

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-74-70-84>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

Научная статья/Research article

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

© 2024 г. Ю.В. Шевчук  
г. Москва, Россия

**МЫСЛЬ И ЯЗЫК  
В «РАЗМЕТАННЫХ ЛИСТАХ» И.Ф. АННЕНСКОГО**

**Аннотация:** В статье анализируются стихотворения И.Ф. Анненского из третьей части книги «Кипарисовый ларец». Субъектная организация лирики поэта рассмотрена в контексте его филологических размышлений и литературно-критических трудов. Одной из главных задач для автора статьи является обнаружение и осмысление форм лиризма в цикле «Разметанные листы». «Кипарисовый ларец» — художественный эксперимент поэта и филолога. Большое влияние на интеллектуальную поэзию Анненского оказали открытия сравнительно-исторической и психологической школ отечественного литературоведения. Утверждается, что в итоговой поэтической книге автор отразил душевную и духовную жизнь современника, ничего не принимающего на веру, в познании мира опирающегося на непосредственные впечатления и ощущения. В ситуации напряженной борьбы субъекта с собственным сознанием для него важны чувство вещи и чувство языка. В «Разметанных листах» Анненский стремится усилить «субъективный» компонент слова. Поэта интересуют пограничные состояния сознания, в которых мысль субъекта существует между пониманием и интуицией. Язык становится формой лиризма не исповедального, предполагающего прямое слово героя о том, что у него на душе, а опосредованного — отраженного в звуках, интонациях, ритмах, словах, прерванных репликах. В некоторых формах лиризм Анненского воспринимается как буквально интересубъектный, выраженный полифонией голосов.  
**Ключевые слова:** И.Ф. Анненский, «Кипарисовый ларец», психологизм, трагизм, лиризм, лирический субъект, звук, ритм, слово.

**Информация об авторе:** Юлия Вадимовна Шевчук — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

**ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0002-3784-2100>

**E-mail:** [julyshevchuk@yandex.ru](mailto:julyshevchuk@yandex.ru)

**Дата поступления статьи:** 29.04.2024

**Дата одобрения рецензентами:** 15.08.2024

**Дата публикации:** 29.12.2024

*Для цитирования:* Шевчук Ю.В. Мысль и язык в «Разметанных листах» И.Ф. Анненского // Вестник славянских культур. 2024. Т. 74. С. 70–84.  
<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-74-70-84>

Современники характеризовали И.Ф. Анненского как человека исключительной учености и эстетического вкуса. Книга стихотворений «Кипарисовый ларец», подготовленная к печати сыном поэта Валентином Кривичем и изданная посмертно в 1910 г., является творением чуткого лирика и опытного ученого-гуманитария. Художественное творчество Анненского, субъектная организация его лирики<sup>1</sup> не постижимы без обращения к филологическим размышлениям и литературно-критическим трудам автора.

Наряду с многочисленными рецензиями, опубликованными на страницах журналов «Воспитание и обучение», «Русская школа», «Библиограф», «Филологическое обозрение», «Гермес», Анненский писал научные работы и учебные статьи («Из наблюдений над языком и поэзией русского Севера», 1883; «Очерк древнегреческой философии», 1896 и др.). Литературно-педагогическим трудам поэта присуща четкость формулировок и продуманность определений, пристальное внимание в них уделено вопросам композиции, языковой и метрической организации текстов (например, «А.Н. Майков и педагогическое значение его поэзии», 1898). За критический разбор перевода П. Порфирова, выполненный по заданию Императорской Академии наук и Министерства народного просвещения, он был награжден Пушкинской золотой медалью (1903); удостоен золотой медали за участие в рассмотрении сочинений, представленных на соискание премии Императора Петра Великого (1909). В 1890 г. Анненский начинает переводить и анализировать трагедии Еврипида. Книга «Театр Еврипида» (1906) содержала не только его поэтические переводы, но и критические статьи к каждому из них, где Анненский давал психологический и эстетический комментарий, затрагивал общественные и политические темы. В 2000 г. были собраны, восстановлены и откомментированы его лекции по истории античной литературы [14].

Филологически значимые наблюдения Анненского в статьях рубежа веков касались рецепции античности, видения литературного процесса, анализа семантики художественных структур, разработки проблем психологии творчества и читательского восприятия. 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». Исследователь Г.М. Пономарева связывает подходы Анненского в анализе художественного текста с отечественной филологической традицией (А.Н. Веселовский, А.А. Потебня, Г.О. Винокур) (см. об этом: [7, 8, 9]).

В начале 1906 г. вышла в свет первая «Книга отражений», в 1909-ом — вторая, в них собрана основная часть литературно-критической прозы поэта. Анненский утверждал, что изображение людей в литературе имеет две стороны, одна не отделима от автора, а другая обращена к читателю, и эта установка отражается в заглавии некоторых его работ («Гончаров и его Обломов», 1892; «Генрих Гейне и мы», 1906; «Леконт де Лиль и его «Эриннии»», 1909). С одной стороны, систему образов Анненский рассматривает в связи с внутренним складом личности художника, его физическим состоянием. Преобладание описания над повествованием в произведениях Гончарова связывается с интенсивностью зрительных впечатлений у писателя, консервативностью и созерцательностью его натуры («Гончаров и его Обломов»); у Писемского домини-

<sup>1</sup> О символизме сознания как поэтическом «методе» Анненского см.: [11].

руют слуховые впечатления («Три социальных драмы. Горькая судьбина», 1906); мировоззрение Толстого складывается под страхом смерти («Три социальных драмы. Власть тьмы», 1905, публ. 1906); старость и физический недуг влияют на творчество Тургенева и Гейне («Умиравший Тургенев. Клара Милич», 1906; «Гейне прикованный. Гейне и его «Романцеры»», 1906, публ. 1907). С другой стороны, процесс развития словесного искусства Анненский понимает как движение intersubъективных «идей», «поэтических мыслей», автору не принадлежащих, обладающих «волшебным свойством казаться вам вашей мыслью, а мне моей» [15, с. 178]. Среди идей есть магистральные (страдание, смерть, красота), дающие жизнь вечным сюжетам и мировым типам, они и являются общим достоянием («Символы красоты у русских писателей», публ. 1908). В словесном искусстве эстетическую завершенность идея получает в образе, жанре, слове. Понятие «образ» Анненский не принимает, ему ближе симпатический символ, способный намеком обозначить недосказанные, невыразимые мысли-чувства автора и побуждающий читателя к сотворчеству.

Одним из первых об интеллектуальной 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 <...> [19, с. 27].

Творчество Анненского отразило духовную жизнь современника, ничего не принимающего на веру, «собирающего» свою мысль по отдельным непосредственным впечатлениям и ощущениям мира. В критической ситуации борьбы «я» с собственным сознанием животворным для поэта является чувство вещи, возвращающее нас к истокам миропонимания, и чувство языка, дающего возможность ощутить живую связь индивидуального переживания с коллективным.

Книга стихотворений «Кипарисовый ларец» — художественный эксперимент поэта и филолога — состоит из трех частей. В «Трилистниках» лирическое «я» выступает в качестве героя культуры, трагически переживающего «абсурд цельности» (Анненский) [15, с. 108], той цельности, которая веками складывалась из представлений человека о явлениях природы, вещах, отношениях полов. В европейской культуре они формировали мировоззрение поколений и масс людей, порождали их стремления и упорядочивали поступки (см. об этом: [12]). Герой Анненского ощущает себя заложником мира идей, превращенных умственной работой части человечества в «схематизмы сознания»<sup>2</sup>. В цикле «Складни» поэт писал о процессе творчества как о взаимодействии сил, влекущих художника в разных направлениях — во внешний мир, к Другому, и обратно, в «дом» собственной души (см. об этом: [13]). В «Разметанных листах» Анненский пытается прорваться к «реальному субстрату жизни»: вернуть субъекту ощущение вещественности мира и задержаться на описании «телесной оболочки» словесного искусства [15, с. 93, 206].

В последнем разделе «Кипарисового ларца» автора интересуют пограничные состояния сознания, которые наступают в процессе сопряжения материального и идеального, коллективного и индивидуального и позволяют осмыслить антиномичность сцепления сознания лирического «я» с вещью или другим сознанием. В современной лирике, по словам Анненского, «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,

<sup>2</sup> Воспользуемся термином «схематизмы сознания», введенным в философию и психологию коллективом известных ученых (М.К. Мамардашвили, Э.Ю. Соловьев, В.С. Швырев) (см. об этом: [6]).

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» [15, с. 102]. В качестве сферы живого взаимодействия материального и идеального выступает язык. Слово способно породить мысль, но одновременно и творится самой мыслью, имеет «субъективный» компонент значения наряду с «этимологическим» (А. Потебня).

Исследователь К. Верхейл отмечает, что «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» [4, с. 39]. Язык у поэта становится формой лиризма не исповедального, предполагающего прямое слово героя о том, что происходит в его душе, а опосредованного — отраженного в звуках, ритмах, отдельных сказанных и недосказанных словах, прерванных репликах, на границе ясно сознаваемого и интуитивно воспринятого смыслов. И для Анненского-критика «основной настрой души» поэта начала XX в. обнаруживается уже не в «биографическом *я* писателя», а в словесном и ритмическом строе его произведения. В работе «Бальмонт-лирик» (1904) он 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» [15, с. 102–103].

Лейтмотив «Разметанных листов» задается стихотворением «Невозможно». Б. Ларин, один из первых исследователей «Кипарисового ларца» в 1920 г., считал, что автор опередил свое время, в том числе в плане лингвистических экспериментов: «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» [5, с. 152]. Анненский передает состояние, в котором и самому автору, и субъекту, и читателю приходится преодолевать общепринятые языковые смыслы хотя бы для того, чтобы в конце концов ощутить ситуацию невозможности их полного преодоления. Стремление субъекта отстраниться от языковых «схематизмов» и шире — от сложившейся культурной парадигмы этических и эстетических «абсолютов»<sup>3</sup>, собственно, и является источником трагического переживания в заключительном разделе «Кипарисового ларца».

<sup>3</sup> После страстного увлечения Вагнером Анненский будет критиковать композитора за «абсолютизм». Так, в черновиках «Лекций по истории античной драмы», датированных 1909 г., 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* <...>». Музыкальная драма Вагнера, по словам поэта, — «и не жизнь и не мысль о жизни» [14, с. 44].

Есть слова — их дыханье, что цвет,  
Так же нежно и бело-тревожно,  
Но меж них ни печальнее нет,  
Ни нежнее тебя, *невозможно* [17, 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» [4, с. 41]. Чувство слова соотносится с состоянием влюбленности, ожидания невесты в весеннем саду, теряющем цвет. Ритмическая организация стихотворения такова, что внутри произведения происходит не просто «объяснение в любви», но предпринимается попытка невозможного — продлить недолгий момент женской чистоты и белизны цветущего сада. Лирический субъект слова именно произносит, сосредоточиваясь на звуках и акцентируя интонацию. Композиция стихотворения кольцевая: в 1 и 5 строфах из пяти финальным словом оказывается ключевое «невозможно». Женское окончание трехстопного анапеста в четных, в том числе и заключительных, строках (по контрасту с мужским в нечетных) дает ощутить усилие говорящего продлить звучание слова, символически остановить мгновение. Таким образом, произнесенное «невозможно» в сильной позиции последнего слова стихотворения бросает вызов привычному смыслу «не под силу», пытается осилить словарный, у Анненского — приоткрыть «забитую калитку» лексического значения.

<...> Не познав, я в тебе уж любил  
Эти в бархат ушедшие звуки:  
Мне являлись мерцанья могил  
И сквозь сумрак белевшие руки.

Но лишь в белом венце хризантем,  
Перед первой угрозой забвенья,  
Этих *вэ*, этих *зэ*, этих *эм*  
Различить я сумел дуновенья.

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* [17, с. 146].

Итак, стихотворение изобразительно и музыкально, в нем «опредмечивается» слово, возможности которого расширяются неожиданным ассоциативным рядом и ритмико-звуковой организацией произведения. Собственно, Анненский пытается практически решить актуальную задачу преодоления скованности современной поэзии «здравым смыслом», о чем иронически размышлял в статье о Бальмонте:

Поэтическое слово не смеет быть той капризной струей крови, которая греет и розовит мою руку: оно должно быть той рукавицей, которая натягивается 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* [15, с. 93].

Лингвистические эксперименты Анненского обнаруживают его устремленность к поэтике постсимволизма<sup>4</sup>. Творческие установки поэта осмысленны, его художественная практика в чем-то важнейшем опередила некоторые гуманитарные научные концепции XX в. Природа дарования Анненского, его чувство языка заставляют вспомнить то, о чем 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 [1, с. 254].

В «Разметанных листах» мотив борьбы человека с собственным сознанием звучит трагически, осуществляется попытка погружения на ту глубину протекания процессов человеческой психики, где создаваемое граничит с нашими интуициями. Привычная логика уступает место иной, как это происходит в стихотворении «Среди миров» (1909), в котором приемом удвоения и противопоставления придаточных предложений причины Анненский, с одной стороны, не без иронии разрушает миф о Прекрасной Даме, с другой — утверждает необъяснимую причину душевного притяжения и людской привязанности.

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 [17, с. 153].

Напряженность лирического субъекта на границе «понимания» и угадывания смыслов Анненский подчеркивает описаниями необычных состояний человеческого сознания: «полусон»-«полусознание», «дремотность», «лихорадка», «безумье», «недоумение» («Невозможно», «Стансы ночи», «Дремотность», «Бабочка газа», «Моя Тоска» и др.). «Туманы», «миражи» и «дымы» поэта также можно отнести к явлениям когнитивного пограничья.

*Не познав, я в тебе уж любил <...>* [17, с. 146].

*Полусон, полусознание,*  
Грусть, но без воспоминанья,  
И всему простит душа... [17, с. 150].

<sup>4</sup> Исследователь И.П. Смирнов пишет: «Наряду с тем что мир определялся как текст, взывающий 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» [10, с. 81].

Скажите, что случилось со мной?  
Что сердце так жарко забилося?  
Какое *безумье* волной  
Сквозь камень привычки пробилося? [17, с. 154].

Пусть травы сменяются над капищем волненья,  
И восковой в гробу забудется рука,  
Мне кажется, меж вас одно *недоуменье*  
Все будет жить мое, одна моя Тоска... [17, с. 158] <Курсив мой. — Ю.Ш.>.

«Картинным» назвал Б. Ларин стихотворение «Дымы», в котором «каждый стих запрещает наглядность, ведет к представлениям зыбким, ускользящим 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 недоовоображенным, 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» [5, 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 [17, с. 157].

В стихотворении звучит ритм «запредельного танца», который только и может вывести «я» из привычного состояния автоматизма узнаваний и «вековой печали» от неразрешимости онтологических противоречий. О стихотворении Бальмонта 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» [15, с. 122].

«Верх» и «низ» в «Дымах» символически соотносятся с туманно-безотчетным и ясно осознаваемым, с мыслью и материей жизни вне ее пределов — поэта привлекает их внезапное, нелогическое соприкосновение:

А внизу содроганье и стук  
 Говорили, что ужас не прожит;  
 Громыхая 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 [17, с. 157].

Название раздела «Разметанные листы» отсылает к метафоре «жизнь — книга», причем книга не сверстана. Анненским обыгрывается ситуация нетождественности текста самому себе, то есть набору слов и интонациям их соединений как готовой форме мысли. Пересматривая границу словесного искусства за счет выявления новых возможностей языка, он искал собственный способ «сверстать» книгу так, чтобы его читатель ощутил живое взаимодействие семантического и физического миров в лирике. Поэта занимают эксперименты с ритмической организацией произведения, он также серьезно задумывается о проблеме «узости нашего взгляда на слово» [15, с. 93].

Проблемы нарушения строгости ритма в поэзии начала XIX в., затем постепенного «выцветания» его семантического ореола Анненский коснулся в работе «Пушкин и Царское Село» (1899). Поэту-модернисту принадлежат довольно смелые фонические и ритмические эксперименты («Кэк-уок на цимбалах», 1904; «Колокольчики», 1906 и др.). Источником ритма в стихотворениях «Разметанных листов» становится жизнь природы и людей, а также материя искусства: звук «медленных капель» и метели за окном («Тоска медленных капель», «Второй мучительный сонет»), шум дождя («Дремотность»), голоса на улице («Нервы (*Пластинка для граммофона*)»), ритм сонета («Месяц»), стансов («Стансы ночи»), романса («Весенний романс», «Осенний романс»), песни («Canzone»), танца («Дымы»). Ритм был для автора одним из способов выражения современного лиризма, отражающего переживание души, лишенной цельности, но глубоко познающей нюансы своего внутреннего движения за счет «бесповоротного-сознанного стремления *символически стать самой природою*», растворить «я во всех впечатлениях бытия» [15, с. 100].

Некоторые стихотворения Бальмонта Анненский назвал «звуко-символическими пьесами» [15, с. 118]. Определение «ритмико-символическая пьеса», думается, подошло бы его собственному произведению «Прерывистые строки» (1909). Важную роль в нем играют внешние — видимые и слышимые — выражения человеческой психологии: жесты, диалог, вещи, слова, интонации. Любовный разрыв в стихотворении, по словам И.П. Смирнова, «отображен в несовпадении синтаксического и стихового членений текста (отдельной строкой становится даже союз «и»)» [10, с. 83]. Посредством монолога героя, находящегося в «полусознание», Анненский передает не просто драматизм расставания мужчины и женщины, но невозможность человека понять объективные причины любви и последующей за ней муки («Этого быть не может, // Это — подлог»). Лирический субъект как бы распадается на «я»-сознающее и «я»-говорящее, из которых первое редуцируется, а второе наделяется большой активностью. О любви, которая вдруг стала физическим страданием в его жизни, герой буквально проговаривается. Композиционно стихотворение делится на две части — дома и на вокзале. С точки зрения временной организации композиция кольцевая: значение имеет один день («День так тянулся и дожит, // Иль, не дожив, изнемог?...»), который герой будет в изнеможении доживать всю оставшуюся жизнь.



<...> Мокрым платком осушая лицо,  
Мне отдала она это кольцо...  
Слиплись еще раз холодные лица,  
Как в забыты, —  
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... [17, с. 156].

В речи-исповеди присутствует ряд психологически важных деталей интерьера, внешнего и внутреннего движения, физические ощущения, реплики из прощального диалога. Некоторые из них буквально через пару лет проявятся в стихотворении А. Ахматовой «Сжала руки под темной вуалью...» (1911), любовное расставание в нем передано со слов женщины, сумевшей взять себя в руки и начать исповедь с молитвенного жеста. У Ахматовой:

Сжала руки под темной вуалью...  
«Отчего ты сегодня бледна?»  
— Оттого, что я терпкой печалью  
Напоила его допьяна.

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» [18, с. 44].

У Анненского:

Плакала тихо у стенки  
И стала бумажно-бледна...  
Кончить бы злую игру...  
Что ж бы еще?  
Губы хотели любить горячо,  
А на ветру  
Лишь улыбались тоскливо...  
Что-то в них было застыло,  
Даже мертво...  
Господи, я и не знал, до чего  
Она некрасива... [17, с. 156]

Ритм стиха и интонации говорящего выдают то, что герой осознать не может: каким образом ситуация — можно предположить — недолгих любовных отношений обернулась для него бесконечным страданием и тоской по женщине, от которой в памяти остались не события, а вещи («кольчатый пояс», брошка, «вечно открытая сумочка без замка» и «в прошивках красная думочка»)?

В «Разметанных листах» Анненский находится в постоянном поиске художественных средств выражения «точки соприкосновения» сознаний. Лирическое «я» стремится, по словам поэта, восстановить «разорванную слитность» с миром [15, с. 99]. Разумом этого сделать не удастся, и тогда «пересечение» ценностных полей субъектов смещается из сферы понимания в область предчувствий, интуиций, ощущений.

«В поэзии слов слишком много литературы <...>», — писал Анненский [15, с. 466]. В стихотворении «Нервы (*Пластинка для граммофона*)» (1909) автором воспроизводятся диалоги и отдельные реплики из толпы, его интересует эффект взаимодействия частей и целого, на первый взгляд в нем нет литературы. 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 <...>» [4, с. 37]. Ссорятся муж и жена, судачат соседи, люди излишне подозрительны. Кульминацией стихотворения становится сцена, в которой «герои» произведения высказывают недоверие сочинившему их «автору», наблюдающему жизнь улицы со стороны. Ирония Анненского прочитывается между строк:

<...> — «Не замечала ты: сегодня мимо нас  
Какой-то господин проходит третий раз?»  
— «Да мало ль ходит их...»  
— «Но этот ищет, рыщет,  
И по глазам заметно, что он сыщик!..»  
— «Чего ж у нас искать-то? Боже мой!»  
— «А Вася-то зачем не съездит домой?» [17, с. 151].

В «Нервах» сложный символический план. «Трагическая атмосфера угрозы» складывается в сознании субъекта, достраивающего целое из накладывающихся друг на друга обрывков домашних разговоров и выкриков торговцев. Лирическое «я» уподобляется «печальной сосне», наблюдающей за происходящим на улице. В прозаическом стихотворении «Мысли-иглы» (1906) с образом «печальной ели северного бора» у Анненского ассоциируется именно фигура поэта [17, с. 213]. Рамочная композиция «Нервов», таким образом, образуется из повторяющейся реплики, принадлежащей самому художнику:

Как эта улица пыльна, раскалена!  
Что за печальная, о господи, сосна! [17, с. 151, 152].

Поэт выполняет функцию записывающего устройства, а стихотворение уподобляется пластинке для граммофона. Это своего рода лингвистический эксперимент автора. 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. В стихотворении Анненский смешивает людские слова, сгущает ситуацию говорения, так что «материальное тело» языка образует многомерность своего семантического поля. По воспоминаниям В.И. Даля, составителя «Толкового словаря живого великорусского языка», перед смертью Пушкин попросил принести ему моченой морошки. По Анненскому, это оставило тревожный «след» на восприятии слова «морошка» русским культурным сознанием. Через сознание лирического «я» слово рыночного торговца соединяется со словом Пушкина, с памятью о внезапном выстреле и всенародном горе.

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!*. [17, с. 151].

Размышления ученого и художественные открытия поэта подвели Анненского к обоснованию и практической реализации диалогической теории лирики. 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 [2, с. 78].

Он считал, что лирика выражает не изолированного субъекта, не абстрактное «я», а реальную форму существования человека — отношение между «я» и «другим». Об этом, в частности, 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 [3, с. 288–289].

В связи со стихотворением Анненского «Нервы (*Пластинка для граммофона*)» возможно говорить о субъектном синкретизме нового типа. Лиризм поэта не просто предполагает подключение «другого» к переживанию лирического «я», но становится буквально интерсубъектным, выраженным полифонией уличных голосов, по обрывкам которых можно в общих чертах сказать о бытовых, социальных, политических ситуациях, витающих в воздухе и создающих атмосферу всеобщего напряжения. У поэта на грани нервного срыва и люди, и живой русский язык.

Анненский остается одним из самых загадочных авторов Серебряного века и для современного читателя, его поэтические сборники («Тихие песни», 1904; «Кипарисовый ларец», 1909) и лирические драмы («Меланиппа-философ», 1901; «Царь Иксион», 1902; «Лаодамия», 1902, публ. 1906; «Фамира-кифарэд», 1906, публ. 1913) требуют подробного комментирования и интерпретации. Вдумчивое рассмотрение филологического и литературно-критического наследия Анненского позволяет говорить о влиянии на ученого и поэта трудов А.Н. Веселовского, А.А. Потебни, Д.Н. Овсяннико-Куликовского, Л.М. Лопатина и других современников-гуманитариев. Овеществляя идеи, превращая вещи в материю сознания, Анненский предпринимает попытку освобождения внутреннего мира «я» от каких бы то ни было незыблемых этических и эстетических установок. В «Разметанных листах», заключительной части итоговой книги поэта, в качестве неклассической формы лиризма выступает язык, отражающий мысль поэта, переживание лирического «я» и ценностный контекст интерсубъектного «не-я», названный Анненским «коллективным мыслестраданием» [16, с. 194].

## Список литературы

## Исследования

- 1 *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
- 2 *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929. 244 с.
- 3 *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
- 4 *Верхейл К.* Трагизм в лирике Анненского // *Иннокентий Анненский и русская культура XX века.* СПб.: Арсис, 1996. С. 31–43.
- 5 *Ларин Б.* О Кипарисовом Ларце // *Литературная мысль. Альманах.* Петроград: Мысль, 1923. Вып. II. С. 149–158.
- 6 *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.
- 7 *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.* Тарту: Изд-во Тартского гос. ун-та, 1983. Вып. 620. С. 64–73.
- 8 *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.* Тарту: Изд-во Тартского гос. ун-та, 1986, Вып. 683. С. 84–93.
- 9 *Пономарева Г.М.* Философско-эстетические взгляды Иннокентия Анненского // *Тартуский государственный университет. Тезисы докладов по гуманитарным и естественным наукам. Русская литература.* Тарту: Изд-во Тартского гос. ун-та, 1986. С. 31–34.
- 10 *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977. 204 с.
- 11 *Шевчук Ю.В.* Символизм сознания в поэзии И.Ф. Анненского // *Русские поэты XX века: материалы и исследования. Иннокентий Анненский (1855–1909).* М.: Азбуковник, 2022. С. 550–565.
- 12 *Шевчук Ю.В.* Трагизм самосознания человека культуры в «Трилистниках» И.Ф. Анненского // *Вестник славянских культур.* 2022. Т. 64. С. 148–162.
- 13 *Шевчук Ю.В.* Трагическая ирония в «Складнях» И.Ф. Анненского // *Вестник славянских культур.* 2019. Т. 54. С. 242–256.

## Источники

- 14 *Анненский И.Ф.* История античной драмы: Курс лекций. СПб.: Гиперион, 2003. 416 с.
- 15 *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. 680 с.
- 16 *Анненский И.Ф.* Письма: в 2 т. СПб.: Издат. дом «Галина скрипит»; Издательство им. Н.И. Новикова, 2009. Т. 2: 1906–1909. 528 с.
- 17 *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. 640 с.
- 18 *Ахматова А.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 1. 968 с.
- 19 *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. Пг.: Мысль, 1923. 224 с.

\*\*\*

© 2024. Yuliya V. Shevchuk  
Moscow, Russia

THOUGHT AND LANGUAGE  
IN THE “SCATTERED SHEETS” BY I.F. ANNENSKY

**Abstract:** The paper analyzes the poems by I.F. Annensky from the third part of the book “The Cypress Casket”. The subjective organization of the poet's lyrics is considered in the context of his philological reflections and literary and critical works. One of the main author's tasks is to discover and comprehend the forms of lyricism in the “Scattered Sheets” cycle. “The Cypress Casket” is an artistic experiment by a poet and a philologist. The discoveries of the comparative historical and psychological schools of Russian literary criticism had a great influence on Annensky's intellectual poetry. The paper argues that in the final poetic book, the author reflected the mental and spiritual life of a contemporary who does not take anything for granted, in the knowledge of the world based on direct impressions and sensations. In a situation of intense struggle of the subject with his own consciousness, it is the sense of the thing and the sense of language which are of importance for him. In “Scattered Sheets” Annensky seeks to strengthen the “subjective” component of the word. The poet is interested in the borderline states of consciousness in which the subject's thought exists between understanding and intuition. Language becomes a form of lyricism, not of confessional, suggesting the direct word of the hero about what is in his soul, but indirect one — reflected in sounds, intonations, rhythms, words, interrupted remarks. In some forms, Annensky's lyricism is perceived as literally intersubjective, expressed by the polyphony of voices.

**Keywords:** I.F. Annensky, “The Cypress Casket”, Psychology, Tragedy, Lyricism, Lyrical Subject, Sound, Rhythm, Word.

**Information about the author:** Yuliya V. Shevchuk — DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bldg. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3784-2100>

E-mail: [julyshevchuk@yandex.ru](mailto:julyshevchuk@yandex.ru)

**Received:** April 29, 2024

**Approved after reviewing:** August 15, 2024

**Date of publication:** December 29, 2024

**For citation:** Shevchuk, Yu.V. “Thought and language in the ‘Scattered Sheets’ by I.F. Annensky.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 74, 2024, pp. 70–84. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-74-70-84>

## References

- 1 Bart, R. *Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika* [Selected Works: Semiotics: Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1989. 616 p. (In Russ.)
- 2 Bakhtin, M.M. *Problemy tvorчества Dostoevskogo* [The Issues of Dostoevsky's Work]. Leningrad, Priboi Publ., 1929. 244 p. (In Russ.)

- 3 Bakhtin, M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 423 p. (In Russ.)
- 4 Verkheil, K. “Tragizm v lirike Annenskogo” [“Tragedy in Annensky's Lyrics”]. *Innokentii Annenskii i russkaia kul'tura XX veka [Innocent Annensky and Russian Culture of the 20<sup>th</sup> Century]*. St. Petersburg, Arcisse Publ., 1996, pp. 31–43. (In Russ.)
- 5 Larin, B. “O Kiparisovom Lartse” [“About the Cypress Casket”]. *Literaturnaia mysl'. Al'manakh [Literary Thought. Almanac]*. Petrograd, Mysl' Publ., 1923, vol. 2, pp. 149–158. (In Russ.)
- 6 Mamardashvili, M.K. Solov'ev, E.Iu. Shvyrev, V.S. “Klassika i sovremennost': dve epokhi v razvitii burzhuaznoi filosofii” [“Classics and Modernity: Two Epochs in the Development of Bourgeois Philosophy”]. *Filosofia v sovremennom mire. Filosofia i nauka [Philosophy in the Modern World. Philosophy and Science]*. Moscow, Nauka Publ., 1972, pp. 28–94. (In Russ.)
- 7 Ponomareva, G.M. “I. Annenskii i A. Potebnia: (K voprosu ob istochnike kontseptsii vnutrennei formy v ‘Knigakh otrazhenii’ I. Annenskogo)” [“Annensky and A. Potebnya: (On the Origin of the Concept of Internal form in I. Annensky's ‘Books of Reflections’)”]. *Tipologiiia literaturnykh vzaimodeistvii: Trudy po russkoi i slavianskoi filologii: Literaturovedenie. Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta [Typology of Literary Interactions: Works on Russian and Slavic Philology: Literary Criticism. Scientific Notes of Tartu State University]*, vol. 620. Tartu, Tartu State University Publ., 1983, pp. 64–73. (In Russ.)
- 8 Ponomareva, G.M. “I.F. Annenskii i A.N. Veselovskii: (Transformatsiia metodologicheskikh printsiptov akad. Veselovskogo v ‘Knigakh otrazhenii’ Annenskogo)” [“I.F. Annensky and A.N. Veselovsky: (Transformation of the Methodological Principles of the Academy. Veselovsky in Annensky's ‘Books of Reflections’)”]. *Trudy po russkoi i slavianskoi filologii: Literatura i publitsistika: Problemy vzaimodeistviia. Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta [Works on Russian and Slavic Philology: Literature and Journalism: Problems of Interaction. Scientific Notes of Tartu State University]*, vol. 683, Tartu, Tartu State University Publ., 1986, pp. 84–93. (In Russ.)
- 9 Ponomareva, G.M. “Filosofsko-esteticheskie vzgliady Innokentiiia Annenskogo” [“Philosophical and Aesthetic Views of Innokenty Annensky”]. *Tartuskii gosudarstvennyi universitet. Tezisy dokladov po gumanitarnym i estestvennym naukam. Russkaia literature [Tartu State University. Abstracts of Reports on the Humanities and Natural Sciences. Russian Literature]*. Tartu, Tartu State University Publ., 1986, pp. 31–34. (In Russ.)
- 10 Smirnov, I.P. *Khudozhestvennyi smysl i evoliutsiia poeticheskikh sistem [Artistic Meaning and the Evolution of Poetic Systems]*. Moscow, Nauka Publ., 1977. 204 p. (In Russ.)
- 11 Shevchuk, Yu.V. “Simvolizm soznaniia v poezii I.F. Annenskogo” [“The Symbolism of Consciousness in the Poetry of I.F. Annensky”]. *Russkie poety XX veka: materialy i issledovaniia. Innokentii Annenskii (1855–1909) [Russian Poets of the 20<sup>th</sup> Century: Materials and Research. Innokenty Annensky (1855–1909)]*. Moscow, Azbukovnik Publ., 2022, pp. 550–565. (In Russ.)
- 12 Shevchuk, Yu.V. “Tragizm samosoznaniia cheloveka kul'tury v ‘Trilistnikakh’ I.F. Annenskogo” [“Tragedy of Self-awareness of Man of Culture in ‘Trefolds’ by

- I.F. Annensky”]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 64, 2022, pp. 147–161. (In Russ.)  
<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-64-147-161>
- 13 Shevchuk, Yu.V. “Tragicheskaia ironiia v ‘Skladniakh’ I.F. Annenskogo” [“The Tragic Irony in the ‘Folders’ of I.F. Annensky”]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 54, 2019, pp. 242–256. (In Russ.)