

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2019 г. Ю. В. Шевчук
г. Москва, Россия

ТРАГИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ В «СКЛАДНЯХ» И. Ф. АННЕНСКОГО

Аннотация: Во второй части «Кипарисового ларца» И. Ф. Анненский обращается к содержанию сознания художника, однако проблематика цикла «Складни» шире круга вопросов, касающихся творчества. Поэт исследует подсознательные глубины личности своего современника, трагизм существования которого связан со сложным взаимодействием в душе человека двух враждующих сил — сознательного погружения в культуру и подсознательного влечения к природному, запретному, нерукотворному. Трагическая ирония становится важнейшим способом поэтического видения для Анненского, развенчивающего гендерные стереотипы и «абсолюты» искусства. Редуцируя мысль, лирическое «я» 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»). «Складни» связаны с контекстом творчества поэта (критические работы и драматургия), в них 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), Голядкин («Двойник» Достоевского). В составе «Кипарисового ларца» центральная часть является самым трагическим и ироническим произведением поэта. Сама возможность катарсиса в цикле проблематична.

Ключевые слова: лирика И. Ф. Анненского, «Кипарисовый ларец», «Складни», трагизм, ирония.

Информация об авторе: Юлия Вадимовна Шевчук — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: julyshevchuk@yandex.ru

Дата поступления статьи: 12.03.2019

Дата публикации: 28.12.2019

Для цитирования: Шевчук Ю. В. Трагическая ирония в «Складнях» И. Ф. Анненского // Вестник славянских культур. 2019. Т. 54. С. 242–256.

К концу XX в. в научном сознании утверждается образ Анненского — подлинно трагического поэта, ирония которого является не маской, но способом его поэтического видения, гранью художественного мышления и, можно предположить, способом существования самого творца. Л. А. Колобаева, в своих исследованиях предложившая иронию в качестве ключевой характеристики творчества поэта, справедливо подчер-

кивает: «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» [5, с. 13]. Таким образом, постигая суть иронии в поэзии автора «Кипарисового ларца», логично было бы обратиться к центральной части книги, к циклу «Складни», где Анненский изображает содержание сознания художника. Творец, в его представлении, не исключительная личность, а тот, кто способен образно выразить переживание современного человека, за много веков развившего в себе разновидность опыта — способность к творчеству — и параллельно взрастившего мысль о всеохватности сознания и истинности закрепленных в культуре смыслов. Трагическая ирония становится средством воплощения не индивидуального, а «коллективного мыслестрадания» (Анненский) [2, с. 194].

Анненский ставит под сомнение истинность рационального понимания действительности, опосредованного общепринятыми формами мысли, поэтому исследует подсознательные глубины личности. Во сне лирическое «я» видит собственную душу, принимающую различные формы, узнающую себя в готовых «зеркала» искусства прошлого. У цикла сложная пространственно-временная организация, в нем 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), Голядкин («Двойник» Достоевского). Автор 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: Анненский изображает мироощущение современника со сложным внутренним миром и противоположными поведенческими реакциями на обособленность собственного «я». В 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.

Важнейшим конфликтным узлом 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 желания 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

ние, 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 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... [3, 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. «Красота для поэта есть или красота женщины, или красота как женщина», — писал Анненский [1, с. 130]. Полотно ночи и «осязаемая» ткань поэзии — конструктивные метафоры в «Складнях». Для автора 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» [3, 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» [3, 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 <...>» [1, 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» [1, 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 перегное!.. 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») [3, с. 213]. Отметим тот факт, что в одном из списков «Кипарисового ларца» это произведение предваряет основные циклы итоговой книги¹.

Во втором стихотворении миницикла «Добродетель» 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 вдохновение 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» [1, с. 103]. Лирическое «я» прямо обращается к женщине, постигает ее душу 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» [3, с. 140]).

Все, что можешь ты там, все ты смеешь
теперь,
Ни мольбам, ни упрекам не верь! [3, с. 140]

В первом миницикле «Складней» Анненский создает образы дома и поезда, раскрывающие важную для мироощущения 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: [6, с. 68]). В произведении любовная сцена сопровождается ароматом резеды и цветением хризантем, при этом подчеркивается тщетное стремление женщины вырваться из замкнутого пространства вагона, освободиться от тех «схематизмов», которые накопились в культуре вокруг женского образа. 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... [3, с. 141].

¹ О составе книги И. Анненского «Кипарисовый ларец» см.: [12, с. 310].

Важную деталь — бой часов как предвестие наступающей расплаты — поэт подмечает в пятой главе «Двойника» Ф. М. Достоевского и комментирует ее так: «Да, брат Голядкин, плохи делишки-то твои... Бунтовал — вот теперь и расплачивайся... Слышишь — часы бьют...» [1, с. 21]. Тревогу будущего разоблачения 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... [3, с. 140].

Противостояние человека и природы, мужчины и женщины достигает кульминации в «Контрафакциях». Символическую роль в стихотворениях играет такая деталь, как головной убор. Шляпа, которую сняла Она во время любовного свидания, кажется маю, глядющему с неба, ярким соцветием, тогда как котелок мужчины из второго стихотворения воплощает идею интеллектуального самоуничтожения, разорвавшейся связи между внутренним миром человека и потоком «просто» жизни («И всю ночь кто-то жалостно-чуткий / На скамье там дремал, уходя в котелок» [3, с. 141]). Женщиной движет безрассудство, она, в отличие от мужчины, склонна не к «мыслям-чувствам», а к эмоциональному порыву, способна соединить природу и искусство.

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... [3, 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 возможного результата духовного пути.

В исследовательской литературе было справедливо отмечено значение растительной символики, в частности листьев-листов и цветов, в «Кипарисовом ларце» Анненского². В «Складнях» важнейший образ — дерево, мифологическая семантика

² О растительной символике в произведениях Анненского см.: [11; 10].

которого ориентирует на «корневые» проблемы культуры. В складне «Контрафакции» Анненский обращается к шестой главе «Мертвых душ» Н. В. Гоголя, к описанию сада Плюшкина, центральным образом которого является старая береза: «Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурей или грозой, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная сверкающая колонна; косою остроконечный излом его, которым он оканчивался кверху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица. <...> 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» [4, 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 может символизировать 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... [3, 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*» [1, с. 228], на фоне которой плод самого гениального ума может показаться подделкой (контрафакции — «подделки»).

О Достоевском, которого считал главным гоголевским наследником, Анненский писал: «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» [1, с. 28]. В «Складне романтическом» поэт пользуется им же сформулированным приемом и совершает резкий переход от «романтического полета» в первом стихотворении («Небо звездами в тумане...») к пугающей реальности во втором («Милая», 1907).

В воображении лирического героя возлюбленная плачет слезами звезд, мука ее возвышенна, пафосна. Идеализируя женщину, мужчина пытается скрыться от действительного положения вещей.

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... [3, с. 142].

Мужскому видению Анненский противопоставляет «осозательность» женского взгляда на жизнь. В комментарии к «Складню романтическому» А. В. Федоров отмечает, что кроме автографа стихотворения «Милая» в архиве Анненского сохранился «карандашный черновик и зачеркнутый набросок, сюжетно относящийся к этому стихотворению и в то же время говорящий о его связи с образом Гретхен из “Фауста” Гете» [3, с. 574–575]. В стихотворении 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. Мотивы 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...» [3, с. 142].

Анненский переворачивает ситуацию в стихотворении «Два паруса лодки одной»: между мужчиной и женщиной существует высокая духовная связь и страстное притяжение («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») [3, 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 [3, с. 143].

Стихотворение «Две любви» — о типах любви, оно, как и предыдущее, не сведено в отдельный складень. Автором предпринимается попытка углубиться в мужское понимание жизни, выраженное через отношение к женщине. В произведении поставлена проблема, глубоко 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... [3, с. 143].

Анненский композиционно разделяет противоположные точки зрения на любовь. 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». 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 [13, 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 поэту.

В драматургии Анненского 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 — 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 (см.: [3, 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» [3, 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.

«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 («Он и я»):

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 [3, 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 [3, с. 145].

Поэты-двойники отличаются своими представлениями об идеале («Другому»).

Твои мечты — менады по ночам,
И лунный вихрь в сверкании размаха
Им волны кос взметаает 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 [3, с. 144].

При очевидном контрасте, указывающем на поклонение поэтов разным богам, Дионису и Аполлону, муза субъекта речи не является однозначной, ироническое начало присутствует подспудно: 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: «Сафо Штольц была блондинка с черными глазами. Она вошла маленькими, бойкими, на крутых каблукках 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» (выделено мною. — Ю. Ш.) [13, с. 329–330].

Ситуация невозможности разграничить «свое» и «чужое» в прическе героини и во всем ее облике в исполнении Толстого звучит комически. В связи с лирическими размышлениями самого Анненского о природе поэзии ситуация обретает важный трагический смысл. По его словам, «стих не есть создание поэта, он даже, если хотите, не принадлежит поэту» [1, с. 99]. В «Он и я» между поэтом и исполненным им произведением Муза выбирает последнее.

Финал цикла переключается с его экспозицией: автор описывает комнату творца. Герой последних строк 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 [3, с. 145].

Вообще, природа и вся обстановка в «Складнях» напоминает декорации — настоящей сценой является человеческое сознание: метонимическим обозначением эмоционального порыва является такая деталь, как шляпа 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 концентрировалось в себе и динамику происходящего, и зрительные и звуковые образы» [14, с. 245]. Собственно, присутствие в «Складнях» конфликтных узлов трагедий Анненского, проявление эффектов театрального действия в итоговом лирическом цикле о творчестве свидетельствуют о тесной связи между драматургией и лирикой поэта.

Итак, «плотная» поэтическая ткань цикла включает в себя многочисленные нити, связывающие его с контекстом творчества поэта (критические работы и драматургия), психологической прозой XIX в., а также с философскими размышлениями современников. Анненского интересует сложное взаимодействие в душе человека двух враждующих сил — сознательного погружения в культуру и подсознательного влечения к природному, запретному, нерукотворному. Философ и психолог Л. М. Лопатин, к работам которого Анненский относился с большим вниманием, в одной из них 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*» [7, с. 22]. Поведенческой реакцией 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 «я» второго типа, поэтому его герой синтезирует жизненные и литературные образы, он надорван каким-то мыслительным «адамизмом», первооткрывательством нравственных ценностей. Трагизм и ирония, основанные на антиномичном способе мировосприятия и оценки, становятся тотальными состояниями сознания субъекта.

«Трилистники» в «Кипарисовом ларце» 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 — воспользуемся здесь и далее формулировкой современных философов — «возвыситься до абсолютного мышления, воспроизвести и удержать в своей духовной организации (как в некоей привилегированной монаде) все сложное устройство мира» [8, с. 36]. В «Складнях» привилегированный «субъект, который мог бы ощущать себя находящимся в абсолютной перспективе видения реальности» [9, с. 70], и вовсе исчезает. Цикл посвящен современнику, сознающему, по словам Анненского, «абсурд цельности» [1, с. 108] в этическом и эстетическом планах. Поэт развенчивает гендерные стереотипы и «абсолюты» искусства. Лирическая напряженность цикла создается переживанием героя, 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»). Если в «Трилистниках» переживание субъекта Анненский соотносит с этапами самопознания человечества, сопровождал лиризм мысли многочисленными отсылками к фактам науки, философии и искусства, то в «Складнях» его интересует «душевный мир, который лежит где-то глубже нашей культурной прикритости и сознанных нами нравственных разграничений и противоречий» (Анненский) [1, 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.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. 680 с.
- 2 *Анненский И. Ф.* Письма: в 2 т. СПб.: Издат. дом «Галина скрипит»; Изд-во им. Н. И. Новикова, 2009. Т. 2: 1906–1909. 528 с.
- 3 *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. 640 с.
- 4 *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 6. 924 с.
- 5 *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.
- 6 *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.
- 7 *Лопатин Л. М.* Философские характеристики и речи. М.: ИЦ «Academia», 1995. 328 с.
- 8 *Мамардашвили М. К., Соловьев Э. Ю., Швырев В. С.* Классическая и современная буржуазная философия (опыт эпистемологического сопоставления) // Вопросы философии. 1970. № 12. С. 23–38.
- 9 *Мамардашвили М. К., Соловьев Э. Ю., Швырев В. С.* Классическая и современная буржуазная философия (опыт эпистемологического сопоставления) // Вопросы философии. 1971. № 4. С. 58–73.
- 10 *Налегач Н. В.* Образы цветов в поэтическом мире И. Анненского // *Studia Litterarum*. М., 2017. Т. 2. № 2. С. 212–229.
- 11 *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.
- 12 *Тименчик Р. Д.* О составе сборника Иннокентия Анненского «Кипарисовый лагерь» // Вопросы литературы. 1978. № 8. С. 307–316.
- 13 *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1981. Т. 8. 496 с.
- 14 *Федоров А.* Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л.: Худож. лит., 1984. 256 с.

© 2019. Yulia V. Shevchuk
Moscow, Russia

THE TRAGIC IRONY IN THE “FOLDERS” OF I. F. ANNENSKY

Abstract: The second part of the “Cypress casket” by Annensky refers to the content of the author’s consciousness, but the issues of the cycle “Folders” are much wider than the circle of creativity problems. The poet explores subconscious depths of his contemporary’s personality, the tragedy of whose existence is linked with a complex interaction of two conflicting forces in human soul — a conscious immersion in culture and subconscious attraction to the natural, forbidden, not-made-by-hands. Tragic irony becomes the most important Annensky’s way of poetic vision, debunking gender stereotypes and the “absolutes” of art. By reducing thought, the lyrical “Me” tries to feel the world beyond itself — that opposes its inner being in reality — the world of women (“romantic Folder”,

“Two sails”), the rhythm of nature (“Counterfeiting”), creative behavior of another poet and his reader (“to Another”, “Him and me”). “Folders” are associated with the context of the poet's work (critical works and drama) and are secretly presenting well-known and peripheral images of the world literature: Andromache (“Iliad” by Homer, “Aeneid” by Virgil), Gretchen (“Faust” by Goethe), Sappho of Stolz (“Anna Karenina” by Tolstoy), Plyushkin (“Dead souls” by Gogol), Goliadkin (“The Double” by Dostoyevsky). The central part of the “Cypress casket”'s composition is the most tragic and ironic work of the poet. The very possibility of catharsis looks problematic in the cycle.

Keywords: lyrics of I. F. Annensky, “Cypress casket”, “Folders”.

Information about the author: Yulia V. Shevchuk — DSc in Philology, Leading Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaia St., 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: julyshevchuk@yandex.ru

Received: March 12, 2019

Date of publication: December 28, 2019

For citation: Shevchuk Yu. V. The tragic irony in the “Folders” of I. F. Annensky. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 54, pp. 242–256. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Annenskii I. F. *Knigi otrazhenii* [Books of reflections]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 680 p. (In Russian)
- 2 Annenskii I. F. *Pis'ma: v 2 t.* [Letters: in 2 vols.] St. Petersburg, Izdat. dom “Galina skripsit”; Izd-vo im. N. I. Novikova Publ., 2009. Vol. 2: 1906–1909. 528 p. (In Russian)
- 3 Annenskii I. F. *Stikhotvoreniia i tragedii* [Poems and tragedies]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1990. 640 p. (In Russian)
- 4 Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t.* [Complete works: in 14 vols.] Moscow, Leningrad, Izd-vo AN SSSR Publ., 1951. Vol. 6. 924 p. (In Russian)
- 5 Kolobaeva L. A. “Po tu storonu Strakha i Zhalosti”. I. Annenskii i F. Nitsche [“On the other side of Fear and Pity”. I. Annensky and F. Nietzsche]. Kolobaeva L. A. *Filosofia i literatura: paralleli, pereklichki i otzvuki (Russkaia literatura XX veka)* [Philosophy and Literature: Parallels, Roll Calls and Sounds (Russian Literature of the 20th Century)]. Moscow, Russkii impul's Publ., 2013, pp. 10–29. (In Russian)
- 6 Lavrov A. V., Timenchik R. D. Innokentii Annenskii v neizdannyykh vospominaniiax [Innocent Annensky in unreleased memories]. *Pamiatniki kul'tury. Novye otkrytiia. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arkheologiya. Ezhegodnik 1981* [Cultural monuments. New discoveries. Writing. Art. Archeology. Yearbook 1981]. Leningrad, Nauka Publ., 1983, pp. 61–146. (In Russian)
- 7 Lopatin L. M. *Filosofskie kharakteristiki i rechi* [Philosophical characteristics and speeches]. Moscow, ITs “Academia” Publ., 1995. 328 p. (In Russian)
- 8 Mamardashvili M. K., Solov'ev E. Iu., Shvyrev V. S. Klassicheskaia i sovremennaia burzhuaznaia filosofia (opyt epistemologicheskogo sopostavleniia) [Classical and modern bourgeois philosophy (experience of epistemological comparison)]. *Voprosy filosofii*, 1970, no 12, pp. 23–38. (In Russian)
- 9 Mamardashvili M. K., Solov'ev E. Iu., Shvyrev V. S. Klassicheskaia i sovremennaia burzhuaznaia filosofia (opyt epistemologicheskogo sopostavleniia) [Classical and modern bourgeois philosophy (experience of epistemological comparison)]. *Voprosy filosofii*, 1971, no 4, pp. 58–73. (In Russian)

- 10 Nalegach N. V. Obrazy tsvetov v poeticheskom mire I. Annenskogo [Images of flowers in the poetry world of I. Annensky]. *Studia Litterarum*, 2017, vol. 2, no 2, pp. 212–229. (In Russian)
- 11 Nalegach N. Poetika listov-list'ev v lirike I. Annenskogo [Poetics of leaf sheets in the lyrics of I. Annensky]. *Innokentii Fedorovich Annenskii (1855–1909). Materialy i issledovaniia* [Innocent Fedorovich Annensky (1855-1909). Materials and studies]. Moscow, Izd-vo Literaturnogo in-ta im. A. M. Gor'kogo Publ., 2009, pp. 98–109. (In Russian)
- 12 Timenchik R. D. O sostave sbornika Innokentiiia Annenskogo “Kiparisovyi larets” [On the Composition of Innocent Annenskiy Collection “Cypress casket”]. *Voprosy literatury*, 1978, no 8, pp. 307–316. (In Russian)
- 13 Tolstoi L. N. *Sobranie sochinenii: v 22 t.* [Collected works: in 22 vols.] Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1981. Vol. 8. 496 p. (In Russian)
- 14 Fedorov A. *Innokentii Annenskii: Lichnost' i tvorchestvo* [Innocent Annensky: Personality and creativity]. Leningrad, Khudozh. lit. Publ., 1984. 256 p. (In Russian)