Без катарсиса... нет искусства» // Вопросы литературы. 2000 (январь-февраль). С. 108–131.

Волкова Е.В. Трагический парадокс В. Шаламова. М.: Республика, 1998. 176 с.

Гаспаров М.Л. Введение // Лирика: генезис и эволюция / Сост. И.Г. Матюшина, С.Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2007. С. 7–12.

Гаспаров М.Л. К анализу композиции лирического стихотворения // Анализ художественного текста (лирическое произведение): Хрестоматия. М.: РГГУ, 2005. С. 238–239.

Гаспаров М.Л. Три подступа к поэзии Овидия // Овидий. Элегии и малые поэмы. М.: Худож. лит., 1973. С. 5–34.

Гаспаров М.Л. Фет безглагольный: Композиция пространства, чувства и слова // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 21–32.

Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славянской культуры, 2004. 288 с. (Studia poetica).

Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., Изд-во Моск. ун-та; Изд-во «Флинта», 2008. 281 с.

Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4 т. М.: Искусство, 1969. Т. 2. 327 с.

Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4 т. М.: Искусство, 1971. Т. 3. 621 с.

Гинзбург Л.Я. О лирике. М.; Л.: Сов. писатель, 1964. 383 с.

Гинзбург Л.Я. О лирике. М.; Л.: Сов. писатель, 1974. 408 с.

Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Статьи и очерки. Л.: Советский писатель, 1982. 424 с.

Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. Л.: Сов. писат., 1987. 400 с.

Головин В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Аво: Avo Akad. Univer. Press, 2000. 451 с.

Голубков В.В. Мастерство А.П. Чехова. М.: Учпедгиз, 1958. 198 с.

Горянская О.В. Музыкальная «трагедия рока» (И. Стравинский) // Эстетические категории и искусство. Кишинев: Штиинца, 1989. С. 54–62.

Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород: Изд-во «Нижний Новгород», 1994. 464 с.

Григорьев М.С. Введение в поэтику. Ч. 1. М.: Изд-во Т-ва «В.В. Думнов, насл. бр. Салаевых», 1924. 89 с.

Грин Д. Иное лицо романтической поэзии / Пер. с англ. А. Бродоцкой. СПб.: Академический проект, Издательство «ДНК», 2008. 352 с.

Гринцер Н.П. Древнегреческая «лирика»: значение термина и суть явления // Лирика: генезис и эволюция / Сост. И.Г. Матюшина, С.Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2007. С. 13–53.

Гринцер П.А. Основные категории классической индийской поэтики. М.: Наука, 1987. 311 с.

Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1946. 298 с.

Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. 532 с.

Гуляев Н.А. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1977. 278 с.

Гумилев Н. Письма о русской поэзии. Пг.: Мысль, 1923. 224 с.

Деррида Ж. О грамматологии /Пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. 520 с.

Дзуцева Н.В. Время заветов: проблемы поэтики и эстетики постсимволизма. Иваново: ИВГУ, 1999. 130 с.

Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1981. 431 с.

Дорский А.Ю. Трагическое в эстетике Вяч. Иванова: автореф. дис. ... канд. филос. наук / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. СПб., 1997. 17 с.

Дубровина И.М. С верой в мировую гармонию: образная система романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1996. № 1. С. 95–103.

Дьяконова Н.Я. Лирическое начало в последних произведениях Шелли // Лирическое начало и его функции в художественном произведении: Межвуз. сб. науч. тр. Владимир: ВГПИ, 1989. С. 20–29.

Есаулов Н.Н. Лирическое начало и его функции в поэме Э. Юнга «Ночные думы» // Лирическое начало и его функции в художественном произведении: Межвуз. сб. науч. тр. Владимир: ВГПИ, 1989. С. 3–13.

Есин А.Б. Психологизм // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие. М.: Высш. шк.; Издательский центр «Академия», 1999. С. 313–328.

Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики: Пер. с нем. / Вступ. ст., сост., пер. и коммент. Ал. В. Михайлова. М.: Искусство, 1981. 448 с.

Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. 440 с.

Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л.: Наука, 1982. С. 558 с.

Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 496 с.

Жирмунский В.М. Сентиментальная поэзия // История английской литературы: В 3 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1945. Т. 1. Вып. 2. С. 541–563.

Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 407 с.

Зайцева А.Р. Лиризм как способ изображения человека в рассказах Ю. Казакова // Поэтика русской советской прозы. Уфа: БашГУ, 1991. С. 44–56.

Заманская В.В. Экзистенциальное сознание русской литературы первой трети XX века // «Серебряный век». Потаенная литература: Межвуз. сб. науч. трудов. Иваново: Изд-во Ивановского гос. ун-та, 1997. С. 25–37.

Записи лекций М.М. Бахтина по истории русской литературы. Записи Р.М. Миркиной // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 213–411.

Иванов Вяч. Алкей и Сафо. Вступительный очерк // Алкей и Сафо. Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников Вяч. Иванова. Со вступительным очерком его же. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1914. С. 9–27.

Иванов Вяч. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М.: «Мусагет», 1916. 351 с.

Иванов Вяч. О лиризме Бальмонта // Аполлон. 1912. № 3 / 4. С. 36–42.

Иванов Вяч. По звездам: Статьи и афоризмы. СПб.: «Оры», 1909. 440 с.

Иванов Вяч. Ты Еси [Электронный ресурс] // Сайт «Исследовательского центра Вячеслава Иванова в Риме». URL: http://www.v-ivanov.it/brussels/vol3/01text/02papers/3_141.htm.

Иванова Н.Н. Словарь языка поэзии (образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX в.): Более 4500 образных слов и выражений / Н.Н. Иванова, О.Е. Иванова. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство «Русские словари»: ООО «Транзиткнига», 2004. 666 с.

Ильин В.Н. Эссе о русской культуре. СПб.: Акрополь, 1997. 461 с.

Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. 1, 2, 3. Л.: «Искусство», 1972. 440 с.

Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение / Пер. с англ. А. Георгиева. М.: Астрель: АСТ, 2006. 158 с.

Капинос Е.В. Формы и функции лиризма в прозе И.А. Бунина 1920-х годов: автореферат дисс. ... д. филол. наук. Новосибирск, 2014. 44 с.

Кирай Д. О соотношении объективного мышления и объективного повествования // Литературные направления и стили. Сборник статей, посвященный 75-летию проф. Г.Н. Пospelова / под ред. П.А. Николаева, Е.Г. Рудневой. М.: Изд-во МГУ, 1976. С. 55–64.

Кихней Л.Г. Из истории жанров русской лирики. Стихотворное послание начала XX века. Владивосток: Изд-во Дальневосточн. ун-та, 1989. 164 с.

Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. 356 с.

Князева М.П. К истории понятия «лиризм» // Миропонимание и творчество романтиков: Межвузовский тематический сборник научных трудов. Калинин: КГУ, 1987 (а). С. 40–52.

Князева М.П. Лиризм как вид пафоса (проблемы формирования и функционирования): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Киев, 1987 (b). 16 с.

Князева М.П. Лиризм как выражение личностного начала в художественной литературе // Романтизм. Открытия и традиции. Межвуз. тематич. сб. науч. тр. Калинин: КГУ, 1988. С. 133–140.

Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX – XX вв. М.: Изд-во МГУ, 1990. 336 с.

Колобаева Л.А. «Крохотки» // Литературное обозрение. 1999. № 1. С. 39–44.

Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. 296 с.

Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы / Ред.-сост. Е.А. Подшивалова, Н.А. Ремизова, Д.И. Черашняя, В.И. Чулков. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. 552 с.

Корсакова Л.Е. Лиризм как импрессионистическая доминанта в романе О. Мандельштама «Египетская марка» // Русское литературоведение в новом тысячелетии. М.: Изд. дом «Таганка», 2003. Т. 2. С. 89–93.

Кретинин А.А. Трагическое в художественном мире Андрея Платонова и Бориса Пастернака // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. СПб: Наука, 1995. С. 63–69.

Крымскотатарско-русско-украинский словарь / Сост. С.М. Усеинов. Симферополь: Издательский дом «Тезис», 2008. 836 с.

Крюковский И.И. Основные эстетические категории. Опыт систематизации. Минск: Изд-во БГУ, 1974. 287 с.

Кузмин М. Условности: Статьи об искусстве. Пг.: «Полярная звезда», 1923. 190 с.

Кузнецова О.А. О соотношении лирического и эпического в предреволюционной новелле И. Бунина («Сын», «Казимир Станиславович», «Грамматика любви») // Поэтика реализма: Межвузовский сборник. Куйбышев, 1982. С. 18–27.

Кузьмина-Караваева Е.Ю. Встречи с Блоком (К пятнадцатилетию со дня смерти) / Вступ. ст. Д.Е. Максимова; прим. З.Г. Минц // Труды по русской и славянской филологии. XI. Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 209. Тарту: ТГУ, 1968. С. 257–278.

Курочкина А.В. Лирическая проза Б. Зайцева. Уфа: БашГУ, 2007. 216 с.

Кушнер А. Книга стихов // Вопросы литературы. М., 1975. № 3. С. 178–188.

Лазарева М.А. Трагическое в литературе. Лекции. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1983. 119 с.

Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // Лессинг Г.-Э. Избранные произведения. М.: Худож. лит., 1953. С. 385–516.

Литературная теория немецкого романтизма. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. 329 с.

Лосев А.Ф. Греческая мифология // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 321–335.

Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: В 2-х книгах. Книга 1. М.: Искусство, 1992. 656 с.

Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. 959 с.

Лосев А.Ф. Персефона // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2 / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Изд-во «Сов. энциклопедия», 1982 (а). С. 305–306.

Лосев А.Ф. Психея // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1982 (б). Т. 2. С. 344–345.

Лосев А.Ф. Трагическое // Философская энциклопедия / Ред. Ф.В. Константинов. М.: Советская энциклопедия, 1970. Т. 5. С. 251–253.

Лосев А.Ф. Эстетическая терминология ранней греческой литературы // Уч. зап. МГПИ. М., 1954. Т. XXXIII. Вып. 4. С. 37–262.

Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. 374 с.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 272 с.

Луначарский А.В. О поэзии, как искусстве тональном // Проблемы поэтики. Сборник статей под ред. В.Я. Брюсова. М.; Л.: «Земля и Фабрика», 1925. С. 33–42.

Львова Н. Холод утра (несколько слов о женском творчестве) // Жатва. Литературный альманах. Книга V. М., 1914. С. 249–256.

Любимова Т.Б. Категория трагического в эстетике (Историч. очерк). М.: Знание, 1979. 64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Эстетика» № 2).

Максимов Д.Е. Поэзия и проза А. Блока. Л.: Сов. писатель, 1975. 526 с.

Малишевский М.П. Проблемы метротонической стихологии // Проблемы поэтики. Сборник статей под ред. В.Я. Брюсова. М.; Л.: «Земля и Фабрика», 1925. С. 143–157.

Мандельштам О.Э. Об искусстве. М.: Искусство, 1995. 416 с.

Мандельштам О.Э. О внутреннем эллинизме в русской литературе. Харьков: Истоки, 1922. 12 с.

Мандельштам О.Э. О современной поэзии (К выходу «Альманаха Муз») //

Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990 (а). Т. 2. С. 258–260.

Мандельштам О.Э. Письмо о русской поэзии // Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990 (b). Т. 2. С. 263–266.

Маркович В.М. О лирико-символическом начале в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 40. № 4. М.: Наука, 1981. С. 291–302.

Махов А.Е. Род литературный // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. С. 391–397.

Мегрон Л. Романтизм и нравы. М.: Книгоиздательство «Современные проблемы», 1914. 468 с.

Медведев П. Творческий путь Блока // Памяти Блока. Пб.: Полярная звезда, 1922. С. 11–71.

Минц З.Г. Об эволюции русского символизма. К постановке вопроса: тезисы // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: «Искусство – СПб», 2004. С. 175–189.

Мирская Л.А. Трагическая ирония в философии А. Шопенгауэра и Ф. Ницше // Эстетические категории и искусство. Кишинев: Штиинца, 1989. С. 100–115.

Назирова Р.Г. Сюжет об оживающей статуе // Фольклор народов России. Фольклор и литература. Общее и особенное в фольклоре разных народов. Межвузовский научный сборник. Уфа: Башкирский университет, 1991. С. 24–37.

Назирова Р.Г. Хрустальный гроб: фольклорно-этнографические истоки одного пушкинского мотива // Фольклор народов России. Фольклорные традиции и фольклорно-литературные связи. Межвузовский научный сборник. Уфа: Башкирский университет, 1992. С. 83–89.

Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм // Сочинения: В 2 т. Т. 1. Литературные памятники. М.: Мысль, 1990. С. 47–157.

Овсянко-Куликовский Д.Н. Вопросы психологии творчества. СПб.: Изд-е Д.Е. Жуковского, 1902. 304 с.

Овсянико-Куликовский Д.Н. Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве // Вопросы теории и психологии творчества / Изд.-сост. Б.А. Лезин. Харьков: Ф.-Тип. Михайловского, 1907 (а). Т. 1. С. 51–78.

Овсянико-Куликовский Д.Н. Лирика – как особый вид творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Т. II. Вып. 2. Пособие при изучении теории словесности в высших и средних учебных заведениях. СПб., 1910. С. 182–226.

Овсянико-Куликовский Д.Н. Несколько мыслей о происхождении и развитии чувства бесконечного в чистой лирике // Вопросы теории и психологии творчества / Изд.-сост. Б.А. Лезин. Харьков: Ф.-Тип. Михайловского, 1907 (б). Т. 1. С. 78–83.

Овсянико-Куликовский Д.Н. Теория поэзии и прозы. Руководство для средней школы и для самообразования. М.: Изд-е Т-ва И.Д.Сытина, 1908. 164 с.

Остатцева В.Н. Лиризм русской прозы 30-х годов XIX века: В.Ф. Одоевский, М.Ю. Лермонтов: автореф. дисс. канд. филол. наук. М., 2003. 29 с.

Петровская Е.В. Теория образа. М.: РГГУ, 2012. 281 с.

Пиксанов Н.К. Лиризм в творчестве В.Г. Короленко // От Грибоедова до Горького. Из истории русской литературы. К 100-летию со дня рождения Н.К. Пиксанова. Межвузовский сборник. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1979. С. 137–148.

Плеханова И.И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. Томск, 2001. 40 с.

Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. 208 с.

Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М.: Просвещение, 1972. 262 с.

Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1970. 330 с.

Поспелов Г.Н. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1978. 351 с.

Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной научной конференции. Москва, 10–11 марта 1995 г. / Отв. ред. И.А. Есаулов. М.: РГГУ, 1995. 49 с.

Постсимволизм как явление культуры. Вып. 2. Материалы международной научной конференции. Москва, 4–6 марта 1998 г. / Отв. ред. И.А. Есаулов. М.: РГГУ, 1998. 57 с.

Постсимволизм как явление культуры. Вып. 3. Материалы международной научной конференции. Москва, 21–23 марта 2001 г. / Отв. ред. И.А. Есаулов. М.: Тверь, 2001. 51 с.

Постсимволизм как явление культуры. Вып. 4. Материалы международной научной конференции. Москва, 5–7 марта 2003 г. / Отв. ред. И.А. Есаулов. М.: РГГУ, 2003. 96 с.

Потебня А.А. Краткое понятие об эпосе, лирике и драме // Вопросы теории и психологии творчества / Изд.-сост. Б.А. Лезин. Харьков: Ф.-Тип. Михайловского, 1907. Т. 1. С. 233–236.

Потебня А.А. Мысль и язык. К.: СИНТО, 1993. 192 с.

Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 612 с.

Проблемы поэтики. Сб. ст. под ред. В.Я. Брюсова. М.; Л.: Изд. «Земля и Фабрика», 1925. 206 с.

Пумпянский Л.В. К истории русского классицизма // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 30–157.

Радионова Т. Внутренняя организация трагедийного произведения // Эстетические очерки. Вып. 4. М.: Музыка, 1977. С. 191–202.

Разживин А.И. Эпическое и лирическое в «Бахариане» М.М. Хераскова // Жанрово-стилевое взаимодействие лирики и эпоса в русской литературе XVIII–XIX веков. Межвузовский сборник научных трудов. М.: МОПИ им. Н.К. Крупской, 1986. С. 28–36.

Ратгауз М. Страх и Муза. София Парнок о Борисе Пастернаке // Литературное обозрение. 1990. № 11. С. 86–89.

Розанов В.В. Чем нам дорог Достоевский? (К 30-летию со дня его кончины) // Собр. соч. О писательстве и писателях / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. М.: Республика, 1995. С. 529–536.

Руднева Е.Г. К вопросу о пафосе как стилеобразующем факторе // Литературные направления и стили: Сб. ст., посвященный 75-летию профессора Г.Н. Поспелова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. С. 157–168.

Руднева Е.Г. О сентиментальности и романтике в творчестве И.С. Шмелева // Живая мысль. К 100-летию со дня рождения Г.Н. Поспелова. М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 239–245.

Руднева Е.Г. Пафос художественного произведения. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1977. 164 с.

Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М.Л. Гаспарова. М.: РГГУ, 1996. 336 с.

Руссова С.Н. Автор и лирический текст. М.: Знак, 2005. 312 с.

Сильман Т.И. Синтактико-стилистические особенности местоимений (На материале немецкого языка) // Вопросы языкознания. 1970. № 4. С. 81–91.

Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977. 223 с.

Сквозников В.Д. Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. С. 173–237.

Сквозников В.Д. Лирический род литературы // Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 394–420.

Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977. 204 с.

Соллертинский И. Исторические этюды. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1963. 394 с.

Средний Д.Д. Основные эстетические категории. М.: Знание, 1974. 112 с.

Тамарченко Н.Д. Мир лирического произведения: пространство-время, событие и сюжет // Теория литературы: В 2 т. / Под. ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М.: «Академия», 2004. С. 347–355.

Татаркевич Вл. История шести понятий. М.: Дом интеллектуальной книги, 2002. 376 с.

Теоретическая поэтика: Понятия и определения. / Авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. М.: Алгоритм, 2001. 467 с.

Теория литературы. Т. II. Произведение. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 376 с.

Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1976. 548 с.

Тодоров Цв. Семиотика литературы // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 350–354.

Топоров В.Н. Лебедь // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 41.

Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–285.

Троцкий Л. Литература и революция. М.: Изд-во «Красная новь», Главполитпросвет, 1923. 396 с.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 571 с.

Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учебное пособие для студентов. М.: Академия, 2009. 331 с.

Тюпа В.И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX в. Самара: ООО Научно-Внедренческая фирма «Сенсоры, Модули, Системы», 1998. 156 с.

Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. Красноярск: Изд-во Красноярск. ун-та, 1987. 217 с.

Тяпков С.Н. Тайна смеха (Комическое у А. Блока) // Творчество писателя и литературный процесс. Нравственно-философская проблематика в русской литературе XX века. Межвузовский сборник научных трудов. Иваново: ИГУ, 1991. С. 13–26.

Ученова В. «Вы вспомните меня!..» // Царицы муз: Русские поэтессы XIX – начала XX вв. М.: Современник, 1989. С. 3–14.

Фатющенко В.И. Трагический гуманизм в русской лирике начала 1920-х годов // Идеи гуманизма в русской литературе XX века / Под. ред. В.И. Фатющенко, Е.З. Цыбенко. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1993. С. 7–25.

Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: «Прогресс», 1993. 327 с.

Ф.М. Достоевский об искусстве. М.: Искусство, 1973. 632 с.

Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. М.: МГУ, 1987. С. 232–264.

Фрейденберг О.М. Происхождение греческой лирики // Лирика: генезис и эволюция / Сост. И.Г. Матюшина, С.Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2007. С. 396–413.

Хализев В.Е. Теория литературы. Учеб. М.: Высшая школа, 1999. 398 с.

Ходасевич В.Ф. Статьи о поэзии. Пб.: «Эпоха», 1922. 122 с.

Хоружий С.С. Мифологема Эдема в жизни и творчестве Флоренского // П. Флоренский и культура его времени. Марбург, 1995. С. 53–66.

Художественный текст как динамическая система // Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева / Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Москва, 19–22 мая 2005 г. М.: «Управление технологиями», 2006. 587 с.

Цветаева М.И. Об искусстве. М.: Искусство, 1991. 479 с.

Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 248 с.

Чамеев А.А. Лирический аспект эпоса Мильтона // Лирическое начало и его функции в художественном произведении: Межвуз. сб. науч. тр. Владимир: ВГПИ, 1989. С. 14–19.

Червенка М. Смысл и стих: Труды по поэтике / Сост. и общ. ред. Т. Гланца, К. Постоутенко; Перев. с чешск. А. Бобракова-Тимошкина. М.: Языки славянской культуры, 2011. 464 с.

Чернейко Л.О. Сознание как объект художественного осмысления в повести А. Белого «Котик Летаев» // Серебряный век русской литературы: Проблемы, документы. М.: Изд-во Московского ун-та, 1996. С. 44–53.

Чулков Г. Валтасарово царство. М.: Республика, 1998. 608 с.

Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета. М.: Языки славянской культуры, 2010. 88 с.

Шайтанов И.О. Компаративистика и / или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики. М.: РГГУ, 2010. 656 с.

Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.

Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1999. 608 с.

Шестопалова Г.А. Значение лирических описаний в «Губернских очерках» М.Е. Салтыкова-Щедрина (Прием лирического обрамления) // Развитие лирической поэзии и ее взаимодействие с прозой в русской литературе конца XVIII–начала XX века. Межвузовский сборник научных трудов. М.: Изд-во МОПИ, 1988. С. 85–95.

Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1957. 794 с.

Шруба Манфред. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь. М.: НЛО, 2004. 448 с.

Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX вв. М.: Сов. писатель, 1988. 416 с.

Эткинд Е.Г. Ритм поэтического произведения как фактор содержания // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: Сб. статей / Под ред. Б.Ф. Егорова. Л.: Наука, 1974. С. 104–121.

Якобсон А. Почва и судьба. Вильнюс-Москва: Весть, 1992. 352 с.

Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.

Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1951. 263 s.

III. Работы по вопросам философии, психологии, математики

Агафонов А.Ю. Основы смысловой теории сознания. СПб.: Речь, 2003. 296 с.

Александрова Н.В. История математических терминов, понятий, обозначений: Словарь-справочник. СПб.: ЛКИ, 2008. 248 с.

Акопов Г.В. Проблема сознания в российской психологии. Учебное пособие. М.: Изд-во МПСИ; Воронеж: Изд-во НПО «МОДЭК», 2004. 232 с.

Ананьев Б.Г. Теория ощущений. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1961. 160 с.

Аткинсон Р. Человеческая память. М.: Прогресс, 1980. 528 с.

Белый А. О границах психологии // Белый А. Собрание сочинений. Символизм. Книга статей / Общ. ред. В.М. Пискунова. М.: Культурная революция; Республика, 2010. С. 45–56.

Бехтерева Н.П. Магия мозга и лабиринты жизни. М.: АСТ; СПб.: Сова, 2007. 349 с.

Бинсвангер Л. Бытие-в-мире. М.: КСП+; СПб.: Ювента, 1999. 300 с.

Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995. 174 с.

Василюк Ф.Е. Переживание и молитва (опыт общепсихологического исследования). М.: Смысл, 2005. 191 с.

Василюк Ф.Е. Психология переживания (анализ преодоления критических ситуаций). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. 200 с.

Витковский В. Квадратура круга [Электронный ресурс] // Сайт «Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона». URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/50757/Квадратура.

Выготский Л.С. Психология. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. 1008 с.

Гайденко П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 472 с.

Гайденко П.П. Диалектический процесс как отношение мысли к данности (учение «динамического спиритуализма») (Л.М. Лопатин) // Идеалистическая диалектика в XX столетии (Критика мировоззренческих основ немарксистской диалектики). М.: Политиздат, 1987. С. 50–67.

Гайденко П.П. История греческой философии в ее связи с наукой. Изд. 2-е, испр. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 264 с.

Гайдено П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой [Электронный ресурс] // Сайт «Библиотека Гумер». URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Gaiden/01.php.

Грановская Р.М. Восприятие и модели памяти. Л.: Наука, 1974. 360 с.

Декарт Р. Рассуждение о методе с приложениями: Диоптрика, Метеоры, Геометрия. Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1953. 654 с.

Дубровский Д.И. Психические явления и мозг. М.: Наука, 1971. 386 с.

Зинченко В.П. Миры сознания и структура сознания // Вопросы психологии. 1991. № 2. С. 15–34.

Ильин Е.П. Эмоции и чувства. СПб.: Питер, 2002. 752 с.

Категория переживания в философии и психологии. Монография. М.: ГНО Издательство «Прометей» МПГУ, 2004. 456 с.

Ламетри Ж.О. Сочинения / Общ. ред., предисл. и примеч. В.М. Богуславского. М.: Мысль, 1983. 510 с.

Лопатин Л.М. Аксиомы философии. Избранные статьи. М.: РОССПЭН, 1996. 560 с.

Лопатин Л.М. Положительные задачи философии. Ч. 1: Область умозрительных вопросов. М.: Типо-литография И. Н. Кушнеров и К°, 1911. 436 с.

Лопатин М.Л. Статьи по этике. СПб.: Наука, 2004. 360 с.

Лопатин Л.М. Теоретические основы нравственной жизни // Вопросы философии и психологии. М., 1890. № 5. С. 34–83.

Лопатин Л.М. Философские характеристики и речи. М.: ИЦ «Academia», 1995. 328 с.

Лэнглэ А. Эмоции и экзистенция / Пер. с нем. М.: Гуманитарный центр, 2007. 332 с.

Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. СПб.: Азбука, Азбука Аттикус, 2011. 320 с.

Мамардашвили М.К., Соловьев Э.Ю., Швырев В.С. Классика и современность: две эпохи в развитии буржуазной философии // Философия в современном мире. Философия и наука. М.: Наука, 1972. С. 28–94.

Мамардашвили М.К., Соловьев Э.Ю., Швырев В.С. Классическая и современная буржуазная философия (опыт эпистемологического сопоставления) // Вопросы философии. М., 1970. № 12. С. 23–38.

Мамардашвили М.К., Соловьев Э.Ю., Швырев В.С. Классическая и современная буржуазная философия (опыт эпистемологического сопоставления) // Вопросы философии. М., 1971. № 4. С. 58–73.

Маслоу А.Г. Дальние пределы человеческой психики / Пер. с англ. СПб.: Изд. группа «Евразия», 1997. 430 с.

Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. с фр., предисл. и коммент. А.В. Густыря. М.: Искусство, 1992. 63 с.

Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. СПб.: «Ювента», «Наука», 1999. 606 с.

Налимов В.В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности. М.: Изд-во «Прометей» МГПИ им. Ленина, 1989. 287 с.

Паскаль Б. Мысли / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Ю.А. Гинзбург. М.: Изд-во имени Собашиных, 1995. 480 с.

Петренко В.Ф. Психосемантика сознания. М.: Изд-во МГУ, 1988. 207 с.

Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. 657 с.

Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. 320 с.

Рабинович В.Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М.: Наука, 1979. 392 с.

Саломе Лу. Эротика. М.: Культурная революция, 2012. 424 с.

Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. 704 с.

Фахрутдинова Л.Р. Психология переживания человека. Казань: Изд-во Казан. гос. ун-т, 2008. 676 с.

Фахрутдинова Л.Р. Теория переживания. Казань: Казан. гос. ун-т, 2009. 416 с.

Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. XIX век. М.: Республика, 1995. 528 с.

Штейнер Е.С. О личности, преимущественно в Японии и Китае, хотя, строго говоря, в Японии и Китае личности не было // *Одиссей, человек в истории*. 1990. М.: Наука, 1990. С. 38–47.

Эдвардс Дж. Подлинное переживание: Истинным или ложным следует считать духовное переживание? СПб.: Мирт, 2006. 141 с.

Ютен С. Повседневная жизнь алхимиков в Средние века. М.: Молодая гвардия, 2005. 248 с.

IV. Литература по биографии и творчеству И. Анненского

Адамович Г.В. Наследство Блока // *Новый журнал*. Нью-Йорк, 1956. № 44. С. 73–87.

Адамович Г.В. Судьба Иннокентия Анненского // *Русская мысль*. Париж, 1957. 5 ноября. № 1130. С. 4–5.

Александров В. Иннокентий Анненский // *Литературный критик*. 1939. Кн. 5–6. С. 115–134.

Аникин А.Е. Анненский и Шевченко (предварительные замечания). Новосибирск: РАН, 1997. 94 с.

Аникин А.Е. Иннокентий Анненский и его отражения: Материалы. Статьи. М.: Языки славянской культуры, 2011. 472 с.

Аникин А.Е. Лексикон Иннокентия Анненского в историко-лингвистическом освещении // *Письменность, литература, фольклор славянских народов. История славистики. XV Международный съезд славистов*. Минск, 20–27 августа 2013 г. М.: «Древлехранилище», 2013. С. 313–336.

Архиппов Е.Я. Никто и ничей // *Архиппов Е.Я. Миртовый венец*. М.: Кн.-изд. «Жатва», 1915. С. 77–86.

Астахов О.Ю. Особенности структуры импрессионистической символики в японской и русской поэзии на примере творчества И. Анненского // *Россия и Восток: Филология и философия. Материалы IV Международной научной*

конференции «Россия и Восток: проблемы взаимодействия». Омск: Омск. филиал Объединенного ин-та истории, филологии и философии, 1997. С. 39–42.

Ашимбаева Н.Т. Достоевский. Контекст творчества и времени. СПб.: «Серебряный век», 2005. 288 с.

Бабарыкова Э.В. Ключевые концепты поэзии И. Анненского. Автореф. дисс. ... к. филол. н. Ярославль: ЯГПУ, 2007. 23 с.

Беренштейн Е.П. Действительность и искусство в миропонимании И.Ф. Анненского // Эстетика и творчество русских и зарубежных романтиков. Калинин, 1983. С. 145–162.

Беренштейн Е.П. Символизм Иннокентия Анненского: проблемы художественного метода. Конспект лекций. Тверь: ТГУ, 1992. 39 с.

Бобышев Д. Эстетическая формула Иннокентия Анненского в отражениях его антагонистов и последователей // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. Сб. науч. тр. СПб.: А.О. Арсис, 1996. С. 44–49.

Богомолов Н.А. «Кипарисовый ларец» и его автор // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Томск, 1999. С. 33–52.

Боровская А.А. Автор в жанровой системе лирики И. Анненского. Астрахань: Изд. дом «Астраханский университет», 2008. 150 с.

Брюсов В. Поэты-импрессионисты. II. Кипарисовый ларец // Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 6. С. 328–329.

Булавкин К.В. Лирика И. Анненского и античное наследие. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 187 с.

Булдеев А. И.Ф. Анненский как поэт // Жатва. 1912. № 3. С. 195–219.

Булычева Т.А. Эстетика И.Ф. Анненского и проблема синтеза искусств в современном литературоведении // Литературоведение на пороге XXI века. М., 1998. С. 124–129.

Бурдина Т.Н. Философско-эстетические воззрения Иннокентия Анненского. Кострома: Изд-во Костромской ГСХА, 2005. 141 с.

Венцова Т. Тень и статуя: К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб.: А.О. Арсис, 1996. С. 55–66.

Верхейл К. Трагизм в лирике Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. Сб. науч. тр. СПб.: А.О. Арсис, 1996. С. 31–43.

Власова Т.О. Лирическое начало в драматургии Иннокентия Анненского // Синтез в русской и мировой художественной культуре. Материалы Шестой научно-практической конференции, посвященной памяти А.Ф. Лосева. М.: МПГУ, 2006. С. 167–171.

Волошин М.А. И.Ф. Анненский – лирик // Аполлон. 1910. № 4. С. 11–16.

Выграненко М. И.Ф. Анненский и интернет // Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909). Материалы и исследования. М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2009. С. 593–603.

Гамалова Н. Ф.М. Достоевский – субъект и объект критики И. Анненского // Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации: К 190-летию со дня рождения и 130-летию со дня смерти Ф.М. Достоевского. М.: Водолей, 2013. С. 165–180.

Гаспаров М.Л. Еврипид И. Анненского // Гаспаров М.Л. О русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001. С. 373–388.

Гизетти А. Поэт мировой дисгармонии (Ин. Фед. Анненский) // Петроград. Литературный альманах. 1. Пг.; М., 1923. С. 47–71.

Гитин В.Е. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») // Русская литература. 1997. № 4. С. 34–53.

Гитин В. Материалы к киевскому эпизоду биографии Иннокентия Анненского // Минувшее: Ист. альманах. Вып. 7. М.: «Феникс», 1992. С. 415–423.

Гитин В. Точка зрения как эстетическая реальность: Лексические отрицания у Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. Сб. науч. тр. СПб.: А.О. Арсис, 1996. С. 3–30.

Гумилев Н.С. И.Ф. Анненский. Вторая книга отражений // Гумилев Н.С. Соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 3. С. 172–173.

Дзутцева Н.В. Проблема поэтического слова в статье И. Анненского «Бальмонт-лирик» [Электронный ресурс] // Сайт «Константин Бальмонт. Сайт исследователей жизни и творчества». URL: <http://balmontoved.ru/knigi/204-n-v-dzutseva-g-ivanovo-problema-poeticheskogo-slova-v-state-i-annenskogo-balmont-lirik.html>.

Дудорова М.В. Пространственный образ «сад / парк» в поэзии И. Анненского и А. Ахматовой // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. 2010. № 56. С. 22–27.

Дьячкова Е. Дети и детство в лирике Анненского // Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909). Материалы и исследования. М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2009. С. 128–139.

Ермилова Е.В. Поэзия Иннокентия Анненского // Анненский И.Ф. Избранное. М.: Советская Россия, 1987. С. 5–22.

Журинский А.Н. Семантические наблюдения над «Трилистниками» Ин. Анненского // Историко-типологические и синхронно-типологические исследования (на материале языков разных систем) / Отв. ред. Э.А. Макаев. М.: АН СССР. Ин-т языкознания, 1972. С. 106–117.

Зелинский Ф.Ф. Иннокентий Федорович Анненский как филолог-классик // Аполлон. 1910. № 4. С. 1–9.

Иванов Вяч. О поэзии Иннокентия Анненского // Аполлон. 1910. № 4. С. 16–24.

Иванов Вяч. Вс. Об Анненском // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М.: Языки русской культуры, 2000. Т. 2. С. 149–154.

Иванов Вяч. Вс. Темы и стили Востока в поэзии Запада // Восточные мотивы. Стихотворения и поэмы. Сост. Л.Е. Черкасский, В.С. Муравьев. М.: Наука, 1985. С. 424–470.

Иннокентий Анненский глазами современников / сост., подг. текста, коммент. Л.Г. Кихней, Г.Н. Шелогуровой, М.А. Выграненко. СПб.: ООО «Изд-во «Росток», 2011. 640 с.

Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909). Материалы и исследования. М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 2009. 672 с.

Исрапова Ф.Х. «Мой стих» И. Анненского // Вестник РГГУ. Сер. «Литература. Фольклористика». М., 2007. № 7. С. 71–78.

Канунникова И. Мифологемы «лес» и «сад» в творчестве И.Ф. Анненского // *Иннокентий Федорович Анненский* (1855–1909). Материалы и исследования. М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2009. С. 294–302.

Капцев В.А. Художественный мир И. Анненского (мотив – мифологема – архетип). Дисс. ... канд. филол. наук. Минск, 2002. 21 с.

Карлинский С. Вещественность Анненского // Новый журнал. Нью-Йорк, 1966. Кн. 85. С. 69–79.

Кихней Л.Г., Ткачева Н.Н. *Иннокентий Анненский.* Вещество существования и образ переживания. М.: Диалог-МГУ, 1999. 124 с.

Кихней Л.Г. *Иннокентий Анненский как предтеча акмеистов* // *Иннокентий Федорович Анненский* (1855–1909). Материалы и исследования. М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 2009. С. 39–47.

Ковтунова И.И. *Иннокентий Анненский* // Ковтунова И.И. Очерки по языку русских поэтов. М.: «Азбуковник», 2003 (а). С. 86–94.

Кожухаров Р. Наследники «благороднейшего» // *Иннокентий Федорович Анненский* (1855–1909). Материалы и исследования. М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 2009. С. 357–369.

Козлов М.В. А. Блок и И. Анненский (К вопросу об идейно-творческих контактах) // Вопросы русской литературы. Львов, 1980. Вып. 1 (35). С. 50–58.

Колобаева Л.А. *Анненский-драматург* // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 2005. № 5. С. 9–21.

Колобаева Л.А. «Вещный» символ в лирике И. Анненского и А. Ахматовой // Вторые Ахматовские чтения: тезисы докладов и сообщений. Одесса, 1991. С. 16–18.

Колобаева Л.А. Ирония в лирике Иннокентия Анненского // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1977. № 6. С. 21–30.

Колобаева Л.А. «По ту сторону Страха и Жалости». И. Анненский и Ф. Ницше // Колобаева Л.А. Философия и литература: параллели, переключки и отзвуки (Русская литература XX века). М.: «Русский импульс», 2013. С. 10–29.

Колобаева Л.А. Феномен Анненского // Русская словесность. 1996. № 2. С. 35–40.

Кондратьева О. Сердце в художественной картине мира И. Анненского // Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909). Материалы и исследования. М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2009. С. 48–56.

Корецкая И.В. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский // Контекст. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1989. С. 58–63.

Корецкая И.В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. М.: Наука, 1975. С. 207–251.

Королева-Болтовская Л.Н. Наследие Еврипида в творчестве И. Анненского // Драма и драматургический принцип в прозе. Л.: РГПУ, 1991. С. 8–15.

Косихина С.В. Поэтика «стихотворений в прозе» И.Ф. Анненского: лингвостилистический аспект: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГПУ, 2009. 25 с.

Кривулин В. Болезнь как фактор поэтики Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. Сб. науч. тр. СПб.: А.О. Арсис, 1996. С. 105–109.

Курганов А.В. Антропология русского модернизма (на материале творчества Л. Андреева, И. Анненского, Н. Гумилева). Дисс. ... канд. филол. наук. Пермь, 2003. 258 с.

Кушнер А. О некоторых истоках поэзии И. Анненского // *Иннокентий Анненский и русская культура XX века.* Сб. науч. тр. СПб.: А.О. Арсис, 1996. С. 130–136.

Лавров А.В. Вячеслав Иванов – «Другой» в стихотворении И.Ф. Анненского // *Иннокентий Анненский и русская культура XX века.* Сб. науч. тр. СПб.: А.О. Арсис, 1996. С. 110–117.

Лавров А.В. И.Ф. Анненский в переписке с Александром Веселовским // *Русская литература.* 1978. № 1. С. 176–180.

Лавров А.В., Тименчик Р.Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1981.* Л.: Наука, 1983. С. 61–146.

Ларин Б. О Кипарисовом Ларце // *Литературная мысль. Альманах.* II. Петроград: Изд-во «Мысль», 1923. 149–158.

Литературная тетрадь Валентина Кривича / Сост. и коммент. З. Гимпелевич. СПб.: Серебряный век, 2011. 326 с.

Лопачева М.К. Иннокентий Анненский в художественном сознании поэтов русской эмиграции // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.* 2005. № 1. С. 70–77.

Магомедова Д.М. Анненский и Ахматова (к проблеме романизации лирики) // *Царственное слово. Ахматовские чтения.* Вып. 1. М.: Наследие, 1992. С. 135–140.

Маковский С. Из воспоминаний об Иннокентии Анненском // *Воспоминания о серебряном веке: Сборник.* М.: Республика, 1993. С. 102–114.

Маркина Е.Е., Левая М.Н. Спрессованное лирическое время в стихотворении И.Ф. Анненского «Я на дне» // *Русский язык в школе.* М., 2008. № 2. С. 47–49.

Молчанова Н. «Вакхическая драма» И.Ф. Анненского «Фамира-кифарэд» в эстетическом восприятии В. Брюсова, К. Бальмонта и Вяч. Иванова // *Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909). Материалы и исследования.* М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 2009. С. 206–212.

Мусатов В.В. «Всегда над нами – власть вещей...». Лирика Иннокентия Анненского и пушкинская традиция // Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998 (а). С. 167–240.

Налегач Н. Поэтика листов-листьев в лирике И. Анненского // Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909). Материалы и исследования. М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 2009. С. 98–109.

Налегач Н.В. «Поэтика отражений» И. Анненского и феномен поэтического диалога в русской лирике XX века. Кемерово: Изд-во Кемеровского гос. ун-та, 2012. 260 с.

Небольсин А.Р. Поэзия пошлости // Человек. 1993. № 3. С. 176–182.

Некрасова Е.А. А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания. М.: Наука, 1991. 125 с.

Несьнова Ю. И. Анненский и Г. Иванов: проблема творческого диалога // Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909). Материалы и исследования. М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 2009. С. 376–383.

Николаева С. Чеховская антропология в литературно-критической интерпретации И. Анненского // Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909). Материалы и исследования. М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 2009. С. 183–195.

Новикова У.В. Иннокентий Анненский: основы эстетики. СПб.: Серебряный век, 2010. 152 с.

Орлов А.В. Юношеская биография Иннокентия Анненского // Русская литература. 1985. № 2. С. 169–175.

Островская Е.С. Иннокентий Анненский и французская поэзия XIX в. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1998. 256 с.

Петрова Г.В. А.А. Фет и русские поэты конца XIX – первой трети XX века. СПб.: Астерион, 2010. 196 с.

Петрова Г. И.Ф. Анненский: «проблема Ницше» // Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909). Материалы и исследования. М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 2009. С. 7–31.

Петрова Г.В. Лирика И.Ф. Анненского в контексте философских и эстетических идей конца XIX – начала XX века: Проблемы творческой личности. Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1997. 164 с.

Петрова Г.В. Проблема бессознательного в лирике И.Ф. Анненского // Русская литературная критика серебряного века. Тезисы докладов и сообщений международной научной конф. / Отв. ред. С.Г. Исаев. Новгород: НовГУ, 1996. С. 30–34.

Петрова Г.В. Творчество Иннокентия Анненского: Учеб. пособие. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2002. 128 с.

Подольская И. Анненский и Чехов // Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909). Материалы и исследования. М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 2009. С. 320–331.

Пономарева Г.М. Анненский и Уайльд (Английская эстетическая критика и «Книги отражений» Анненского) // Проблемы типологии русской литературы. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту: ТГУ, 1985. С. 112–122.

Пономарева Г.М. И. Анненский и А. Потебня: (К вопросу об источнике концепции внутренней формы в «Книгах отражений» И. Анненского) // Типология литературных взаимодействий: Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 620. Тарту. 1983. С. 64–73.

Пономарева Г.М. Ин. Анненский и Платон (трансформация платоновских идей в «Книге отражений» И.Ф. Анненского) // Литература и история: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 781. Тарту, 1987. С. 73–82.

Пономарева Г.М. И.Ф. Анненский и А.Н. Веселовский: (Трансформация методологических принципов акад. Веселовского в «Книгах отражений» Анненского) // Труды по русской и славянской филологии: Литература и публицистика: Проблемы взаимодействия. Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 683. Тарту, 1986 (а), с. 84–93.

Пономарева Г.М. Философско-эстетические взгляды Иннокентия Анненского // Тартуский государственный университет. Тезисы докладов по гуманитарным и естественным наукам. Русская литература. Тарту, 1986 (b). С. 31–34.

Пономарева Г.М. Критическая проза И.Ф. Анненского (проблемы генезиса): автореф. дисс... канд. филол. наук. Тарту: ТГУ, 1986 (с). 16 с.

Пунин Н.Н. Проблема жизни в поэзии И.Ф. Анненского // Аполлон. 1914. № 10. С. 47–50.

Пурин А. Недоумение и Тоска // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. Сб. науч. тр. СПб.: А.О. Арсис, 1996. С. 118–128.

Разумовская А. Рефлексии И. Анненского в поэзии И. Бродского // Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909). Материалы и исследования. М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 2009. С. 422–432.

Роднянская И.В. Лирический образ вещи в русской поэзии начала XX века // Вещь в искусстве. М., 1986. С. 226–246.

Ронен О. Идеал (О стихотворении Анненского «Квадратные окошки») [Электронный ресурс] // Сайт «Журнальный зал». URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2001/5/ron.html>.

Ронен О. «Я» и «не я» в поэтическом мире Анненского // Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909). Материалы и исследования. М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 2009. С. 32–38.

Семенова О.Н. О поэзии Иннокентия Анненского (семантическая композиция лирического цикла) // Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллинн, 1981. С. 80–106.

Силард Л. И. Анненский // Силард Л. Русская литература конца XIX – начала XX века (1890–1917). Будапешт, 1983. Т. 1. С. 436–456.

Созина Е.К. Трансформация зеркального мифа символистов в творчестве И. Анненского // Традиции в контексте русской культуры. Череповец, 1995. С. 108–112.

Стивак Р. И. Анненский-лирик как русский экзистенциалист // Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909). Материалы и исследования. М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 2009. С. 57–66.

Ставровская И.В. Мотив двойничества в русской поэзии начала XX века (И. Анненский, А. Ахматова). Дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 2002. 156 с.

Тарасова И.А. Структура семантического поля в поэтическом идиостиле (на материале поэзии И. Анненского): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 1994. 17 с.

Тименчик Р.Д. О составе сборника Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы. М., 1978. № 8. С. 307–316.

Тименчик Р.Д. Поэзия И. Анненского в читательской среде 1910-х годов // Ученые записки Тартуского ун-та. Тарту, 1985. Вып. 680. С. 101–117.

Тростников М.В. Идиостиль И. Анненского (лексико-семантический аспект): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1990. 16 с.

Тростников М.В. Сквозные мотивы лирики И. Анненского // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 50. 1991. № 4. С. 328–337.

Тюпа В.И., Мешкова Г.А., Курбатова Н.В. Архитектоника циклизации (о «Трилистниках» И. Анненского) // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе: Межвуз. сб. науч. тр. Кемерово: Изд-во Кемеровского гос. ун-та, 1992. С. 104–125.

Федоров А. Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Монография. Л.: Худож. лит., 1984. 256 с.

Федоров А.В. Поэтическое творчество И. Анненского // Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1959. С. 5–60.

Федоров М.Л. Роль личных местоимений в композиции произведений Ин. Анненского: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М.: ИРЯ РАН, 2008. 29 с.

Филатова О.Д. Иннокентий Анненский и Фридрих Ницше: к вопросу влияния // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. 2010. № 56. С. 66–70.

Фридман Н.В. Иннокентий Анненский и наследие Пушкина // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1991. Т. 50. № 4. С. 338–345.

Ходасевич В. Об Анненском (К двадцатипятилетию со дня кончины) // Ходасевич В. Колеблемый треножник. М.: Сов. писатель, 1991. С. 451–458.

Черкасова А.В. Литературная критика И.Ф. Анненского: проблема смыслового и эстетического единства. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2002. 177 с.

Черный К.М. Поэзия Иннокентия Анненского: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1973. 24 с.

Черняева Н.В. Жанровое своеобразие «Кипарисового ларца» Иннокентия Анненского // Русская поэзия XVIII–XIX вв.: Жанровые особенности. Мотивы. Образы. Язык: Межвуз. сб. тр. Куйбышев, 1986. С. 128–137.

Чуковский К.И. Смутные воспоминания об Иннокентии Анненском // Вопросы литературы. 1979. № 8. С. 299–306.

Чулков Г. Закатный звон (И. Анненский и А. Ахматова) // Приложение к № 63 газ. «День». 6 сентября 1914. № 9.

Шелогурова Г.Н. Идеино-эстетические функции мифа в драматургии И. Анненского. Дис. ... канд. филол. наук. М., 1988. 199 с.

Эрберг К. О воздушных мостах критики // Аполлон. 1909. № 2. С. 54–62.

Юрина Н.Г. Лирическое и драматургическое в критической прозе И.Ф. Анненского (на материале статей о творчестве М.Ю. Лермонтова) // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве: Сборник статей и материалов международной научной конференции (3–6 мая 2006 г.). Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2007. С. 423–428.

Яблонко Б.П. И.Ф. Анненский. Баку: Наркомпрос АзССР, 1940. 20 с.

Tucker J.G. Innokentij Annenskij and the Acmeist doctrine. Columbus, Ohio, 1986. 154 p.

V. Литература по биографии и творчеству А. Ахматовой

А.А. Ахматова в письмах к Н.И. Харджиеву (1930–1960-е гг.). Публ. Э. Бабаева // Вопросы литературы. 1989. № 6. С. 214–247.

А.А. Ахматова и православие. Сб. ст. о творчестве А.А. Ахматовой. М.: «Изд. дом «К единству!», 2008. 528 с.

А.А. Ахматова: pro et contra / Сост., вступ. ст., примеч. Св. Коваленко. СПб.: РХГИ, 2001. 964 с. (Русский путь).

Аверинцев С.С. Специфика лирической героини в поэзии Анны Ахматовой: солидарность и двойничество // Wiener Slavistisches Jahrbuch. Band 41. Wien, 1995. С. 7–21.

Аминова О.Н. Поэтика лирического цикла А.А. Ахматовой: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ульяновский гос. пед. ун-т. Ульяновск, 1997. 27 с.

Аникин А.Е. Ахматова и Анненский: Заметки к теме VII. Новосибирск: Сиб. отд. АН СССР, 1990. 53 с.

Аникин А.Е. О литературных истоках «детских» мотивов в поэзии Анны Ахматовой // Русская речь. 1991. № 1. С. 23–28.

Анна Ахматова в записях Дувакина / Вступ. ст., сост., коммент. О.С. Фигурновой. М.: Наталис, 1999. 366 с.

Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (К 120-летию со дня рождения А.А. Ахматовой: Материалы международной научно-практической конференции. Тверь: Научная книга, 2009. 276 с.

Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989. 107 с.

Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривушин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова. СПб.: Невский Диалект, 2001. 224 с.

Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 11. Симферополь: Бизнес-Информ, 2013. 280 с.

Анна Ахматова: pro et contra Т. 2 / Вступ. ст. Н.Н. Скатова, сост., коммент., послесловие С.А. Коваленко. СПб.: РХГА, 2005. 992 с. (Русский путь).

Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. М.: Захаров, 2001. 511 с.

Анреп Б. О черном кольце // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 56–61.

Ардов М. Легендарная Ордынка // Чистые пруды: Альманах. М., 1990. С. 657–683.

Артюховская Н.И. О драматизме ранней лирики А. Ахматовой // Вестник Московского ун-та. Сер. Х. Филология. 1974. № 4. С. 15–26.

Артюховская Н.И. Акмеизм и раннее творчество Анны Ахматовой (Поэт и течение): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Моск. гос. ун-т. М., 1982. 12 с.

Ахапкина Я.Э. Семантика времени в поэтическом тексте (на материале лирики Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама акмеистического периода творчества). Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2003. 234 с.

Ахматова без глянца. СПб.: Амфора, 2007. 473 с.

Ахматовские чтения. Сборник научных трудов. Тверь: ТГУ, 1991. 136 с.

Ахматовские чтения: Царственное слово. Вып. 1. М.: Наследие, 1992 (а). 232 с.

Ахматовские чтения: Тайны ремесла. Вып. 2. М.: Наследие, 1992 (b). 279 с.

Ахматовские чтения: «Свою меж вас еще оставив тень...». Вып. 3. М.: Наследие, 1992 (с). 267 с.

Ахматовские чтения: А. Ахматова, Н. Гумилев и русская поэзия начала XX века. Сборник научных трудов. Тверь: ТГУ, 1995. 81 с.

Ахматовский сборник / Сост. С. Дедюлин, Г. Суперфин; Ин-т славяноведения. Париж, 1989. 281 с.

Бабаев Э.Г. «Одна великолепная цитата» (цитаты в творчестве Анны Ахматовой) // Русская речь. 1993. № 3. С. 3–6.

Баевский В.С. О семантике заглавий ахматовских книг // Литература и фольклорная традиция: Сб. науч. тр. Волгоград: Перемена, 1997. С. 205–211.

Бабенко Л.Г., Ульянова Л.В. Образ любви в поэзии А. Ахматовой: анализ двух стихотворений // Художественный текст: структура, семантика, прагматика. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1997. С. 3–13.

Бабичева Ю.В. Театральные опыты Анны Ахматовой // Драматургические искания Серебряного века. Межвуз. сб. науч. тр. Вологда: «Русь», 1997. с. 5–19.

Балашова И.А. Пушкинские образы в стихотворном цикле А. Ахматовой «Реквием» // Ахматовские чтения. Тверь: ТГУ, 1991. С. 38–46.

Балашова Т.В. Слово французской критики в спорах о творчестве Ахматовой // Ахматовские чтения: Тайны ремесла. Вып. 2. М.: Наследие, 1992. С. 124–131.

Бельчиков Ю.А. К стилистическому комментарию «Реквиема» Анны Ахматовой // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. М.: Наука, 1996. С. 121–128.

Бернштейн И.А. Скрытые циклы в лирике Ахматовой // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. Т. 48. 1989. № 5. С. 418–423.

Берлин И. Встречи с русскими писателями в 1945 и 1956 гг. // Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Худож. лит., 1989. С. 267–292.

Бродский И. Скорбная муза // Юность. 1989. № 6. С. 65–68.

Бронская Л.И. Жанровое своеобразие ранней лирики Анны Ахматовой // Поэтика и стиховедение: Межвуз. сб. науч. трудов. Рязань: Изд-во Ряз. гос. пед. ин-та, 1984. С. 94–105.

Бурдина С.В. Библейские образы и мотивы в поэме А. Ахматовой «Реквием» // Филологические науки. 2001. № 6. С. 3–12.

Бурдина С.В. Поэмы Анны Ахматовой: «вечные образы» культуры и жанр. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2002. 312 с.

Бурдина С.В. Поэмы А. Ахматовой: роль «вечных образов» культуры в формировании жанра. Дисс. ... д. филол. наук. М.: МГУ, 2003. 388 с.

Бурдина С.В. «Только зеркало зеркалу снится...». Еще раз о «Поэме без героя». Пермь: Пермский гос. ун-т, 2010. 97 с.

Буцик О. Вл. Маяковский в «Поэме без героя» А. Ахматовой // Гуманитарные исследования: Ежегодник. Омск, 1997. Вып. 2. С. 75–83.

Вербловская И.С. Горькой любовью любимый: Петербург Анны Ахматовой. СПб.: Изд-во «Журнал «Нева», 2002. 336 с.

Верхейль К. Тишина русской лирики (Два этюда. Вступ. А. Наймана) // Иностранная литература. 1991. № 3. С. 248–254.

Верхолотова Е.В. Проблема циклизации в поэзии акмеистов: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2009. 182 с.

Верхолотова Е.В. Проблема циклизации в поэзии акмеистов: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам: Монография. М.: МПГУ, 2013. 108 с.

Виленкин В.Я. В сто первом зеркале (Анна Ахматова). М.: Сов. писатель, 1990. 336 с.

Виленкин В. Образ «тени» в поэтике Анны Ахматовой // Вопросы литературы. 1994. № 1. С. 57–76.

Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски) // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М.: Наука, 1976. С. 369–459.

Виноградская П. Вопросы морали, пола, быта и т. Коллонтай // Красная новь. 1923. № 6 (16). С. 204–214.

Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В.Я. Виленкин, В.А. Черных; коммент. А.В. Курт, К.М. Поливанова. М.: Сов. писатель, 1991. 720 с.

Воспоминания о серебряном веке / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М.: Республика, 1993. 559 с.

Вьялицина Н.В. Традиции русской классической поэзии в дореволюционном творчестве А. Ахматовой: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л.: ЛГПИ, 1982. 23 с.

Галаева М.В. Образ «дома» в поэзии Анны Ахматовой: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2004. 187 с.

Гаспаров М.Л. Стих Ахматовой: четыре его этапа // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 26–29.

Герштейн Э.Г. Заметки о «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Петербургский журнал. 1993. № 1–2. С. 61–64.

Герштейн Э. Мемуары. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 528 с.

Гинзбург Л. Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. Л.: Сов. писатель, 1989. 608 с.

Гончарова Н.Г. Несколько наивных вопросов к составителям ахматовского шеститомника // «Я всем прощение дарую...». Ахматовский сборник. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2006. С. 551–566.

Гончарова Н. Анна Ахматова: еще одна попытка комментария [Электронный ресурс] // Сайт «Ты выдумал меня...» Анна Ахматова». URL: <http://www.akhmatova.org/articles/goncharova2.htm>.

Гончарова Н.Г. «Фаты либелей» Анны Ахматовой. М.; СПб.: Летний сад: Российская государственная библиотека, 2000. 680 с.

Грякалова Н.Ю. Фольклорные традиции в поэзии Анны Ахматовой // Русская литература. 1982. № 1. С. 47–63.

Давтян Л.А. Мотивы чеховской драматургии в стихотворении А.А. Ахматовой «За озером луна остановилась...» // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 133–138.

Дзуцева Н.В. «И таинственный песенный дар» (Фрагментарная форма в поэзии Ахматовой) // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново: Изд-во Ивановского ун-та, 1998. С. 128–138.

Дзуцева Н.В. М. Цветаева и А. Ахматова (К проблеме типа поэтического сознания) // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Межвузовский сб. науч. тр. Иваново: Ивановский госуниверситет, 1993. С. 156–165.

Добин Е.С. Поэзия Анны Ахматовой. Л.: Сов. писатель, 1968. 252 с.

Добин Е.С. Сюжет и действительность. Л.: Сов. писатель, 1976. 493 с.

Дорофеева Т.В. Архитектоника ранних книг А.А. Ахматовой («Вечер», «Четки», «Белая стая»). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011. 246 с.

Дюсембаева Г. «Невидимка, Двойник, Пересмешник» (К истории женской лирики. Ахматовско-цветаевский диалог) // Типология литературного процесса и творческая индивидуальность писателя: Межвуз. сб. науч. тр. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 1993. С. 120–129.

Есинов В.М. «Двух голосов переключка...» // Русская литература. 1991. № 3. С. 159–163.

Есинов В.М. «Как времена Веспасиана...» (К проблеме героя в творчестве А. Ахматовой 40–60-х годов) // Вопросы литературы. 1995. Вып. VI. С. 57–85.

Ефимов Е. Неизвестный перевод А. Ахматовой // Знамя. 1998. № 7. С. 179–181.

Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л.: Наука, 1973. 184 с.

Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. Сборник статей. М.: Сов. писатель, 1992. 432 с.

Жолковский А.К. Три инвенции на грани лингвистики и поэтики // Московский лингвистический журнал. М.: Изд-во Рос. гос. гуманитарного ун-та, 1996. Т. 2. С. 147–161.

Жолковский А.К. Анна Ахматова – пятьдесят лет спустя // Звезда. 1996. № 9. С. 211–227.

Зайцев Н.А. Поэтический мир А. Ахматовой: строфа, пространство, время // Творчество Н. Гумилева и А. Ахматовой в контексте русской поэзии XX века: Материалы региональной научной конференции, посвященной 110-летию со дня рождения Анны Ахматовой (III Ахматовские чтения). Тверь: ТГУ, 2002. С. 65–70.

Зыков Л. Н. Пунин – адресат и герой лирики А. Ахматовой // Звезда. 1995. № 1. С. 77–114.

Иванов Вяч. Вс. Ахматова и категория времени // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989 (а). С. 3–5.

Иванов Вяч. В. Встречи с Ахматовой // Знамя. 1989 (б). № 6. С. 199–209.

Ильина Н. Анна Ахматова, какой я ее видела // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В.Я. Виленкин, В.А. Черных; коммент. А.В. Курт, К.М. Поливанова. М.: Сов. писатель, 1991. С. 569–594.

Калачева С.В. Своеобразие стиха ранней А. Ахматовой // Филологические науки. 1986. № 4. С. 73–76.

Калугин О. Дело КГБ на Анну Ахматову // Госбезопасность и литература на опыте России и Германии (СССР и ГДР). М.: Рудомино, 1994. С. 72–80.

Карохин Л.Ф. Сергей Есенин и Анна Ахматова. СПб.: «Облик», 2001. 112 с.

Катаева Т. Анти-Ахматова. М.: ЕвроИНФО, 2007. 560 с.

Катаева Т. Отмена рабства. Анти-Ахматова–2. М.: Астрель; АСТ, 2011.

Кац Б.А., Тименчик Р.Д. Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1989. 336 с.

Кацис Л.Ф., Одесский М.П. «И если когда-нибудь в этой стране...»: О некоторых славянских параллелях к «Реквиему» А. Ахматовой // Литературное обозрение. 1996. № 5-6. С. 214–222.

Кирпичева Е.В. Интертекстуальный аспект творчества Анны Ахматовой. Дисс. ... канд. филол. наук. Мичуринск, 2009. 179 с.

Кихней Л.Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика. М.: МАКС Пресс, 2001. 184 с.

Кихней Л.Г. Мотив святочного гадания на зеркале как семантический ключ к «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1996. № 2. С. 27–37.

Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла. М.: Диалог МГУ, 1997 (а). 148 с.

Кихней Л.Г. Философско-эстетические принципы акмеизма и художественная практика Осипа Мандельштама. М.: Диалог МГУ, 1997 (б). 232 с.

Кихней Л.Г., Темиршина О.Р. «Поэма без героя» Анны Ахматовой и поэтика постмодернизма // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2002. № 3. С. 53–64.

Кихней Л.Г., Фоменко О.Е. «Так молюсь за Твоей литургией...»: Христианская вера и поэзия Анны Ахматовой. М.: МАКС-Пресс, 2000. 146 с.

Кихней Л.Г., Чаунина Н.В. Анна Ахматова: Сквозь призму жанра. Пособие по спецкурсу. М.: МАКС Пресс, 2005. 147 с.

Клинг О.А. Своеобразие эпического в лирике А.А. Ахматовой // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып. 1. М.: Наследие, 1992. С. 59–70.

Коваленко С.А. Анна Ахматова. М.: Молодая гвардия, 2009. 344 с. (ЖЗЛ: Серия биографий. Вып. 1376.)

Ковтунова И.И. Анна Ахматова // Ковтунова И.И. Очерки по языку русских поэтов. М.: «Азбуковник», 2003 (б). С. 95–104.

Кожевникова Н.А. Звуковые повторы в стихах А. Ахматовой // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М.Л. Гаспарова. М.: РГГУ, 1996. С. 125–144.

Козицкая Е.А. Архетип «вода» в творчестве А. Ахматовой // Ахматовские чтения. Тверь: ТГУ, 1995 (1996). С. 49–59.

Козубовская Г.П. Сновидное бытие и песенная реальность в поэзии А. Ахматовой // Культура и текст. Вып. 1: Литературоведение. Ч. II. Материалы Международной науч. конф. (10–11 сент. 1996 г.). СПб. – Барнаул, 1997. С. 76–88.

Колобаева Л.А. Ахматова и Мандельштам (самосознание личности в лирике) // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1993. № 2. С. 3–11.

Колобаева Л.А. И мужество и женственность: О своеобразии лиризма Анны Ахматовой // Литературная учеба. 1980. № 1. С. 147–150.

Коржавин Н. Анна Ахматова и «серебряный век» // Новый мир. 1989. № 7. С. 240–261.

Кормилов С.И. Ахматовский взгляд извне: стихотворения Анны Ахматовой, написанные от лица мужчины // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. Ростов-на-Дону, 2013. № 3. С. 8–27.

Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. М.: Изд-во МГУ, 1998. 128 с.

Королева Н. Анна Ахматова. Жизнь поэта // Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1–2. М.: Эллис Лак, 1998–1999.

Крайнева Н.И. К творческой истории «Поэмы без героя» А. Ахматовой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Новгород. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого. Великий Новгород, 2003. 23 с.

Крайнева Н.И. «Мне он – единственный сын...» (Из переписки Анны Ахматовой и Льва Гумилева) // Рукописное наследие деятелей отечественной культуры XVIII–XXI вв.: Материалы Международной научной конференции. СПб.: РНБ, 2007. С. 191–204.

Крайнева Н.И., Тамонцева Ю.В., Филатова О.Д. К истории издания «Поэмы без Героя»: Поэма в Собрании сочинений А. Ахматовой // «Я всем прощение дарую...». Ахматовский сборник. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2006. С. 518–550.

Кралин М.М. «Хоровое начало» в книге Ахматовой «Белая стая» // Русская литература. 1989. № 3. С. 97–108.

Кралин М.М. Артур и Анна: Роман. Л.: Журн. «Ленингр. панорама»: ЛКК «Редактор», 1990. 222 с.

Кралин М.М. Победившее смерть слово. Статьи об Анне Ахматовой и воспоминания о ее современниках. Томск: Изд-во «Водолей», 2000. 384 с.

Красавченко Т.Н. «Творчество есть акт свободы». Ахматова в европейской и американской критике // Русская литература в зарубежных исследованиях 80-х годов (Розанов, Хлебников, Ахматова, Мандельштам, Бахтин): Сб. обзоров. М.: АН СССР. ИНИОН, 1990. С. 75–113.

Кублановский Ю. О «Реквиеме» Анны Ахматовой // Волга. Саратов, 1992. № 11–12. С. 158–164.

Кудасова В.В. «Реквием» А.А. Ахматовой. К проблеме жанра // Пути и формы анализа художественного произведения: Межвуз. сб. науч. трудов. Владимир: Изд-во Владим. гос. пед. ин-та, 1991. С. 25–33.

Лебедева М.Н. Ахматова и Бродский. Йошкар-Ола: МГПИ им. Н.К. Крупской, 2004. 76 с.

Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. Amsterdam, 1974. № 7 / 8. P. 47–82.

Лежнев А. Среди журналов // Красная новь. 1924. № 4. С. 303–316.

Лейдерман Н.Л. Бремя и величие скорби («Реквием» в контексте творческого пути Анны Ахматовой) // Лейдерман Н.Л. Русская литературная классика XX века: Монографические очерки. Екатеринбург: Изд-во Ур. гос. пед. ун-та, 1996. С. 183–217.

Лейдерман Н.Л. Творческая индивидуальность и традиция: семантические ресурсы «памяти жанра» в поэме А. Ахматовой «Реквием» // XX век. Литература.

Стиль: Стилевые закономерности русской литературы (1900–1930). Екатеринбург: УрГУ, 1996. Вып. 2. С. 116–124.

Лейдерман Н.Л., Тагильцев А.В. Поэзия Анны Ахматовой: Очерки. Учебно-методическое пособие. Серия «Филологический лекторий». Екатеринбург: Урал. гос. пед. Ун-т; «Словесник», 2005. 120 с.

Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Изд-во «Водолей», 2000. 697 с.

Лекманов О.А. «Поэма без героя» и «Маскарад» // Русская речь. 2001. № 3. С. 16–17.

Лелевич Г. Несовременный «Современник» // Большевик. 1924. № 5 / 6. С. 146–150.

Лиснянская И. Шкатулка с тройным дном. Калининград (Моск. обл.): Музей М. Цветаевой в Большеве: «Луч-1», 1995. 184 с.

Лиснянская И.Л. Музыка «Поэмы без героя» Анны Ахматовой. М.: Худож. лит., 1991. 155 с.

Лихачев Д.С. Ахматова и Гоголь // Традиция в истории культуры. М.: Наука, 1978. С. 223–227.

Лосев Л. «Страшный пейзаж»: маргиналии к теме Ахматова / Достоевский // Звезда. 1992. № 8. С. 148–156.

Лосиевский И.Я. Анна всяя Руси. Жизнеописание Анны Ахматовой. Харьков: «Око», 1996. 368 с.

Лукницкая В.К. Перед тобой земля. Л.: Лениздат, 1988. 384 с.

Лукницкий П.Н. Asimiana. Встречи с Анной Ахматовой: В 2 т. Т. 1: 1924–25. Париж: YMCA – Press, 1991. 347 с.;

Лукницкий П.Н. Asimiana. Встречи с Анной Ахматовой: В 2 т. Т. 2: 1926–1927. Париж; М., 1997. 372 с.

Лямкина Е.И. Вдохновение, мастерство, труд: Записные книжки А.А. Ахматовой // Встречи с прошлым. М.: Сов. Россия, 1978. Вып. 3. С. 380–420.

Макогоненко Г. О сборнике Анны Ахматовой «Нечет» // Вопросы литературы. М., 1986. № 2. С. 170–190.

Максимов Д.Е. Об Анне Ахматовой, какой помню // Максимов Д.Е. Русские поэты начала века. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 377–403.

Максимов Д.Е. Анна Ахматова // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Сборник науч. трудов. Вып. 3. Тверь: ТГУ, 1997. С. 153–157.

Малюкова Л.Н. Анна Ахматова. Эпоха. Личность. Творчество. Таганрог: Изд-во «Таганрогская правда», 1996. 184 с.

Мандельштам Н.Я. Книга третья. Paris: YMCA-Press, 1987. 334 с.

Мандельштам Н.Я. Вторая книга. М.: Моск. рабочий, 1990. 559 с.

Марченко А.М. Ахматова: жизнь. М.: АСТ: Астрель, 2009. 672 с.

Мок-Бикер Э. «Коломбина десятых годов...»: Книга об О. Глебовой-Судейкиной. Париж – СПб.: АО «Арсис»; Париж: Гржебин, 1993. 204 с.

Мусатов В.В. «В то время я гостила на земле...». Лирика Анны Ахматовой. М.: «Словари.ру», 2007. 496 с.

Мусатов В.В. «Я еще пожелезней тех...». Лирика Анны Ахматовой и пушкинская традиция // Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998 (b). С. 321–372.

Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой: Из книги «Конец первой половины XX века». М.: Худож. лит., 1989. 302 с.

Найман А. Русская поэма: четыре опыта // Октябрь. 1996. № 8. С. 128–152.

Н. Гумилев, А. Ахматова: По материалам историко-литературной коллекции П. Лукницкого / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН; отв. ред. А.И. Павловский. СПб.: Наука, 2005. 343 с.

Невинская И.Н. «В то время я гостила на земле...» (Поэзия Ахматовой). М.: Прометей, 1999. 237 с.

Недоброво Н.В. Анна Ахматова // Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Худож. лит., 1989. С. 237–258. (Приложение).

Новикова Н.В. Любовная лирика А. Ахматовой 1940-х – 1960-х годов // Жанровое многообразие художественной литературы: Межвуз. сб. науч. тр. Саратов, 1990. С. 109–124.

Носик Б.М. Анна и Амедео: документальная повесть. М.: Вагриус, 2006.

237 с.

Об Анне Ахматовой: Стихи. Эссе. Воспоминания. Письма / Сост. М.М. Кралин. Л.: Лениздат, 1990. 574 с.

Обухова О.Я. Москва Анны Ахматовой // Лотмановский сборник / Сост. Е.В. Пермяков. Т. 2. М.: Изд-во РГГУ, изд-во «ИЦ-Гарант», 1997. С. 695–703.

Обухова О.Я. Образ тени в поэзии Анны Ахматовой // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы конф. / Ин-т истории СССР АН СССР. М., 1989. С. 29–32.

Овсянникова С.В. Ранняя поэзия Анны Ахматовой: образы, мотивы, архитектоника. М.: Академика, 2011. 212 с.

Огинская О. О поэзии Анны Ахматовой // Женское дело. М., 1914. № 10. С. 13–15.

Озеров Л. Дверь в мастерскую. Париж-Москва-Нью-Йорк: Изд-во «Третья волна», 1996. 207 с.

Орловски Я. О технике выражения чувства в ранней лирике А. Ахматовой // Серебряный век: Философско-эстетические и художественные искания. Межвуз. сб. науч. трудов. Кемерово: Кемеровск. гос. ун-т, 1996. С. 75–80.

Откупщиков Ю.В. Соображения в связи с выходом Словаря поэтического языка А. Ахматовой // Филологические заметки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 9. Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 1997. С. 259–264.

Павловский А.И. Анна Ахматова: Очерк творчества. Л.: Лениздат, 1966. 192 с.

Павловский А.И. Анна Ахматова: Жизнь и творчество. М.: Просвещение, 1991. 190 с.

Павловский А.И. Поэзия Ахматовой в литературно-общественном контексте эпохи // Проблемы творчества и биографии А.А. Ахматовой: Тезисы докладов областной науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения поэта (12–14 июня 1989 г.). Одесса: Одесск. гос. ун-т, 1989. С. 3–4.

Пахарева Т.А. Художественная система Анны Ахматовой: Учебное пособие по спецкурсу для студентов. Киев: ІСДО, 1994. 140 с.

Петербург Ахматовой: семейные хроники. Зоя Борисовна Томашевская рассказывает. СПб.: Невский Диалект, 2001. 192 с.

Петербургские сны Анны Ахматовой: «Поэма без героя» (опыт реконструкции текста) / Сост., вступ. ст., реконстр. текста и коммент. С.А. Коваленко. СПб.: Росток, 2004. 367 с.

Петерс Й.-У. Поэзия как память. Подтекст и смысл в «Реквиеме» Анны Ахматовой // Петербургский текст: Из истории русской литературы 20–30-х годов XX века. Межвуз. сборник. СПб.: С.-Петербургск. ун-т, 1996. С. 184–192.

Петросов К.Г. Литературные Старки (поэты черкизовского круга и Анна Ахматова). М.: Знание, 1991. 64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Литература», № 5).

Платонов А.П. Анна Ахматова // Платонов А.П. Размышления читателя. М.: Сов. писатель, 1970. С. 89–95.

Подшивалова Е.А. Время, пространство, сюжет в цикле стихотворений А. Ахматовой «Четки» // Проблема автора в художественной литературе: Межвуз. сб. науч. трудов. Ижевск: УдГУ, 1990. С. 156–163.

Полтавцева Н.Г. Анна Ахматова и культура «серебряного века» // Ахматовские чтения. Вып. 1: Царственное слово. М.: Наследие, 1992. С. 48–49.

Полухина В. Ахматова и Бродский (к проблеме притяжений и отталкиваний) // Ахматовский сборник. Париж: Ин-т славяноведения, 1989. С. 143–153.

Проблемы творчества и биографии А.А. Ахматовой: Тезисы докладов областной науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения поэта (12–14 июня 1989 г.). Одесса: Одесск. гос. ун-т, 1989. 99 с.

Прохорова Ю.В. Анна Ахматова и Марсель Пруст: попытка обретения утраченного времени // Проблемы эволюции русской литературы XX века: Материалы межвуз. науч. конф. Вып. 2. / Отв. ред. В.А. Лазарев. М.: Моск. пед. гос. ун-т, 1995. С. 169–172.

Пунин Н.Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма / Сост., предисл. и коммент. Л.А. Зыкова. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 527 с.

Ранние пушкинские штудии Анны Ахматовой (По материалам архива П. Лукницкого) // Вопросы литературы. 1978. № 1. С. 185–228.

Рафалович С. Анна Ахматова // А.А. Ахматова: pro et contra / Сост., вступ. ст., примеч. Св. Коваленко. СПб.: РХГИ, 2001. С. 181–187.

Рецентер В. «Это для тебя на всю жизнь» (А. Ахматова и «шекспировский вопрос») // Вопросы литературы. 1987. № 3. С. 195–211.

Рослый А.С. Данте в эстетике и поэзии акмеизма: система концептов (на материале творчества А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2006. 23 с.

Ростовцева И. «Реквием» А. Ахматовой: Опыт прочтения // Перспектива-89: Советская литература сегодня. Сборник статей. М.: Сов. писатель, 1989. С. 251–289.

Рубинчик О.Е. «Медный всадник» в творчестве Анны Ахматовой // Гумилевские чтения: Материалы междунар. конф. филологов-славистов. СПб.: Изд-во С.-Петербур. гуманитар. ун-та профсоюзов, 1996. С. 59–72.

Руденко М.С. Религиозные мотивы в поэзии Анны Ахматовой // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. М., 1995. № 4. С. 66–77.

Руденко М.С. Художественное осмысление религиозных образов и мотивов в поэзии Анны Ахматовой: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Московский гос. ун-т. М., 1996. 18 с.

Рунт Б. Скорбная улыбка (О стихах Анны Ахматовой) // Женское дело. М., 1914. № 9. С. 11–12.

Салма Н. Анна Ахматова и Иннокентий Анненский (к вопросу о смене моделей мира на рубеже веков) // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып. 1. М.: Наследие, 1992. С. 126–134.

Седакова О.А. Шкатулка с Зеркалом. Об одном глубинном мотиве А.А. Ахматовой // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 641. Труды по знаковым системам. XVII. Тарту, 1984. С. 93–108.

Серова М.В. Анна Ахматова: Книга Судьбы (феномен «ахматовского текста»: проблема целостности и логика внутривидовых взаимодействий). Ижевск; Екатеринбург, 2005. 442 с.

Симченко О.В. Тема памяти в творчестве А. Ахматовой // Известия АН СССР. 1985. Т.44. № 6. С. 506–518.

Служевская И. «Бег времени» (Историко-философская лирика Ахматовой ташкентского периода) // Сборник науч. трудов Ташкентского гос. ун-та: Проблемы мастерства. Герой. Сюжет. Стиль. № 628. Ташкент: Изд-во Ташк. гос. ун-та, 1980. С. 67–77.

Служевская И. Китежанка. Поэзия Ахматовой: тридцатые годы. М.: НЛО, 2008. 134 с.

Служевская И.П. Проблемы искусства в поэзии Анны Ахматовой 20-х–60-х годов. Дисс. ... канд. филол. наук. Ташкент, 1983. 204 с.

Смирнов И. К изучению символики Анны Ахматовой (раннее творчество) // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В.В. Виноградова. Л.: Наука, 1971. С. 279–287.

Смирнов И. Поэтические ассоциативные связи «Поэмы без героя» // Традиция в истории культуры. М.: Наука, 1978. С. 228–230.

Смирнова Н.Ю. Символизм как текст культуры в творческом сознании Анны Ахматовой. Дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 2004. 188 с.

Ставровская И.В. Мотив двойничества в русской поэзии начала XX века (И. Анненский, А. Ахматова): автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Ивановск. гос. ун-т. Иваново, 2002. 18 с.

Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. London: Overseas publ., 1990. 429 с.

Струве Н. О «Полночных стихах» Анны Ахматовой // Струве Н. Православие и культура / 2-е изд., испр. и доп. М.: Русский путь, 2000. С. 348–356.

Творчество Н. Гумилева и А. Ахматовой в контексте русской поэзии XX века: Материалы региональной научной конференции, посвященной 110-летию со дня рождения А. Ахматовой (III Ахматовские чтения). Тверь: ТГУ, 2002. 115 с.

Тименчик Р.Д. Анна Ахматова в 1960-е годы. М.: Водолей Publishers; Toronto: The University of Toronto (Toronto Slavic Library. Volume 2), 2005. 784 с.

Тименчик Р.Д. К генезису ахматовского «Реквиема» // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 215–216.

Тименчик Р. О «библейской» тайнописи у Ахматовой // Звезда. 1995. № 10. С. 201–207.

Тименчик Р.Д. Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 11. Симферополь: Бизнес-Информ, 2013. С. 143–161.

Тименчик Р. После всего // Литературное обозрение. 1989 (а). № 5. С. 22–26.

Тименчик Р.Д. Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Даугава. 1984. № 2. С. 113–121.

Тименчик Р.Д. «Семисвечник» Анны Ахматовой // Новое литературное обозрение. 1993. № 3. С. 195–198.

Тименчик Р.Д. Устрицы Ахматовой и Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб.: А.О. Арсис, 1996. С. 50–54.

Тименчик Р.Д. Чужое слово у Ахматовой // Русская речь. 1989 (b). № 3. С. 33–36.

Топоров В. К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой // Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky. Mouton (The Hague-Paris), 1973. P. 467–475.

Топоров В.Н. Об историзме Ахматовой // Russian Literature. Amsterdam. 1990. Vol. XXVIII – III. P. 277–418.

Топоров В.Н. «Поэма без героя» в ритуальном аспекте // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы конф. / Ин-т истории СССР АН СССР. М., 1989. С. 15–22.

Тропкина Н.Е. «Чужое слово» в стихотворении А. Ахматовой «Мне голос был. Он звал утешно...» // Гумилевские чтения: Материалы междунар. конф. филологов-славистов. СПб.: Изд-во С.-Петербур. гуманитар. ун-та профсоюзов, 1996. С. 51–58.

Тропкина Н.Е. Образы традиционной комедии масок в творчестве Анны Ахматовой // Фольклорная традиция в русской литературе: Сб. науч. тр. Волгоград: Изд-во ВГПИ, 1986. С. 93–100.

Троцык О.А. Библия в художественном мире Анны Ахматовой. Полтава: ПОИППО, 2001. 108 с.

Тугаева М.А. Язык поэзии А.А. Ахматовой (средства выражения пространства и времени). Дисс. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2003. 199 с.

Умников С.Д. Краткая Ахматовская энциклопедия: От А до Я. Тысяча слов – кратких справок. Л., 1991. 111 с.

Фаина Раневская: «Судьба-шляха» / Авт.-сост. Д.А. Щеглов. М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. 203 с.

Федорчук И. Лирическая картина мира в творчестве Анны Ахматовой. Szczecin: Uniwersytet Szczeciński, 1999. 184 с.

Фоменко И. Функция цитаты в лирическом цикле (шекспировские цитаты в цикле А. Ахматовой «В сороковом году») // XX век. Литература. Стил. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. Вып. IV. С. 100–105.

Фридендер Г.М. Заметки об Анне Ахматовой // Фридендер Г.М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». СПб.: Наука, 1995. С. 456–487.

Хазан В.И. О. Манделштам и А. Ахматова: наброски к диалогу. Грозный, 1992. 277 с.

Хейт А. Анна Ахматова: Поэтическое странствие: Дневники, воспоминания, письма Ахматовой. М.: Радуга, 1991. 383 с.

Ходасевич В.Ф. «Женские» стихи // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2: Записная книжка; Статьи о русской поэзии; Литературная критика 1922–1939. М.: Согласие, 1996. С. 208–212.

Хренков Дм. Анна Ахматова в Петербурге – Петрограде – Ленинграде. Л.: Лениздат, 1989. 220 с.

Цивьян Т.В. Кассандра, Дидона, Федра. Античные героини – зеркала Ахматовой // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 29–33.

Цивьян Т.В. Материалы к поэтике Анны Ахматовой // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 198: Труды по знаковым системам. 1967. № 3. С. 180–208.

Чаунина Н.В. Жанровое своеобразие лирики Анны Ахматовой: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Якутский гос. ун-т. Владивосток, 2003. 20 с.

Червинская О.В. Пушкин, Набоков, Ахматова: метаморфизм русского лирического романа. Монография. Черновцы: Рута, 1999. 152 с.

Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч. 1. (1889–1917). М.: Эдиториал УРСС, 1996 (а). 111 с.

Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч. 2. (1918–1934). М.: «Эдиториал УРСС», 1998. 168 с.

Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч. III: 1935–1945 гг. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 152 с.

Черных В.А. Творчество Н.С. Гумилева в поздней оценке Анны Ахматовой // Гумилевские чтения: Материалы междунар. конф. филологов-славистов. СПб.: Изд-во С.-Петербур. гуманитар. ун-та профсоюзов, 1996 (б). С. 194–199.

Чудовский В. По поводу стихов Анны Ахматовой // Аполлон. 1912. № 5. С. 45–50.

Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941. Т. 1. М.: Согласие, 1997 (а). 544 с.

Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962. Т. 2. М.: Согласие, 1997 (б). 832 с.

Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. 1963–1966. Т. 3. М.: Согласие, 1997 (с). 544 с.

Чуковский К.И. Ахматова и Маяковский // Вопросы литературы. 1988. № 1. С. 177–205.

Чуковский К.И. Об Ахматовой: По архивным материалам / Публ., предисл. и примеч. Е. Чуковской // Новый мир. 1987. № 3. С. 227–238.

Шарафадина К.И. Лирический цикл Анны Ахматовой «Венок мертвым» (1921 (?) – 1961) в ритуальном аспекте // Культура и текст. Вып. 1:

Литературоведение. Ч. II. Материалы Международной науч. конф. (10–11 сент. 1996 г.). СПб.; Барнаул, 1997. С. 74–76.

Шкловский В. Анна Ахматова. Anno Domini MCMXXI // А.А. Ахматова: pro et contra / Сост., вступ. ст., примеч. Св. Коваленко. СПб.: РХГИ, 2001. С. 414–415.

Шоркина В.В. Трагические мотивы в лирике А.А. Ахматовой (20-е – 50-е гг.): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1997. 20 с.

Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова: Опыт анализа // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии: Сб. статей. Л.: Худож. лит., 1986. С. 374–440.

Эйхенбаум Б. Роман-лирика // А.А. Ахматова: pro et contra / Сост., вступ. ст., примеч. Св. Коваленко. СПб.: РХГИ, 2001. С. 236–238.

Эткинд Е. «...Как феникс из пепла»: Поэзия А. Ахматовой на Западе. Германия и Франция // Иностранная литература. 1989. № 2. С. 226–232.

«Я всем прощение дарю...». Ахматовский сборник. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2006. 568 с.

Яковлева Л.А. Апокалипсическая семантика в поэзии Анны Ахматовой. Дисс. ... канд. филол. наук. Нерюнгри, 2014. 208 с.

Feinstein E. Anna of all the Russias: the life of Anna Akhmatova. London: Phoenix, 2006. 322 p.

Jones L.-G. Anna Akhmatova's Quiet «Tenderness»: an Exercise in Counting // Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky. Mouton (The Hague-Paris), 1973. P. 253–260.

Katz B. Unheard Female Voices in Anna Akhmatova's «Requiem» // Russian Review. Hannover, N.Y., 1998. Vol. 57, № 2. P. 253–263.

Patera T. A Concordance to the Poetry of Anna Akhmatova. Ardis: Dana Point, 1995. 339 p.

Review. Kees Verheul, The Theme of Time in the Poetry of Anna Akhmatova. The Hague-Paris, Mouton, 1971 // Russian Literature. Special issue devoted to Acmeism, I. Amsterdam, 1974. № 7 / 8. P. 203–213.

Verheul K. The Theme of Time in the Poetry of Anna Akhmatova. The Hague-Paris, Mouton, 1971. 238 p.