

В.И.ТЮЛА, Г.А.МЕШКОВА, Н.В.КУРБАТОВА

АРХИТЕКТОНИКА ЦИКЛИЗАЦИИ
(о "ТРИЛИСТИКАХ" И.АННЕНСКОГО)

Как показывает предварительный анализ, поэтические триады первой части "Кипарисового ларца" не соотносимы с идеей ступенчатого развития (гегелевской триадой). Остается либо предположить чистую орнаментальность всего построения из 33 трилистников, нарочитую, но бессодержательную кратность трём, либо обратиться к поискам иной, скрытой от поверхностного взгляда архитектоники этих своеобразных текстов.

Первое предположение не может быть принято. Микроциклы Иннокентия Анненского не просто игнорируют диалектическую модель развития (тезис - антитезис - синтез), но настойчиво и определенно противятся ей. Зато они актуализируют глубоко архичную мифологему троичности - модель преображения, динамическую "константу мифозического макрокосмоса".¹

При этом следует иметь в виду особый характер мифозического мышления Анненского, чья поэзия "ищет точных символов" для общечеловеческих "форм душевной жизни", стремясь извлечь "новый ресурс" из этих древнейших форм². Исходя в своей творческой рефлексии из такой установки, поэт мифологизировал вещи, вещные символы бытия. Для него одухотворенная форма (эйдос) вещи становилась архитектоникой "психических актов" мысли.

Нам удалось выделить три группы трилистников, архитектонический принцип циклизации которых соотносим с тем или иным вещным символом.

Во-первых, это трехгранник и шире - вообще призма, кристалл. Достаточно легкого поворота новой гранью, и картина жизни, угол зрения мгновенно (а не постепенно, не последовательно) меняется. Ключом к такого рода "кристаллогенному" принципу циклизации могут служить три строфы под названием "Волшебную призму", как, впрочем, и весь "Трилистник победный", открывавшийся этим стихотворением, его первой строкой:

Хрусталь мой волшебен трикраты³.

Аналогичной представляется архитектоника трилистников: "Осеннего", "Огненного", "Ледяного", "Трилистника толпы", "Три-

листника замирания". Угадывается она и в других микроциклах Анненского.

Вглядывание в новую грань ("О, как этот воздух странно нов...") все того же, неизменного в основе своей бытия становится содержанием лирической рефлексии каждого члена поэтической триады. В большинстве стихотворений выделенной группы поворот "волшебной призмы" запечатлевается с помощью союза но, иногда а: "Ты опять со мной, подруга осень, но..."; "Еще горят луки... но там, между ветвей..."; "Я жизни не боюсь... но в праздности моей рассеяны мгновенья..."; "Спешили к выходу... а в воздухе жила непонятная фраза" и т.п. Нередко встречаются здесь и более сложные образы такого поворота, в результате которого "проясняются на сердце впечатления". Например: "Бывает такое небо, такая игра лучей"; "Вдруг - точно яркий призыв, даль чем-то резко разъялась"; "Кончилась яркая чара" и др.

В основание поэтической идеи поворота иной гранью - едва уловимого, но мгновенно меняющего картину мира - легла, надо полагать, мифологема преображения. Кладка этого фундамента обнажается в финальном четверостишии "Трилистника ледяного":

Не мигнул фонарь горящий,
Не зазыбил ветер ткань...
Подошел Спаситель к спящей
И сказал ей тихо: "Встань",

Решающая роль принадлежит не столько воскрешению, сколько метаморфозе, переходу в новое состояние. Праздник воскресения в мире Анненского неотделим от обратного преображения живого в мертвое ("в пасхальном гимне смерти слышится призыв"). Из трех евангельских воскресений предпочтение отдано пробуждению⁴ дочери Иаира (в переводе - "светодателя"), иначе говоря, дочери солнца. И это, разумеется, не случайно.

Вещными знаками "кристаллогенной" архитектоники в перечисленных выше трилистниках выступают не только грани, хрустали, аметисты, алмазная застылость льда, но в не меньшей степени лучи, пламя, солнце и такая "дочь солнца", как радуга (преобразование света в цвет).

В тексте о "волшебной призме" упоминание радуги закономерно, поскольку дробясь (еще один сквозной мотив) в гранях призмы, лу-

чи создают вокруг наблюдаемых через призму предметов радужный контур. В стихотворении "Дочь Иирия" не случайно говорится о "контурах нежной, непорочной" (напомним, что воскрешенной Христом было 12 лет) красоты, характеризуемой многоцветием, - окказиональный перифраз радуги. А поскольку в природе радуга возникает благодаря микроскопическим капелькам влаги или кристалликам снежной пыли, то окказиональными синонимами радуги становятся и "пенная риза", и "пыль от сверкания дня" (зимнего), и "сизый зекат" мечного (т.е. красно-желтого) солнца "в воздухе, полном дождя", и "в переливах растаявший цвет". Отсюда, вероятно, богата цветовая гамма этой немногочисленной группы трилистников, где пестрят красный, багряный, алый, розовый, желтый, золотой, персиковый, зеленый, голубой, синий, сизый, сиреневый, лиловый (из семи основных цветов радуги отсутствует только оранжевый).

Еще одним окказиональным синонимом радуги в "Трилистнике по белном" (ключевом для данной группы) выступает "яркая чара", вовлекая в расширяющееся семантическое поле различного рода "чары" и "грезы". Однако очередной поворот поэтической призмы Анненского нередко приводит к освобождению от чар ("сердце очнулось"), к отрезвляющим откровениям тайнств. Естественно, хотя и парадоксально, что на фоне радужности очарований прозрение связывается с мотивом черноты: "Лоно смерти открылось черно"; "Никогда... черней твоих не видел вод"; "Светилась колдунья маска" (т.е. ложный лик), но "тенями был полон покой"; "В аллею черные спустились небеса", и "все, что от мечты осталось", - лишь "погасшие огни, немые голоса", да воспоминание о черном атласе ее одежды.

Откровение тайнств, являющее их пустоту ("увидать пустыми тайны слов"), также оказывается неразрывно связанным с мотивом тьмы: "Там бледные руки простерты и мрак обнимают пустой"; "Ночь надвигалась одушением провала" (после того, как сны были "развязаны").

Не случайно мгновения откровений названы мгновеньями "творческой печали" в безлюдной мгле", когда "холодно цветам ночами в хрустale". По поводу последней поэтической формулы обратим внимание на сцепление в ней трех ведущих мотивов: многоцветности, мрака и хрустальности (кристальности, призмы).

Однако прозрения мрака бытия самой архитектоникой поэтического трехгранника вполне уравнены с любыми иными его перевертываниями, дающими новизну взгляда. С одной стороны, это не позволяет родиться поэтической апологии небытия: безнадежность "нездешней тоски" уравновешивается, например, надеждой, "что где-то есть не наша связь, а лучезарное слиянье". С другой стороны, такая уравновешенность снета (многоцветья) и тьмы рождает потрясающий глубиной своего отчаяния образ ч е р н о й р а д у г и.

"Но радуги нету победней, чем радуга конченных мук" - так завершается первое стихотворение "Трилистника победного", оставляя нас в неведении, какова эта радуга, предпочитаемая всем иным. "Пенная риза" многоцветной радуги в концовке второго стихотворения покрывает "одинокую вдову", которая грезит, чьи муки еще не окончены. Наконец, третий текст микроцикла открывается констатацией исчезновения "яркой чары" радужности и надежды. Поскольку сердце выгорело изнутри, мукам его пришел конец: "Больше проклятый огонь стен твоих черных не тронет!" Это и есть трагическое торжество "победной радуги" - черной радуги небытия.

Впрочем, ничто не может помешать Спасителю явить новое чудо воскресения дочери солнца и преобразить радугу мрака в радугу света.

В конечном счете можно сказать, что рассмотренные трилистники являются собой триипостасные образы о т к р о в е н и я как "формы душевной жизни". Своими историческими корнями они уходят глубоко в толщу веков, в древнюю жанровую традицию апокалипсисов. Этим отчасти и объясняется, по нашему предположению, катастрофический колорит этих текстов.

А в то же время "волшебная призма" Анненского, несомненно, прямая преемница пушкинского "магического кристалла"⁵, особенно чуткая к меланхолическим аккордам ("Блажен, кто праздник жизни рано оставил" и т.д.), венчающим "даль свободную романа".

Сказанное позволяет к выделенной группе текстов присоединить и "Трилистник путочный", составленный из сонетов и целиком посвященный теме поэтического видения мира, мгновенным переломам, переносам, переходам - аналогичным смене поэтического размера - от "мерцаний золотых" к "голым сучьям", от "града штих" к нежным танцам Химер, от "сине-призрачных высот" к "осатанелости". Сам лирический герой здесь идентифицирует себя с некой призмой или кристаллом, живет, "мужительно дробя луны от призрачных

"планет". В последнем терцете сонета "Человек" его "свободный дух" предстает трэхгранником своего рода: как бы богом ("я был бы бог"), как бы зверем ("когда б не пиль да не тубо"), как бы ребенком ("да не тю-тю после бо-бо")⁶.

Далее со всей определенностью можно выделить группу триад, в построении которых обнаруживается архитектоника круга. Сюда могут быть причислены трилистники: "Сумеречный", "Сентиментальный", "Обреченности", "Проклятия", "Призрачный", "Вагонный", "Бумажный", "Из старой тетради", "Балаганный", "Весенний".

Строго говоря, в перечисленных микроциклах мы имеем дело с множественностью кругов. Создаются эти "круги", в частности, акцентированием смены времени суток, иногда времен года, отсылающим к цикличности мифологического времени. Характерный пример из "Трилистника вагонного":

Но тает ночь... И дряхл и сед,
Еще вчера Закат осенний,

Приподнимается Рассвет -

по контексту уже зимний. Интересен метонимический образ мгновенной, без паузы смены дневного пчелиного гуденья ночным звоном новьшего комара ("Трилистник призрачный").

Не менее существенная роль принадлежит множеству предметных, вещных деталей, актуализирующих эйдос круга: омут, диск луны, солнце, вал, кушак, часы, циферблат и пружина часов, блок, зонтик, змея, кольца, шары и т.д. Сюда же следует отнести мотивы обручения, окутывания, круженья (в котором "нет былого"), в частности, вальса и т.п.

Нередко мотив круглости оттеняется, акцентируется (но не уравновешивается) мотивом прямоугольности, квадратности: "Квадратными окошками беседую с луной". Существование "в моем углу", "у печки", за окнами (сквозной мотив), "в душной клетке человечей" предстает мнимым, неподлинным. Это самообман, соответствующий истине бытия не больше, чем "пышный розан" - "белому циферблату", на котором он "намалеван"; не больше, чем картонный квадратик ("весь в пепле туз червей") схож с ненарисованным сердцем.

Решающая роль в осуществлении архитектоники круга принадлежит двойной опоясывающей композиции: конец последнего стихотворения так или иначе смыкается с началом первого, а конец сред-

него - с его собственным началом. Кольцевая модель "Трилистника вагонного", например, отчетливо проглядывает в следующем четыростишии:

Я знаю - пышущий дракон,
Весь занесен пушистым снегом,
Сейчас порвёт мятежным бегом
Завороженной дали сон.

Дракон, кусающий себя за хвост, - один из древнейших териоморфных символов круга⁷. Этим образом обледенелого, но огнедышащего чудища, грызущего, терзающего "налеты обмерзанья", завершается стихотворение "Зимний поезд" - последняя часть цикла. Тогда как первая часть открывается описанием дремотного, завороженного, спящего летнего вокзала, к которому "подползает" некто "жарок, измазан". Из бытовых деталей неожиданно складывается некая мифологизированная картина: кружящийся в Погоне за собственным обледенелым хвостом огнедышащий дракон поезда последовательно оббегает круг времен года. При этом срединное стихотворение цикла так устроено, что читать его можно в принципе с любой из четырех строф: после заключительных стихов вполне органично выглядело бы начальное четверостишие и т.д. (по кругу).

По своей схеме построение циклов данной группы напоминает катрен с опоясывающей рифмовкой. Неудивительно, что такие четверостишия, если они встречаются, занимают ключевое положение в цикле (как и приведенное выше), приобретают значимость строфического курсива. Наиболее показательна строфа такого рода из "Трилистника обреченности":

Пока прильнув сквозь мерзлое окно
Нас сторожит ночами тень недуга,
И лишь концы мучительного круга
Не сведены в последнее звено.

"Мучительный круг" здесь - это, разумеется, символ человеческой жизни. Но одновременно это и модель цикла: "мучительный круг" это еще и сам трилистник, "свести концы" которого означало бы после финальной строки обратиться к начальной и так продолжать до бесконечности. Такое чтение "по кругу" обычно проясняет ("и проясняются на сердце впечатления!") смысл триады в целом. В частности, в приведенном примере смерть оказывается всего лишь сном, который будет в очередной раз нарушен будильником из пер-

вой части цикла. В финальных стихах последней части "черный силует" на могильном камне (иначе – "зеркале", отразившем силуэт неподвижного человека) всего лишь "захолудел" под "снегом", как и "сад", умирающий лишь до весны. Но с другой стороны, пробуждение к жизни для лирического героя Анненского есть пробуждение "тоски растущего испуга", а сама жизнь – свершение все того же кругового пути к смерти.

Тоска, а также ее модификация (скуча, мука, терзанье, томление, истома, черная дума, пени) – ведущий мотив рассматриваемой группы трилистников (отсутствует лишь в "Трилистнике балаганном"). Это естественно при взгляде на жизнь как на "вечные будни". Особый интерес представляют два других ведущих мотива: сердца (отсутствует лишь в трилистниках "Вагонном" и Бумажном) и теней (отсутствует лишь в трилистниках "Сентиментальном" и "Бумажном", однако косвенно присутствует и в них).

Мотив сердца в интересующих нас текстах вполне архитектоничен. Он связан с принципом двойной опоясывающей композиции, а именно: функционально соотносим с ее внутренним кругом. Сердце – "счетчик муки" – совершает свой внутренний бег по кругу подобно тому, как внешнее время отсчитывается "стальной цикадой" часового механизма.

В "Трилистнике сентиментальном" обнаруживается функциональное единство выделяемых нами моментов художественной организации: предметно-тематического (сердце) и композиционного (внутренний круг). Только в этом микроцикле данной группы отсутствует смыкание конца среднего текста ("Старая шарманка") с его началом, однако композиционный момент замещается здесь моментом предметно-тематическим: кружящийся вал шарманки. Аналогия с сердцем тут очевидна: вал шарманки – это ее сердце не только по значимости и по внутреннему своему расположению, но и как "счетчик муки" ("обида старости растет на шипах от муки поворота"), и по аналогии с часовым механизмом ("сердца стальной трепет").

Менее очевидна, но глубока и оригинальна обусловленность архитектоникой круга (кругов) мотива тени (теней).

Одним из ключевых образов круга у Анненского выступает луна. И первое ее появление на страницах "Кипарисового ларца" подано таким образом, что последующее сцепление мотивов луны и теней

представляется неизбежным:

Бесследно канул день. Желтея, на балкон

Глядит туманный диск луны, еще бестиной.

При всей естественности этого простого и зрительно точного образа он одновременно звучит многоэзничательным обещанием. В следующем, заключительном стихотворении "Трилистника сумеречного", словно во исполнение этого обещания, разыгрывается сложная игра теней.

Смысловое наполнение слова тень в трилистниках этой группы намеренно размыто, перегружено значениями и оттенками значений: "ветвей тоскующие тени"; "уйдите, тени, оставьте, тени"; "тень недуга"; шар "бессильный, тонко тень", и т.п. вплоть до персонифицированных образов ночи ("Тень" с заглавной буквы, "томившая свет после заката) и спутницы смерти ("и Тень, и Смерть над маской короля"). Тени "лунных осеребрений" обираются бледными призраками. В этом же окказиональном синонимическом ряду находят себе место и черный силует, и призрачный монах, и проходящая "с разбитым фонарем" среди "запрокинутых голов" Ночь, и "забытые в черной яме" Лазарь, и некивая тростинка, и мертвая ниша, и даже полумертвые мухи на белом фоне пролитой известки.

Можно подумать, что лирический герой Анненского обитает в потустороннем мире теней, в стране мертвых. В сущности это так и есть, поскольку он – обитатель ада.

Само ключевое слово ад встречается лишь однажды – в "Трилистнике проклятия". Там же (да еще в "Трилистнике обреченности") оно оттенено словом рай как характеристикой иного, неведомого героя мира. Однако окказиональные эвфемизмы ада обильно рассеяны в трилистниках данной группы. Это ямы, каменные мешки, ледяные сумы (ср. ледяное озеро Коит, образующее девятый круг дантова Ада), наконец, это мифологическое подземное царство "неакатный Эреб" с его "мертвой зарей в пустыне выжженного неба" (ср. "мрак вечного огня" – образ ада в кумранских рукописях).

Еще обильнее представлены разного рода аллюзии, отсылающие к теме ада. Таковы мотивы соблазна, вины, жертвы и раскаяния; мотивы ран, стона, пытки, мук (в частности: "и затекший, и удалиший", "запрокинутых голов... колыканье", "язвима... ядом", "пожираем", "должен зуб больной перегрызать холодный камень" и др.); мотивы огня, пламени, дыма, чала, лепля и одновременно лунного

холода, льда и снега. А "полумертвые мухи", словно души грешников, "слепы, жадны и глухи". В этот же ряд просится маниакальность сумасшедшего маятника, обреченного "шагами мерить" свет "в ямах", где "все потухло".

Не последнюю роль здесь играют несколько редуцированные образы бесов: вместо прежней таинственной возлюбленной - кто-то "с рожками, с трясучей бородой"; "прыгающий дракон", который "жарок, измазан", а в то же время "занесен снегом", как вмерзший в лед Люцифер у Данте; мертвая нищая, заманивающая в свое "логовище" волчьими ягодами, беленой, да еще в сопровождении традиционной для нечистой силы кошки, у которой "два огня"; святотатствующие Арлекин и Пьеро "у гроба со свечами" (по своему историческому происхождению это маски чертей из средневековых мистерий). Особенно показательна здесь (в "Трилистнике балаганном") скучающая "безумная и радостная свора", которая ловит солнце "на мертвом просторе". А распорядитель этой своры, соблазняющий прохожих шарами, неожиданно оборачивается скрытой аллюзией немецкоязычного злого духа (Мефистотель?), договаривающегося о закладе душ:

Жалко, ты по-немецки слабенек,
А не то - уговор лучше денег!

Нескончаемые круги жизни, прочекивающиеся в "хаосе полусуществований", - это и есть путь по кругам ада (наиболее глубинный смысл циклообразующей архитектоники круга), приводящий на самое дно, в царство вечного холода:

Неужто ж точно, боже мой,
Я здесь любил, я здесь был молод,
И дальше некуда?.. Домой
Пришел я в этот лунный холод?

Бытие лирического героя данной группы трилистников исчерпывается словесной формулой "длится это умирание" и по самой сути своей аналогично пребыванию в аду. Согласно христианским воззрениям, "это не вечная жизнь, хотя бы в страдании, но мука вечной смерти"⁸, не знающей воскресения (ср. "забытого Лазаря"). Сведение "концов мучительного круга" - это, в конечном счете, всего лишь "встреча двух смертей", а отнюдь не "последнее звено". Или, как сказано в "Трилистнике обреченности", "напрасно ищет точки-томительный рассказ".

Отсюда у Анненского особая ценность неповторимого мгнове-

ния (например: "Мне жаль последнего вечернего мгновенья" между тем, "что прожито", и тем, "что близится"), отсюда жажда однократности мига, разрывающего круг вечности:

О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне,
Чтоб мог я стать огнем или сгореть в огне!

Конечность мига, соотносимая с "миражным раем", с "иной средой", где живем мы совсем по-другому", с "где-то там сияющей красотой", - это и есть альтернатива адской бесконечности круга. Но подобная альтернатива как раз в силу своего чудотворного достоинства - однократности, уникальности, невоспроизводимости - изначально обречена и "уступает без боя". Нескончаемость круга, ставшая архитектоникой художественного целого, неумолимо торжествует: "Уж мига нет - лишь мертвый брезжит свет".

Подчеркнем, что речь идет в данном случае отнюдь не о пессимизме самого Анненского, слагавшего эти стихи, но о чуткости поэта к осуществляющей им содержательной форме, о смыслообразующей энергии архитектоники круга. В микроциклах иной архитектоники картина присутствия личности в миропорядке существенно меняется, не утрачивая, впрочем, общей трагической модальности.

Нам остается рассмотреть третью группу трилистников - "Соблазна", "Лунный", "Кошмарный", "Траурный", "Тоски", "Дождевой", "В парке" и "Трилистник одиночества", - парадигму циклизации которых можно определить как архитектоника креста. Общая конструктивная особенность перечисленных микроциклов состоит в том, что художественное пространство одного из текстов ориентировано "по вертикали", другого - "по горизонтали", а третий совмещает в себе оба момента, достигая тем самым эффекта "скрещения" и, в конечном счете, "креста". Причем, лишь в трех случаях из восьми стихотворение с двойной, горизонтально-вертикальной организацией художественного пространства открывает ("Трилистник дождевой") или завершает (трилистники "Тоски" и "Одиночества") собою цикл. Обычно же такой текст помещается в центр цикла.

Так, в первой части "Трилистника соблазна" - ни единой горизонтали, вертикальных стебли маков "осенены с небес сияющим потиром". Сугубая вертикальность самого жеста осенения с небес еще и усиlena неожиданным образом солнца: потир - литургическая

чала на высокой ножке. В третьей части при отсутствии вертикальной организованности пространства доминирует горизонтальный зрительный образ: "ярко-черная грудь" земли "в неоживших листах", "меж лохмотьев рубашки своей снеговой". Во второй же части вертикальный мотив солнца и горизонтальный мотив чёрноты перекрециваются: "солнце их нашло без сил на чёрном бархате постали". При этом неявный, окказиональный образ креста так или иначе присутствует в каждом из трех текстов", "бабочек развернутые крылья" - в первом, смычок и струны - во втором, сплетенные руки - в третьем.

Остановимся на примере "Трилистника в парке". В первом стихотворении встречается лишь воспоминание о "небе" (распространенный мотив вертикальности) и "струе водомета". В целом же лирическая ситуация построена на горизонтальной неподвижности "героя" (осколка руки мраморной статуи), утратившего причастность к вертикали:

Я на дне, я печальный обломок,
Надо мной зеленеет вода,
Из тяжелых стеклянных потемок
Нет путей никому, никуда...

В третьем же тексте цикла поэтическая эмблематика горизонтальности полностью отсутствует, в этом описании "статуи мира", которая и сама собой является вертикалью, использованы лишь эмблемы вертикальности: "обелиски", "густые травы" (которые вокруг статуи "не косят никогда"), "тире" (дионаисийский жезл без попечного элемента, преобразующего в этот фаллический символ в крест), "дождик сеет" (традиционный мифологический мотив вертикального происхождения), "ужасный нос" и "ноги скатые" (в мифопоэтической модели человеческого тела ноги, а также фаллос и нос соотносятся с вертикальной осью, тогда как руки - с горизонтальной, что весьма существенно для первого стихотворения).

Наконец, в срединной части цикла, в сонете "Бронзовый поэт" не только "ввысь ушли кудрявые вершины" (вертикаль), но и "пыль уж светится, а тени стали длинны" (горизонталь). С наступлением темноты памятник поэту на постаменте - "скамья" (горизонталь) "и человек на ней" (вертикаль) - приобретает форму креста. Впрямую крестом не названный этот силует

В недвижном сумраке тяжеле и страшней.
Не тешались - сейчас гвоздики засверкают.

Алогичность страха (каким образом гвоздики могут засверкать? какие гвоздики? почему этого нужно опасаться?) оборачивается легко угадываемой аллюзией распятия благодаря простому зозвучию: гвоздики и гвозди. Мотив тяжести подкрепляет эту аллюзию.

Сходный эффект имеет место во всех "крестовых" текстах с горизонтально-вертикальной организацией художественного пространства. Но само ключевое слово крест, выделенное кавычками, встречается только в одном из них - "Киевские пещеры". В "Тоске белого камня" могильный крест очевидно присутствует, хотя и не называется; не названный крест на крышке гроба несомненно имеется во втором стихотворении "Трилистника траурного"; угадывается он и в "Дождике" ("Как масло в руке святотатца, // Глазеты вокруг залила"). В стихах "Дальние руки" его образует силуэт человека, которому со спиной зажали глаза руками, а также мифопоэтическое уподобление человеческого тела сказочному растению (вариант мирового древа, этого мифологического прообраза креста), где руки - ветви, а пальцы - "пять роз, обрученных стеблю". В срединном тексте "Трилистника лунного" картина мира организована пересечением космической вертикали (лунный свет, освещающий лесную поляну) и проложенной человеком горизонтали (железнодорожный путь).

Мифологема креста богата смыслами. Один из древнейших - символ активного, производительного мужского начала ⁹. И едва ли случайно в этой связи, что любовная лирика "Трилистников" сосредоточена именно в рассматриваемой третьей их группе (исключение составляет лишь "Трилистник тоски").

Любовная лирика "крестообразных" микроциклов, где она порой (в "Трилистнике соблазна", "Лунном", "Кошмарном") приобретает характер эротической. Не случайно в текстах этой группы упоминается похотливый Пан, Киприда, а пальцы женщины сравниваются с гейшами, причем сама она именуется "алмейей" (восточная танцовщица, обычно наложница). Здесь мужской персонаж уверен в себе, активен, свободен в любви и любвеобилен - вплоть до небезответного внимания к вдове покойника во времена панихида.

И даже "печальный обломок" верит, что "тоскует по мне Андромеда". Поскольку автор выбрал в героями именно этот мифологический персонаж, то осколок мраморной скульптуры, наделенный мужской субъективностью, ассоциируется с женойм Андромеды, ко-

торого Персей превратил в камень.

Что же касается женских персонажей, то, напротив, здесь они, соотносимые преимущественно с горизонталью, наделены пассивностью, несамостоятельностью ("ты лишь мое страданье"; в другом стихотворении женскую ласку герой сам "выносил в холде скучи"), и даже некоторого рода ущербностью ("у губ змеится что-то бледное", или "искалеченная белая рука" и "раны черные" женских скульптур и т.п.).

В текстах данной группы архитектоника креста, воссоединяющая горизонталь с вертикалью, позволяет осуществляться сходению, слиянию, чего безрезультатно и бесплодно жаждет соединению, лирический герой круговых грифов. Даже оттумевшая гроза вступает в единение с "бездонной бирюзой"; в другом трилистнике темное стихийное начало дождя "с лазурью любилось, стыдливых молчаний полно". Но прежде всего такова природа любовных отношений между мужским и женским персонажами: "мы холодные руки спели"; "сливались... тени в лунной ночи мал"; "и мы в огне, в одном огне" и т.д.

Как тема слияния получает здесь амбивалентное звучание. Лирический герой "стеблем раздумий к пугающей окраске прирос"; для него "слились позабытые строки... в мутно-черные пятна". А смычок и скрипку в любовное единение "кто-то слил"; и "было мукою для них, что людям музыкой казалось".

Такая амбивалентность художественно закономерна. Мотив муки, встречающийся и в наиболее эротизированном стихотворении "Кошмары", составляет неотъемлемую принадлежность комплекса мотивов, соотносимого с крестом.

И вообще крест в мифологическом сознании выступает "универсальным единством жизни и смерти"¹⁰. Идея нерараздельности жизни и смерти питает антиномичность поэтической образности в трилистниках этого типа: "жадное бессилье", "губы, полные соблазна и отрав", грудь "ожившей земли в неоживших листак"; "тальский снег" (у Анненского это всегда образ умирания: "мертво-тальский"), под которым "румянились щеки"; "светлый nimб" развившихся волос над "черной фатой" траура; дождь то "в песчаной зароется яме... то радугой парной горит"; в аромате цветов "таится тленье" и т.п.

Однако дуализм жизни и смерти архитектоникой креста настойчиво сохраняется, тогда как архитектоника круга подменяла жизнь умиранием, вечно длящейся смертью.

Наиболее интересен в данном отношении "Трилистник кошмарный", где прямо не называемые смерть и жизнь загадочно обозначены с предельной обобщенностью: то и это. В подтексте уггадывается мысль об избыточности расшифровки указательных местоимений, если речь идет о жизни и смерти – предельных ориентирах существования.

"То" и "это" легко поменять местами, ошибиться, обмануться. Отсюда инверсии в кошмарах лирического героя. Инверсия воскресения из мертвых: "Что-то по самые плечи в землю сейчас уходит". Инверсия подношения укуса к устам распятого Христа: "Кто-то, нагнувшись, "с креста" желтой водой их поит".

Однако подобные перевертывания здесь – лишь мнимость брода. Жизнь и смерть в своем существе инверсии не подлежат. В заключительном стихотворении "Трилистника кошмарного" герой находится между жизнью и смертью, во льду и пламени одновременно. Но если символика кругов ада уравнивала и объединяла эти стихии страдания, то здесь их антиномия символизирует несовместимость жизни и смерти: сердце "все простит им... если это только Это, а не То" (курсив Анненского). "Это" указывает на жизнь, а "то" – на смерть. Ключ к таинству шифра дан в первом стихотворении цикла: "Тот далъко, он умер" (курсив Анненского).

Данный ключ оказывается применимым и в других трилистниках с архитектоникой креста. Покойник именуется "тот гость", могила – "та смрадная тюрьма", залитая чернилом страница из "небытного" – "та страница"; "те слезы" – в противовес "моим слезам" – говорится о безответных слезах "слепого" (бесеннеого дождя). С другой стороны, единственное в жизни героя "утро любви", совпавшее с весенным утром жизни, случилось "только раз... в этот раз". И даже безжизненная, казалось бы, "одурь" названа "этой", поскольку она "была мне колыбелью".

И когда в "Трилистнике одиночества" читаем: "Ты придешь, коль верна мечтам, только та ли ты?" – возникает, а впоследствии подкрепляется предположение, что лирический герой, "оттол-

кнув соблазны красоты", мечтает о приходе смерти. Не случайно он в finale цикла отбрасывает спасительную нить и погружается в привычный лабиринт миражного сна, дабы там обрести слова оскорблении, призванные оттолкнуть желанную "алмэю", "счастью-сильным зажимом" удерживающего героя в этой жизни.

Тональность желания смерти в данном случае существенно иная, нежели жажда окончательной смерти, мгновенного небытия в микрокомплексах с архитектоникой адского круга. Например, аромат живых цветов отвергается за то, что "в нем таится смерть"; лирический герой разбираемого трилистника предпочитает "огней нетленные цветы", поскольку подлинная жизнь - жизнь сердца - возможна лишь "меж звездами". А в "Трилистнике траурном" даже произносится проклятие Dame, олицетворяющей смерть; похоронный же ритуал здесь назван "маскарадом печалей".

Свообразие отношения к смерти в трилистниках, актуализирующих эйдос креста, мотивировано "основной мифологемой", связанной с крестом: "Человек (или божество)... умирает, чтобы через крестные мучения и крестную смерть возродиться к новой (вечной) жизни"¹². Указание на данный сверхсмысль содержится в срединном тексте "Трилистника траурного" - начало молитвы "Во блаженном успении и живот и покой".

Общая тональность "крестовых" триад Анненского в конечном счете определяется двумя мотивами, в совокупности составляющими воскресение. Это превращение ("И вдруг я весь стал существо иное"), то есть умирание прежде бывшего, и оживание ("И бронзовый поэт, стряхнув дремоты гнет", с подставки на траву росистую спрыгнет").

На названный по имени "бронзовый поэт" в первую голову воскрешает в сознании русского читателя образ Пушкина. Эта ассоциация не только опирается на действительный памятник Пушкину в Лицейском саду, подразумеваемый в этом стихотворении, но еще и усиливается мотивом ожившей статуи (аллюзия "Медного всадника" и "Каменного гостя"). Пушкинский контекст надежно актуализирует идею духовного бессмертия, тающуюся в архитектонике креста как содержательной формы. Идея личного бессмертия составляет лишь одну грань трагической лирики Анненского, но - неотъемлемую.

В этой связи особую значимость приобретает проблема центра художественной картины мира в интересующей нас группе трилистников. "В отличие от круга и квадрата, главная идея которых ... состоит в разграничении внутреннего и внешнего пространства, крест подчеркивает идею центра и основных направлений, ведущих от центра (изнутри вовне)"¹².

Центр художественной конструкции трилистников с архитектоникой креста, естественно, следует искать в текстах с двойкой пространственной ориентацией. Общей чертой всех восьми таких текстов оказывается сосредоточенность на внутреннем мире лирического субъекта (что для лирики Анненского в целом вполне факультативно). В частности, общность создается переплетением мотивов сердца (и иной эмблематики внутреннего "я") и желания (мечты, красы, среда).

Если в предыдущей группе трилистников мотив сердца был соотнесен с парадигмой малого круга, безысходно вписанного в большую, то здесь он связан с идеей концентрации всей жизни внутри субъекта:

И жалобы, и шепоты, и стуки –
Все это "шалест крови", голос муки,
Которую мы терпим, я ли, вы ли...

Выделенные мотивы разрабатываются и во многих других стихотворениях микроциклов третьей группы. Специфику же "центропесущих" текстов составляет тема поста и его творческого перевоплощения: "Захочу - так сам собой я буду..." "Мои вы, о дальние руки", - говорит поэт о руках обнимающей его женщины, он их "счастьем обвеял чужим". В "Трилистнике соблазна" поэт перевоплощается в смычок, в "Трилистнике дождевом" - в дождь и т.д.

Истинным центром мира у Анненского оказывается сердце поэта, лирического героя, максимально приближенного к автору. К его сердцу "призраки плывут издалека", из его сердца за водопад лет "ничто не уходит". Поэтому поэт, сам будучи калечкой (мотив жертвенности, усиленный перекличкой с "искалеченной белой рукой" Андромеды, предназначавшейся в жертву чудовищу), уверяет всех, что "не дожит и первый Овидиев век" - золотой век бессмертия, что "и в мокром асфальте поэт захочет, так счастье находит".

Способность эстетического субъекта перевоплощаться в любой

объект ("Я мечтой замираю в белом глянце фарфора" и т.п.) составляет своего рода ключ ко всем трилистникам. Это ключ к поэтическому чуду: "Весь я там в невозможном ответе, где миражные буквы маячат". Амплитуда перевоплощений предельна: от самой Дамы-смерти до сошедшего с небес ("никто и ничей", для кого лучистое небо — "обманувшая отчизна").

Мы выделили в составе "Трилистников" три группы микроциклов, отчетливо различающихся архитектоникой циклизации. За содержательной формой "магического кристалла", "адского круга" и "крестообразного центра" угадываются три ипостасии единого лирического героя: созерцание, страдание и творчество. Наличие общего "аestетического ключа" побуждает к поиску и общей архитектонической модели для всех трилистников. Тем более, что описанные конструктивные принципы взаимопроникаемы (ср. "кристаллогенный" мотив радуги и мгновенного преображения в "Дождике", или мотив круга в "Тоске белого камня"). Характерно, что трилистники "Лунный" и "Тоски" принадлежат не той группе текстов, где мотивы дуны и тоски наиболее значимы.

По нашему мнению, общей парадигмой циклизации может быть названа архитектоника Святой Троицы; чьи конструктивные характеристики вполне поддаются логическому описанию¹³:

1/ "триединство": цикл складывается в равной мере из всех трех стихотворений и в качестве художественного целого не может быть сокращен или расширен;

2/ "единосущность": цикл является художественной целостностью в такой же — не более и не менее — степени, как и каждое из составляющих его стихотворений, взятой отдельно;

3/ "неслияность": стихотворения вполне самостоятельны, ни одно из них не является продолжением или развитием другого;

4/ "нераздельность": только совместно с остальными и только на своем неслучайном месте в цикле стихотворение обретает всю полноту своего смысла.

Приложимость этих теоретически сформулированных положений можно продемонстрировать на любом без исключений микроцикле Анненского. Почти наугад возвратимся к "Трилистнику победному" для иллюстрации свойства единосущности. Практически оно проявляется в том, что каждое из трех стихотворений как бы содержит

в себе в "свернутом" виде и два других, тем самым трижды воспроизводя общую модель цикла.

Три строфы первого текста — это три поворота "волшебной призмы". Причем вторая строфа прозрачно соотнесена со вторым стихотворением цикла, а третья — с третьим. Эти вполне самостоятельные стихотворения в то же время могут казаться плодами развертывания соответствующих строф. Собственный же смысл первого стихотворения, не покрываемый двумя другими, конденсируется в его первой строфе: "Хрусталь мой волшебен трикраты".

Смысл второго стихотворения сконцентрирован, соответственно, в его средней строфе: "Лено смерти открылось черно". Этот смысл не покрывается до конца двумя другими текстами. При этом в первом четверостишии последовательно находят свое отражение все три строфы предыдущего стихотворения: "костер" отражается в "огненном факеле"; "бледные руки", обнимающие "мрак", — в "талом и су-мрач-ном снеге"; жертвенная победа небытия, "конченных мук" финала — в гибели снега "от непознанных нег". Заключительная же строфа этого стихотворения, где "одинокая грезит вдовы", словно таит в себе грядущее пробуждение (название третьей части цикла).

Первая строфа "Пробуждения" вновь построчно отражает одну за другой все три строфы первого текста. В "остатках былого" из следующего четверостишия отражается все второе стихотворение цикла. Смысл же самого "Пробуждения" сгущается в финальной строфе: "Жребий, о сердце, твой понят".

Тезис о неслияности проиллюстрируем на примере "Трилистника сумеречного" с его почти идеальной опоясывающей конструкцией. В самом первом двустишии первого стихотворения "по снегам бежит сиреневая мгла", а финальная строка цикла гласит: "Тени в пламя обегут голубое". Начало и конец кругового движения сумеречных теней голубовато-лиловой гаммы: выбежав, вероятно, из племени (поскольку тень образуется светом), они в пламя же и возвращаются.

Однако сумеречные образы первого и последнего текстов цикла совершенно различной природы. "Сиреневая мгла" инфернальна, вольна, стремительна, ее перемещение — даже не бег, а "лет"; она уверена в себе, чужда домашнему теплу "печки" и "угла"; она то-

же возвращается в синеву, но это не "голубое пламя", а "синий лед". Сумерки заключительного стихотворения — это домашние, уютные, робкие тени, которые "ходят по дому", "мягко сливаются", они пугливы и чутки.

В сущности перед нами два абсолютно самостоятельных стихотворения, встречающихся в третьем. Например, в строке: "Здесь вечер как мечта: и робок, и летуч", — где робость — атрибут сумерек из заключительного текста цикла, а летучесть — из начального.

Свойства нераздельности можно продемонстрировать на примере "Трилистника в парке". Подлинное богатство смысла обретается лишь в соседстве текстов, образующих цикл. Мы уже отмечали, что "печальный обломок" из первого стихотворения может быть идентифицирован с обращенным в камень женихом Андromеды Финеем. В соседстве со следующим стихотворением "Бронзовый поэт" эта идентификация ассоциативно углубляется: Персей превратил Финея в камень с помощью отрубленной им головы горгоны Медузы, а из ее обезглавленной Персееем тела появился, как известно, Пегас.

Этот мифологический образ поэтического вдохновения приобретает интертекстуальный характер: он не называется ни в одном из текстов цикла, однако дополнительно мотивирует их. В частности, превращает строку "И к сердцу призраки плывут издалека" в стих о зарождении поэтического вдохновения. Чуть позже таким "призраком" спрыгнет на траву и сам "бронзовый поэт" — персонификация вдохновенного творчества. Неявные формулы поэтического вдохновения присутствуют и в двух других стихотворениях. Таковы "шепоты бреда, что томят мой постыльный покой"; таково признание, уподобляющее богиню мира — музу: "богини изваянье над сердцем сладкое имеет обаянье". Пегас в данном случае — одна из содержательных связок между частями цикла, которая тотчас исчезает, если стихотворение рассматривать изолированно.

Еще очевиднее такого же рода "связкой" здесь служит и не называемое имя Пушкина. Без него финальное двустихие цикла, например, попросту утрачивает связь с целым.

О дайте вечность мне, — и вечность я отдам

За равнодушие к обидам и годам.

Но выше ведь о статуе как раз и было сказано: "люблю обиду в ней".

Да и годы с их дождями и туманами оставили на белизне мрамора черные раны, не оставляющие лирического героя равнодушным.

Однако все становится на свои места, стоит лишь вспомнить "Памятник" Пушкина и увидеть в заключительном тексте трилистника своеобразную беседу, которую "хоть один пийт" в лице лирического героя ведет с покинувшим пьедестал Постом. Тогда "обелиски славы" начинают перекликаться с "Александрийским столпом", некошенные "густые травы" вокруг изваяния — с пушкинским "не зарастет народная тропа", миротворческая функция богини — с "чувствами добрыми" и "милостью к падшим". В образующемся контексте заключительная строка Анненского звучит восторженной репликой согласия с общеизвестным:

Обиды не страшась, не требуя венца,

Хвалу и клевету приемли равнодушино.

Что же до годов и "вечности", то при участии Пушкина в диалог вовлекается и Державин: "Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный... И времени полет его не сокрушит". Однако в отличие от Державина Анненский от "вечности" готов отречься.

Дело тут, по-видимому, отчасти в том, что "эмблема вечности" — одно из важнейших значений креста¹⁴. И звучит эта незаинтересованность вечным в той именно части трилистника, где нет ни одной горизонтали, где вместо креста фигурирует дионасов тирс. Здесь "равнодушие" пушкинской музы равноценно олимпийскому поиску бессмертия, о котором лирический герой Анненского, да и сам Пушкин, погибший на дуэли за "обиду", могли бы только мечтать. Ведь личность человеческая трагически принадлежит смертной горизонтали в равной степени, как и божественной вертикали.

Подобные нюансы смысла актуализируются лишь в контексте цикла. В отдельно взятом стихотворении они исчезают.

По ходу анализа нам неоднократно приходилось покидать рамки единичного микроцикла и выявлять художественные особенности "Трилистников" как макроцикла. Мы даже предприняли попытку описать три — и не случайно три — лирических "метатекста", составляющих в совокупности некий "гипертрилистник". Однако совершенно очевидно, что художественно-архитектонические скрепы внутри триады и между триадами имеют не одинаковый запас прочности. Достаточно сказать, что согласно первоначальному замыслу трилистников должно было бы быть 33, тогда как мы по необходимости анализировали лишь "канонические"²⁵. Но если бы и этот круг был

несколько сужен, то результаты исследования едва ли претерпели бы существенные изменения.

Дело в том, что сформулированные выше характеристики "архитектоники Троицы" не приложимы к макроциклу "Трилистники" в целом. Зато ими адекватно описывается художественная природа каждого из микроциклов по отдельности. Это позволяет поставить вопрос о природе цикла как специфического феномена художественности. Тем более, что речь идет о творческом наследии поэта филологически изощренного.

Характеристика "триединости", естественно, является факультативной, если говорить о теоретическом понятии цикла: число его частей всегда значимо, но оно не имеет принципиальных ограничений. Что же касается неслияности, нераздельности и, в особенности, единосущности (каждая составная часть и цикл в целом обладают равной степенью эстетической целостности), то именно эти три свойства, как нам представляется, фундаментально определяют художественное своеобразие циклизации.

Если говорить о лирическом цикле, то данный набор характеристик позволяет надежно отграничить этот тип поэтических текстов от лирической поэмы (отсутствие "неслияности" и "единосущности"), с одной стороны, и от книги стихов, подборки (отсутствие "нераздельности" и "единосущности") - с другой. Концептуальное единство последнего типа может быть весьма ограниченным (какова вся первая часть "Кипарисового ларца"), однако цикл в строгом значении этого слова, как мы пытались показать выше, есть феномен художественной целостности более высокого порядка.

1. Мифы народов мира. Т.2. М., 1988. С.630.
2. См. Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С.202, 206, 410 и др.
3. Тексты излагаются по изданию: Анненский И. Стихотворения в tragedy. Л., 1990.

ДА
бдп

4 "Но он сказал: не плачьте; она не умерла, но спит" (Евангелие от Луки, гл.8, ст. 52).

5 О связи мотива радуги с колдовским (ср. "светилась колдуньина маска") магическим кристаллом см.: Мицологический словарь. М., 1991, С.462.

6 О трагической иронии стихотворения "Человек", как и всей лирики Анненского, см. в кн.: Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. М., 1990.

7 См.: Мифы народов мира. Т.2. С.18.

8 Мифы народов мира. Т.1. М., 1987. С.37.

9 См.: Мифы народов мира. Т.2. С.12.

10 Там же

11 Там же. С.13.

12 Там же. С.12.

13 См.: Раушэнбах Б.В. О логике триединости // Вопросы философии, 1990, №II.

14 Мифы народов мира. Т.2. С.13.