

II.

Иннокентий Анненский (1855—1910) - лирик

"И, став звенящей, чувствительной струной;  
К какой-то схимнице, больной и исхудалой,  
На балалайку вдруг попал едва живой..."

/К. Случевский/

Хотя Иннокентий Анненский по возрасту был старше многих русских символистов первого поколения - Бальмонта, Сологуба, Мережковского, Брюсова, - хотя русский реализм второй половины XIX века был для него живой современностью ("Анненскому было около 20 лет, когда начала печататься "Анна Каренина", а в статье "Умиравший Тургенев" он как очевидец вспоминает похороны писателя", - отмечает Л. Гинзбург)<sup>1</sup>, он все же несмотря на это, а может быть парадоксальным образом отчасти именно в силу этого, стал самым глубоким и самым последовательным представителем того психологически (и импрессионистически) окрашенного направления внутри русского символизма, которое можно назвать русским декадентством.

Анненский, начавший писать, как он сам подчеркивает, "только стихи" в самом конце 70-ых - начале 80-ых гг., когда критики еще не знали слова "символист", но сразу же заметили необычность его идейной позиции и художественного метода, непосредственно отреагировал с самого начала своего творческого пути на наметившийся в конце 70-ых годов кризис индивидуализма, на-

шедший свое опосредованное отражение в психологических коллизиях персонажей аналитического, монистического романа. Будучи прирожденным лириком по характеру своего дарования, моделирующим отношения между "я" и окружающим его миром исключительно через парадигму субъективного восприятия и переживания, он, разумеется, не мог отреагировать на этот кризис так, как это сделал, например, поздний Толстой или вступивший в литературу в самом начале 80-ых гг., т.е. почти одновременно с Анненским, Чехов. Внимание поэта целиком сосредоточивается на оказавшемся в кризисном положении, оторванном, ввиду ставшей ощутимой непроницаемости практики для индивидуально-личностных усилий, от своего "тела" индивидууме. Воспринимаемый прежде, еще совсем недавно, как некая целостность, индивидуум становится явлением проблематичным, что заставляет Анненского искать ответ на два взаимосвязанных метафизических вопроса: что такое индивидуум и существует ли он? В поисках ответа на эти вопросы Анненский в традициях русской культуры отождествляет индивидуальность с душой как с некоей таинственной эссенцией экзальтирующего в противоречии свободного разума и природного "тела" субъекта, призванной быть посредующим звеном между этими двумя ипостасями, объединять их в единое целое. Однако, при сознании принципиальной непроницаемости практики для лично-индивидуальных усилий, при ощущении наличия в человеческом существе сферы массового существования, душа оказывается лишенной возможности исполнить свою миссию, как бы предоставленной самой себе, пораженной своим одиночеством и бесцельностью самого своего существования. Лирический герой Ин. Анненского - то "я", которое,

как пишет поэт, "замучено одиночеством и живет среди природы кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием"<sup>2</sup>. Переживание бесцельности существования души, призванной быть силой, преобразующей, а в пределе и спасающей тело, мир, природу - в соответствии с идеей Любви, которой на протяжении всего XIX века на русской почве придавалось основополагающее значение - и не имеющей возможности выполнить эту миссию, становится сквозной темой лирики Анненского, ведь, парадоксальным образом, рожденная этим переживанием боль оказывается единственным "доказательством" того, что душа существует.

Уже в конце 70-х годов Анненский пристально всматривается в поэзию Бодлера и Эдгара По, сосредоточенную на проблеме уединенного "я", однако уединенность, одиночество индивидуума у Анненского означает не только и не столько "проклятость" поэта в глазах общества, сколько некую необъяснимую богооставленность, т.е. приобретает метафизический характер.

Не имеющая осмысленной цели своего существования, уединенная душа современного индивидуума, над которой тяготеет метафизическое проклятие - лирическое "я" в поэзии Анненского - то пытается, забыв о своем "теле", искусственно отделив себя от него, сказать о себе как о чисто спиритуальной сущности, как о духовной эссенции, и таким образом утвердить, защитить себя в этом метафизическом качестве, то вспомнив о "теле", говорить о своей бесцельной сцепленности с ним, в переживании этой бесцельности и бессмысленности утверждая себя в своей эмпирической реальности, однако, и тот, и другой способ самоутверждения, самозащиты индивидуума в лирике Анненского "разоб-

лачаются" как неприемлемые: первый — ввиду его самодовлеющей замкнутости, герметичности, второй — ввиду его негативности.

Стихотворение Анненского "Поэзия", открывающее первый сборник его стихов 1904 года "Тихие песни", "разоблачает" самодовлеющий эстетический жест, утверждающий ценность устремленности души к идеалу чистой Красоты, хотя и поднятой поэтом, как небесное светило, в традициях парнасизма над миром, но в то же время именно в силу своей надмирности остающейся для него неведомым Божеством, не ориентирующим его жизнь и деятельность в отличие от открывшегося Моисею, указавшего ему путь и сделавшего его пророком Библейского Бога:

"Над высью пламенной Синая  
Любить туман Ее лучей,  
Молиться Ей, Ее не зная,  
Тем безнадежно горячей. . .]"

Сама идеальная чистота созданного поэтом образа Поэзии, увенчанной "венцом из лилий", сама ее Красота осознается как "праздная", ненужная, бесцельная, что заставляет поэта бежать от нее, отказавшись от роли "жреца" в языческом "храме" ("Но из лазури фимиама, / От лилий праздного венца, / Бежать... презрев гордыню храма / И славословие жреца..."/, который не может не восприниматься христианским сознанием как храм "гордыни", не желающей знать о долге любви по отношению к той сфере человеческого феномена, которая охарактеризована как "океан мутных далей", или как "заносы пустынь", т.е. к сфере стирающего всякие следы красоты, всякие проявления индивиду-

альности массового существования<sup>†</sup>.

Однако, оставаясь в плену того присущего всей европейской культуре Нового времени убеждения, согласно которому только индивидуализированное, оформленное может считаться человеческим, он ищет следов красоты там, где их быть не может, и хотя такое поведение вызывает законную самоиронию, поэт все же не в силах отказаться от своих "безумных" упований, что грозит раздвоением сознания, утратой идентификации с самим собой, которые часто в поэзии Анненского оформляются в самостоятельную тему двойничества: один из двойников, не чувствуя "уз бытия", грезит об идеале, как в стихотворении "Поэзия", а другой знает, что в этих грезах таится "[...] дерзость обмана и сдавшейся мысли позор" (см., напр., стихотворения "Двойник"

---

<sup>†</sup> Анненский не случайно вводит такие символы, как "храм" и "жрец", ассоциирующие в смысловом контексте стихотворения именно греческий культ поклонения красоте: ведь он сталкивает олимпийское спокойствие богов, покоривших хаос, с вечной деятельностью страстного, "пламенного" библейского Бога, "небесное, надмирное" ("храм" в стихотворении оказывается и "небом", ведь поэт "служит" Ей в храме над высью горы Синай, что поддержано также и символом "лазурь"), с "мировым", и поэт бежит не только от язычества к христианству, но и как бы спускается с заоблачных высот на землю.

и "Который?"<sup>+</sup>.

В импрессионистически окрашенных пейзажных стихотворениях поэта обнажается негативность способа утверждения себя как существа, в силу своей обостренной внешней впечатлительности и внутренней чуткости способного пережить свою связь с красотой природы и бесцельность этой связи. Сам Анненский делает различие между только внешней, но сущностной связью - сцепленностью души с телом, с природой, и их внутренним слиянием, предполагающим возможность одухотворения тела, при котором оно выходит из сферы предметности. В настоящем, при ощущении наличия в человеческом феномене сферы поглощающей всякую духовность практики, массового существования, одухотворение тела в масштабах всего человечества осознается как в принципе невозможное, и остается лишь внешняя, "бесцельная" сцепленность ин-

---

<sup>+</sup> Не трудно заметить, что целый ряд символов и приемов в стихотворении "Поэзия" перекликается со "Стихами о Прекрасной Даме" Блока, однако у Анненского в отличие от Блока его "Прекрасная Дама" - Красота никогда не становится "Душой Мира", не обретает самостоятельного бытия, независимого от конечного существования субъекта лирического стихотворения, существуя лишь до тех пор, пока существует его сознание в соответствии с субстанциональным представлением об индивидууме. Поэтому служение Красоте, духовному искусству у Анненского, у которого не было сознания укорененности духовных категорий в бытии, в гораздо большей степени, чем у Блока периода создания "Стихов о Прекрасной Даме", окрашено фатализмом, поскольку Анненский, не будучи мистиком, не мог питать иллюзий относительно возможности нравственного оправдания такого служения.

дивидуума с природой, души с телом. Однако, эту сцепленность все же можно пережить эстетически: хотя не одухотворенная природа производит впечатление больной, мертвенной, однообразной -

"Как тускло пурпурное пламя,  
Как мертвы желтые утра!  
Как сеть ветвей в оконной раме  
Все та ж сегодня, что вчера..." -

она все же прекрасна, она искусно сделана, как бы нарисована мастером пейзажей:

"[.] Налет белил и серебра  
Мягчит пушистыми чертами  
Работу тонкого пера..."

Складывающийся из отдельных, выхваченных из целого, сменяющихся деталей импрессионистический пейзаж в стихотворении "Ноябрь" окрашен тонко нюансированным амбивалентным настроением лирического субъекта: поэт и восхищен красочностью пейзажа, его изяществом (пурпурный, желтый, местами белый и серебряный цвет, тонкий рисунок ветвей в раме окна) и одновременно убит тоской, порожденной угрозой, таящейся в болезненности оттенков (тусклый пурпур пламени, желтизна утра), в застылой неподвижности, замкнутости окружающего, как бы пойманного в "сеть", заключенного в "оконную раму". Намеченное в словах "сеть" и "рама" негативное переживание отсутствия свободы реализуется в 8-ой строке сонета: "В тумане солнце, как в неволе", проясняющей и загадочность образа "тусклое пурпурное пламя" первой строки: это -

солнце в тумане. (Непроясненность, загадочность предметов поэтического созерцания, запечатленных с помощью непредвиденных сочетаний образов и понятий - см., напр., аналогичное: налет белил и серебра = иней первого осеннего утренника, первых легких заморозков, - прием, с помощью которого внимание направляется не на внешний облик предмета, а на сферу его внутренних глубинно-психологических, субъектных восприятий).

Поскольку осенью все говорит поэту не только о красоте природы, но и о ее неводе, являющейся результатом отсутствия возможности для лирического "я" вступить в круг деятельности, реализовать себя в действительности, оказать влияние на жизнь, поэт торопит зиму, однако не потому, что он надеется на какие-либо сущностные перемены в создавшемся положении, а лишь потому, что выпавший иней смягчает резкость первоначального впечатления, отчетливость негативного переживания обреченности. Зима, с ее более подвижным, не таким определенным, однозначным, не таким закрытым, замкнутым пейзажем ("Скорей бы сани, сумрак, поле!") дает иллюзию свободы, хотя и не снимает ощущения мертвенности (ср., напр., "медный свист" санных полозьев по снегу, которым хочется упиться поэт), и искусственности, только нарисованности, теперь уже зимней картины ("[...] Скользить по линиям волнистым"). Смена впечатлений и настроений, как обычно в импрессионистически окрашенных стихотворениях вводит парадигму времени, направленного в будущее, однако у Анненского эта смена свидетельствует не о возможности сущностных изменений природы или лирического героя, а, парадоксальным образом, об их сущностной неизменности: время оказывается "пустым", так



как меняются только взаимоположения субъекта и объекта, а не их взаимоотношения. Поэтому несмотря на вербально выраженное в стихотворении желание жить сменой внешних впечатлений ("Скорей бы сани, сумрак, поле ... / Следить круженье облаков!"), сама яркая впечатлительность лирического героя, его художественный дар видеть внешнюю "переливную сеть явлений", скрытую от натур, не столь богато одаренных, как он сам, вызывает горькую ироническую усмешку ("Одна утеха, что [...] " - читается так: видеть красоту - вот все, что мне дано, и как же это мало!

Однако, острое иронии у Анненского оказывается направленным не только на разоблачение поверхностности такой ментальности, при которой художник "утешается" своей способностью видеть во всем красоту, своим обостренным эстетическим чувством, но и на разоблачение бессмысленности "упивания" своей обостренной внутренней чуткостью, своим сознанием "бесцельности" существования души, неспособной одухотворить "тело" ("Да упиваясь медным свистом/ Скользить по линиям волнистым..." в контексте стихотворения должно быть прочитано как: наслаждаться неживым, пронзительным звуком направленного в никуда бесцельного движения, переживать бесцельность своего существования - вот то, что я люблю, что я делаю, и как же это бессмысленно!)

И внешняя впечатлительность, и внутренняя чувствительность индивидуума у Анненского бессмысленны, так как не имеют метафизического оправдания: изображенный поэтом современный конфликт разыгрывается в сознании индивидуума, не верящего в собственную ценность<sup>3</sup>. Ощущая свою связь и свое отличие от романтического индивидуализма, для которого утверждение безусловной ценности собственного "я" и питающих его сверхличных ценностей

было неизменным источником пафоса и трагизма, сам Анненский в незаконченном наброске предисловия к "Тихим песням" указал на то, что "целая бездна отделяет индивидуализм новой поэзии от лиризма Байрона и романтизм от эголизма"<sup>4</sup>. Ощувший существование непроницаемой для индивидуальных усилий сферы массового существования и не считающий себя в праве отвергнуть ее как не относящуюся к самому человеческому феномену (т.е. выступающий с запросом соблюдения принципа гуманистической универсальности), но в то же время и не находящий возможности принять ее как человеческую, индивидуум тщетно ищет так называемую "абсолютную позицию", т.е. бытие, если воспользоваться определением бытия, данным Гербартом. Утверждающий себя, свою ценность, индивидуум парадоксальным образом оказывается такой действительностью, которая не обладает бытием. Показательно в этом смысле, что поэт выбирает для себя гротескный псевдоним "Ник-то"; а в одном из своих сонетов "воспевает" нерожденные, отвергнутые еще до окончательного поэтического оформления из-за того, что в них отражено не подлинное страдание, а только "Сомненье" и "Тревога", "Ненужные строфы", те самые строфы, из которых и складываются лирические стихотворения Анненского, с героем, не страдающим, как в трагедиях, а мятущимся, сомневающимся и охваченным тревогой, не находящим себя, распадающимся и мучающимся, переживающим лишь современную драму, с героем, которого делает трагическим только сознание недоступности для него подлинной трагедии.

Сознание отсутствия возможности для индивидуума занять "абсолютную позицию", отказ от попыток обрести ее, признание

что индивидуум существует в настоящем лишь как чувствующий, жаждущий и мыслящий субъект (т.е. только как партикулярный человек) и попытка принять себя в этом качестве, смириться с создавшимся положением, с "нищетой духа", не претендуя на роль устроителя человеческого бытия, - все это определило лицо второй книги Анненского "Кипарисовый ларец" (1910), вышедшей по-смертно.

Уже название этой книги, связанное с реально существующей шкатулкой, в которой поэт хранил свои рукописи, находится и в соприкосновении и в контрасте с названием первого сборника "Тихие песни". С одной стороны, оно говорит о подобной "Тихим песням" интимности, сугубой личности, того поэтического мира, который здесь раскрывается, а с другой стороны указывает на принимаемую поэтом замкнутость, ограниченность этого мира, на его неподвижность и мертвенность.

Основу этой книги составляют трилистники - построенные по принципу триады микроциклы, каждый из которых имеет название (напр., "Трилистник сумеречный", "Трилистник бумажный" и т.д.), определяющее тему или основной мотив микроцикла. Исследователей творчества Анненского давно занимает вопрос о том, на чем же покоится внутреннее единство этих стихотворений. Так, В. Брюсов в поисках ответа на этот вопрос писал: "Иногда единство трилистника держится на связи ассоциаций. Например, "Трилистник огненный", где от первого стихотворения "Аметисты" тянутся смысловые звенья к "Медному солнцу" второго стихотворения и к "солнечным хрустальям" третьего. В некоторых трилистниках принцип сочетания невозможно установить без натяжек"<sup>5</sup>. В це-

лом Брюсов приходит к выводу об искусственности и даже претенциозности композиционного построения трилистников. С Брюсовым в принципе соглашается и Л. Гинзбург, считающая, что не только в основе каждого трилистника, но и в основе построения всего "Кипарисового ларца" лежит та же, что и в "Тихих песнях" идея сплошных соответствий, подобий, взаимной сцепленности всех вещей и явлений, которую Анненский и пытается выразить внешней связью всех стихотворений. "Получилось искусственно - Брюсов Прав", - пишет исследовательница<sup>6</sup>. Оба исследователя предлагают искать основу единства микроциклов, или всей книги, в ассоциативных связях, соответствиях, подобиях, т.е. подходят к вопросу с точки зрения поэтики Анненского, или, шире, с точки зрения символистской поэтики вообще, как известно основывающейся на положении: "Все преходящее есть только подобие". Однако, такой подход не дает возможности осмыслить явно ощутимое и на формальном уровне выраженное троичностью построения большинства микроциклов качественное различие между первым и вторым сборниками стихотворений поэта. Такой не формальной, не внешней, а смысловозначительной, внутренней особенностью может послужить отличие позиции, занимаемой лирическим героем "Тихих песен", от позиции героя в "Кипарисовом ларце". Отказавшийся от того, чтобы искать какие-либо возможности защитить себя от поглощающей всякую индивидуальность сферы массового существования, герой "Кипарисового ларца", ввиду такого отказа, явственно ощущает в себе три отличающиеся друг от друга, но в то же время взаимосвязанные стороны своих глубинных душевных переживаний: эмоциональную, волевою и интеллектуальную, осмыс-

ля и запечатлевая себя только как чувствующее, жаждущее и мыслящее существо, т.е. как некую триаду. И если в первом сборнике искавший путей преодоления создавшегося невыносимого для него положения индивидуум со всеми его метаниями и сомнениями был хотя и не действующим, то все же стремящимся к деятельности существом, то герой "Кипарисового ларца" как бы застывает в своем тройственном существовании без бытия (наподобие превратившегося в чувствующее, желающее и мыслящее, живое, но не живущее, дерево вечно печального героя греческого мифа о Кипарисе). Поэтому как бы ни были различны темы трилистников, циклы в сущности всегда говорят об одном и том же - о трех гранях призрачного существования, сознание непреодолимой неподвижности, мертвенности которого окрашивает все микроциклы настроением какой-то беспросветной, щемящей тоски. Что же касается связи между микроциклами, то ее, как мы полагаем, нет, и в этом смысле "Кипарисовый ларец" является не "книгой", а таким же "сборником" стихов, как и "Тихие песни", говоря не о каком-то пройденном героем или открывающемся перед ним пути, как напр., у Блока, или - по-иному - у Брюсова, а о его беспуты, только в отличие от "Тихих песен" - не сборником отдельных стихотворений, а - в своей основе - сборником микроциклов.

Рассмотрим в качестве примера один из микроциклов - "Трилистник вагонный", включающий стихотворения "Тоска вокзала", "В вагоне" и "Зимний поезд". В первом стихотворении этого объединенного общим мотивом "вагон" микроцикла доминируют эмоции, рожденные переживанием "вечных будней" существования без бытия, надвигающихся на лирического героя, обманувшегося в сво-

их надеждах на преобразующую силу Любви, разлученного с ней, и превращающегося без нее - без своей идеи - в ущербное, неполноценное существо, такое же неполноценное духовно, как неполноценен физически "замещающий" его теперь "однорукий кондуктор", который, кажется, кого-то безнадежно и уныло ждет под часами на вокзале, как влюбленный, тогда как герой нетерпеливо ждет только поезда:

"И эмблема разлуки  
В обманувшем свиданьи -  
Кондуктор однорукий  
У часов в ожиданьи..."

Недостроенный вокзал с "забитым киоском", "пролитой известкой", запахом краски, становится символом "полусуществования" лирического "Я". И блеклые (серые, белые, линяло-зеленые) цвета, и прозаические детали (пыль, краска, известка, пар, киоск) наряду с мотивами недостроенности, недоконченности, недосозданности, неряшливости или искалеченности, нагнетают ощущение застывшей неподвижности и неприглядности будничного существования. Это ощущение поддержано и "тупыми" звуками (гул вокзала, отдаленные гудки, шипение паровозного пара), и выбранным временем (неподвижный знойный полдень). Поскольку речь идет о переживании собственного существования без бытия, хотя и воспринимаемого как тотальное, стихотворение повышено эмоционально, что подчеркнуто восклицанием, с которого оно начинается: "О, канун вечных будней!", риторическим вопросом пятой строфы:

"Есть ли что-нибудь нудней,  
Чем недбижная точка,  
Чем дрожанье полудней  
Над дремотой листочка!..",

умоляющей интонацией следующей: "Что-нибудь, но не это!"

Отрицательные эмоции, вызванные переживанием бескрылой будничности собственного полусуществования, обычно прямо названы или легко подразумеваемы: скука ("Скуки липкое жало"), отвращение ("полумертвые мухи... слепы, жадны и глухи"), подавленность и уныние ("Флаг линяло-зеленый"), неприкаянность ("И трубы отдаленной без отъезда призыва"), жалость ("Кондуктор однорукий у часов в ожиданьи") и т.п. Все эти эмоции объединены общим определением душевного состояния героя, не имеющего возможности отделить себя от вещного или овеществленного мира, данным в названии: "Тоска вокзала".

Застылая тоска бездеятельного существования, размывающего грани между живым существом и предметом, так мучительна и в то же время так неизбежна, что неназванный, но подразумеваемый паровоз - этот символ механизированного, машинного мира - несмотря на его устрашающий вид ("Как ты жарок, измазан..."), на угрозу, таящуюся в его по-звериному коварном, подползающем приближении, желанен для героя, ведь он хотя бы не неподвижность ("Все равно - ты не это!"), а "вагон" - образ абсолютной внешней и внутренней безликости, полной нивелированности (все вагоны одинаковы, в каждом вагоне - диваны, все диваны обиты одинаковым материалом - полосатым тиком, расцветка которого ассоциирует одежду заключенных, рабов) - то "место", в

которое герой хочет кануть как в омут ("Прямо в одурь диванов, в полосатые тики..."), уйдя в несуществование ("одурь") от тоски "полусуществования".

Следует отметить, что хотя стихотворение "Тоска вокзала" повышенно эмоционально, хотя тоска внушает, прежде всего, жалость и сострадание, запечатленные в нем переживания не менее гротескны, чем трогательны, ведь высокая трагедия по существу не уместна там, где лирическое "Я" уподобляется предметам окружающего мира. (Такое уподобление, в "Тоске вокзала" "замаскированное", иногда у Анненского бывает выражено открыто: напр., первое стихотворение из "Трилистника в парке" ведется от лица лирического "я", представляющего собой покоящийся под водой "печальный обломок" мраморной руки статуи Андромеды, украшающей фонтан<sup>†</sup>. Повторяющийся в обоих стихотворениях мотив безрукости - "Кондуктор однурукий" в "Тоске вокзала" и Андромеда "с искалеченной белой рукой" в "Я на дне" - указывает на отрезанность от действительной, осмысленной, физической и духовной жизни, что поддержано и другими компонентами смыслового целого этих стихотворений).

Нелепость такого уподобления и его гротескность в "Тоске вокзала" подчеркнута и нелепостью уже упомянутой выше ситуации: романтически настроенный герой, который должен был бы в соответствии с традиционными сюжетными ходами нетерпеливо ждать под часами на вокзале свидания с прекрасной возлюбленной,

---

<sup>†</sup> "Я на дне. Я печальный обломок [...] "



"страстно" ждет "жаркого, измазанного" поезда, прозаический же кондуктор стоит под часами, как влюбленный. Как нелепое и гротескное воспринимается и само желание лирического "я" избавиться от своей отличающей его от мира предметности или опредмеченности способности чувствовать и переживать нивелирование своей индивидуальности. Ведь Анненский, хотя и готов смириться с таким положением вещей, при котором собственная опредмеченность принимается как некая внутренняя неизбежность, все же не может в интимно-лирической композиции эмоционально не выразить произвольный протест субъективного "я" против этой опредмеченности. Но если в "Тихих песнях" лирический герой шел от исходной позиции протеста индивидуума против нивелирования индивидуальности к признанию моральной неоправданности такого протеста или иллюзорности надежд на возможность сохранения осмысленной индивидуально-личностной позиции, то в "Кипарисовом ларце", наоборот, лирический герой от исходной позиции смирения идет к протесту против принятия себя в "нищете духа", парадоксальным образом предпочитая состояние отсутствия способности тосковать, мучиться созданным положением, полное отсутствие всякой душевной чувствительности и чуткости, своему настоящему полусуществованию.

На различия между первым и вторым сборниками Анненского указал еще Вяч. Иванов, в своем эссе "О поэзии Иннокентия Анненского" тонко заметивший, что в отличие от драмы Анненского, которая вначале предстает более объективной, так как в ней поэт скрывается под масками своих героев, а в конце становится лирическим признанием о его задушевных тайнах ("Фамира Кифаред"),

его поэзия движется в противоположном направлении: "первоначально перед нами собственное, хотя и обобщенное "я" поэта, потом же оно объективируется путем перевоплощения поэта в наблюдаемые им души ему подобных, но отделенных от него гранью индивидуальности и различием личин мирового маскарада людей и вещей"<sup>7</sup>. Иванов прав, когда говорит об объективизации лирического "я" у позднего Анненского, однако, как мы полагаем, по отношению к его лирике нет никаких оснований говорить о каких-либо перевоплощениях поэта в образы отличных от него других людей и вещей, о надевании масок, о стилизации, т.е. о каком-либо дистанцировании героя, столь характерном для самого Иванова, а также для Сологуба и для Кузмина: Анненский, сознавая себя автономным существом, всегда говорит только о себе - хотя и распространяет свое мировидение и на других людей, представляя его как некую всеобщность - и потому его лирика никогда не теряет характера интимного признания, в отличие от лирики Вяч. Иванова, или непосредственности в отличие от лирики Сологуба. Отметим также, что Вяч. Иванов, справедливо выделяя как неизменную стихию всей лирики и всего жизнечувствования Анненского "жалость к себе и своему соседу по одиночной камере", не замечает ни соседствующей с жалостью иронии, столь характерной для этого мученика повседневности, ни гротескности его манеры письма: "Подобно античным скептикам, - пишет Вяч. Иванов, - он сомневался во всем, кроме одного: реальности испытываемого страдания"<sup>8</sup>. Однако, Анненский в "Кипарисовом ларце" сомневается в "реальности" испытываемого овеществленным "я" страдания настолько, что иногда делает это сомнение "те-

мой" лирического стихотворения, как например, во втором стихотворении "Трилистника бумажного" под названием "Неживая", в котором нарисованная на бумаге "бедная" тростинка -

"Все уверить хочет,  
Что изнемогая -  
(Полно, дорогая!) -  
И она ждет мая [...]",

Анненский - в отличие от античных спектиков - скептик современный, декадент, вынужденный сомневаться во всем.

Если в стихотворении "Тоска вокзала" преобладало изображение эмоций погружающегося в бездуховную, застылую повседневность, отказавшегося от выполнения задачи защиты индивидуума, существа, то во втором стихотворении микроцикла "В вагоне" акцент сделан на самом желании героя смириться, на жесте готовности принять себя в "нищете духа":

"Хочу, не грезя, не моля,  
Пускай безмерно виноватый,  
Глядеть на белые поля  
Через стекло с налипшей ватой".

Лирический герой не хочет больше ни "дел", ни говорящих о любви "слов", ни даже ее "улыбок" - ведь все это не пристало тому, кто не верит в высокую любовь, кому она ничего не обещает ("А горний свет уныл и зыбок"). Видению мира в его унылой будничности ("Снежит из низких облаков") соответствует лишь скольжение взглядом по белым "ватным" полям и унылое, как бы потухшее, молчание.

Однако, несмотря на пронизывающее стихотворение и вербально выраженное желание смириться, стихотворение "В вагоне", в котором поэт как бы рефлектирует на "непоследовательность" той

позиции, в соответствии с которой лирический герой, принимающий свою опредмеченность, не мог не протестовать против нее, говорит все же о невозможности для него полного смирения: ведь сам лирический герой переживает свое желание принять унылое "молчание" как свою возможную "безмерную вину", так как для остающегося в пределах личного и закрытого представления о мире индивидуума подлинной ценностью является не отказ от индивидуальных проявлений личности, не их затушенность, а не оправдавшее надежд, обманувшее, романтическое горение, стремление к преобразению мира путем индивидуально-личностных усилий, ведь желание принять нищенское в духовном смысле существование мотивировано не тем, что он видит в нем человечность, а тем, что он знает, что отвержение его грозит ему бесчеловечностью. Поэтому в "борьбе" между лирическим героем и его возлюбленной, которая является символом его другого, романтического, готового простить обман идеи, грезящего и умоляющего "я", никто не может победить ("до завтра, - говорю тебе, - / Сегодня мы с тобой квиты".), и лирический герой как бы и сам хочет, чтобы борьба продолжилась "завтра", чтобы она продолжалась всегда, и чтобы возлюбленная осталась прежней, отличной от него самого:

"А ты красуйся, ты - гори...  
Ты уверяй, что ты простила,  
Гори полоской той зари,  
Вокруг которой всё застыло".

В заключающем цикл стихотворении "Зимний поезд" перед нами предстают не столько эмоции и желания ведущего "полусуществование" лирического героя, сколько рожденные его интел-

лектуальным потенциалом медитации по поводу своей судьбы, его "видение" ужаса собственного и общечеловеческого существования без бытия. Уже первые строфы стихотворения, вводящие образ прожитающего глазами-лампами немую черноту замороженных снегов, пышущего жаром "дракона"-паровоза (ср. переключку с "Как ты жарок, измазан" - о паровозе в первом стихотворении микроцикла), с его безжалостным, разрушительным, мятежным бегом, опосредованно, в символической форме говорят о самоцельном движении механической цивилизации, которая, потеряв представлявшуюся еще так недавно осмысленной цель преобразования действительности путем лично-индивидуальных усилий, движется как бы по инерции, заложенной в самой ее динамической "драконьей" природе, безлично, бессмысленно. Недавнее представление о том, что движение цивилизации в конечном итоге направлено на достижение высоких, спиритуальных целей, что оно, как пронизанная солнцем струя фонтана, устремлено в небо, разоблачается как иллюзорное:

"Снегов немую черноту  
Прожгло два глаза из тумана,  
И дым остался на лету  
Горящим золотом фонтана".

Цивилизация - это сама практика, безлично ("безмянно"), бессмысленно ("бесцельно"), но непреклонно, как сама судьба, дробящая своим "телом" - вагонами - "налеты обмерзанья": зимнюю застылость спящей природы. Тянущиеся за "драконом"-паровозом, составляя "поезд", "гробы" - вагоны, эти прикованные к нему цепями "усталые рабы", уносимые в "холодную яму", куда они, отслужив свой срок, неизбежно будут сброшены, - это полу-люди,

полу-вещи, или люди, вынужденные принять практику с ее обезличивающим действием. Как сказал сам Анненский - "Нас окружают и, вероятно составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высоко-юмористическим - в философском смысле - и логически непримиримым соединением"<sup>10</sup>. И поскольку поэт не питает никаких надежд на возможность изменения этого положения путем усилий индивидуума, он обретает возможность изображать его во всей его гротескной фантасмагоричности. Кошмарное, ужасное существование "усталых рабов", с их колышущимися в красных подушках диванов "запрокинутыми головами", "затекающими" членами тел, невнятными "словами, как бы ни словами", прерывистым от "удуший" дыханием - этими внешними, видимыми проявлениями внутреннего состояния, порожденного ощущением тупика, в который неизменно заходит упорно работающая мысль, складывается из смены пустых ночей и дней, не приносящих облегчения мучающемуся "я". Ужасная черная Полночь - эта "полусмерть", проходящая с наполовину притушенным фонарем по вагонам, как вор, наметивший карман, покушающаяся на "полусуществование" людей - на их единственное достояние, - "тиха", пока они "еще живы": она "лишь молча точит свой дурман" (чад от разбитого фонаря), "да тушит черные наплывы" кошмарных дум и дрем, давая иллюзорное отдохновение, и вызывая сравнение с "призрачным монахом", заботящемся о том, чтобы дать забвение, хотя бы временное, своей смертельно больной пастве. Не менее ужасный в своей дряхлости полуживой зимний Рассвет, едва при-

поднимающийся с "одра" Ночи-Смерти, вновь возвращает мыслящее "я" к его терзанию", к сознанию своей ужасной и неизбежной человеческой соединенности с миром вещей. Как человек, страдающий от зубной боли, для которого даже прикосновение к больному зубу мучительно, вернее даже было бы сказать - как сам больной зуб (поскольку предмет у Анненского "дублирует" человека, являясь его своеобразным двойником), "вагонная", если воспользоваться названием всего трилистника, человеческая мысль должна вновь и вновь "пережевывать", "дробить" предложенный ей вместо насыщающего хлеба "холодный камень" знания о человеческой ущербности, самим процессом такого "пережевывания", длящегося и ночью, в притушенных, подсознательных кошмарах снов, и днем, в кошмаре бодрствования, "защищая" свое кошмарное существование и противостоя небытию:

"И стойко должен зуб больной  
Перегрызать холодный камень".

Равновесие между смирением с создавшимся после отказа индивидуума от поисков путей самозащиты от власти безличной практики положением, выражающимся в признании сращенности "мира идей" с "миром вещей" не каким-то временным, устранимым, исправимым усилиями самого индивидуума искажением человеческой природы, с одной стороны, и протестом против такого положения вещей, выраженным суггестивными картинками, рисующими фантазмагорический "хаос полусуществований", с другой стороны, в стихотворении "Зимний поезд", освещающем проблему интеллектуально, вырисовывается более пластично, чем в двух первых стихотворениях микроцикла, и в этом смысле "Зимний поезд" внут-

ренне оправдано заключает микроцикл как его итог, ведь Анненский - по преимуществу поэт интеллектуального склада, а "интеллектуальность в поэзии - это видимая работа познающей мысли, проявленная в самом сюжете стихотворения", - как пишет Л. Гинзбург<sup>II</sup>.

Известно, что Иннокентия Анненского считала своим учителем Анна Ахматова - поэт послесимволистского периода в русской литературе, начинавшая свой творческий путь в русле акмеизма. В критической литературе принято считать, что господствующий принцип ее ранней поэзии - предметность, что предмет, вещь, у нее становятся представителями ее лирической стихии, и в этом, прежде всего, усматривать ее родство с Анненским, у которого в "Кипарисовом ларце" вещи так ощутимо сопровождают, замещают, дублируют лирическое "я" (ср., напр., "Только б тот над головой, / Темно-алый, чуть живой, / Подождет пока над ложем / Быть таким со мною схожим... - о съезживающемся воздушном шарике из "Трилистника балаганного"; или целиком построенное на принципе дубляжа стихотворение "Стальная цикада" из "Трилистника обреченности")<sup>†</sup>. Различие же между вещностью в лирике Анненского и вещностью в лирике Ахматовой принято усматривать в том, что для Анненского овеществленность - это еще процесс, а для Ахматовой - уже данность. При таком освещении создается впечатление, что Анненский питал, создавая "Кипарисовый ларец", какие-то надежды на то, что все еще может как-то, неизвестным ему об-

---

<sup>†</sup> На эту особенность поэтики Анненского также указывает Л. Гинзбург.



разом, измениться (если овеществление еще не то, что уже есть, а лишь то, что надвигается на человека), Ахматова же свободна от подобных иллюзий. Однако, как мы пытались это показать, для Анненского соединенность в человеческом существе мира вещиности, бездуховной практики, и мира идей было уже такой же данностью, как и для Ахматовой. Различие же заключалось в том, что Анненский сделал конструктивным элементом своей лирики свою личную уязвленность тем, что человек есть соединение этих двух миров, что будничность, повседневность, прозаичность есть нечто от него неотъемлемое, Ахматова же пытается смотреть на это безлично.

Речь идет не об эволюции метода, не о большей степени объективации, приводящей, как считают исследователи, к рождению лирики с эпическим уклоном, вводящей на манер прозы объективное пространство, где располагаются предметы и совершаются события, но особыми средствами (в качестве такового прежде всего указывают на преобразующий значения слов контекст) показывающей, что важны не сами предметы и события, а отражающийся в них душевный строй; дело не в большей или меньшей степени объективизации, а в том, что лирический герой Ахматовой занимает другую по сравнению с лирическим героем Анненского позицию, так как обладает уже другим представлением о мире. Если для Анненского, еще остающегося в пределах пошатнувшейся закрытой и личностной картины мира, было исходной самоочевидностью, что индивидуум в норме должен был бы в пределах времени и пространства лично принимать участие в процессе одухотворения материи, преобразования бытия, что такое задание возложено

на него живым Богом, то поэты нового поколения личное участие в спасении мира заранее исключают из сферы компетенции существующего во времени и пространстве человека, поручая ее трансцендентному Богу, что влечет за собой безличное, бесстрастное отношение к столь же острой и для них, гротескной и логически неразрешимой проблеме соединенности в человеке двух миров - "мира идей" и "мира вещей": об ущербности человеческого существа следует знать, ее нужно видеть, чтобы можно было молиться об обещанном спасении (ср. у Ахматовой: "Помолись о нищей, о потерянной, / О моей живой душе"), но свое личное отношение к этой ущербности следует скрывать (ср., напр., ахматовские оксюмороны: "Слагаю я веселые стихи / О жизни тленной, тленной и прекрасной"), так как всякое обнажение личного переживания проблемы человеческой ущербности, переживания неизбежно трагического или драматического - ведь невозможно же взаправду от души веселиться по поводу тленности прекрасной жизни: об этом только можно пытаться написать "веселые стихи", что безусловно должно вызвать отнюдь не веселую реакцию читателя<sup>+</sup>, - было бы возвращением к старому, неизбежно внушало бы мысль о том, что индивидуум претендует на роль спасителя человечества, или, во всяком случае, считает такую роль для себя желанной.

Поэтому у Ахматовой, так широко использующей мастерски разработанные Анненским приемы лирической новеллистичности (см., напр., стихотворение Анненского "В вагоне") с ее острым психо-

---

<sup>+</sup> Недаром Блок не увидел в усталых стихах Анны Ахматовой никакого расцвета духовных и физических сил, декларируемого первыми манифестами акмеистов<sup>12</sup>.

логизмом, удивительным по динамике подразумеваемого (чувств и мыслей, текущих между репликами персонажей), стихотворения такого типа почти всегда каким-то образом отчуждены от нее самой, и непосредственно мы никогда не видим, как она относится к тому, о чем говорит:

Вот к примеру: "Хочешь знать, как все это было?"

Три в столовой пробило,

И, прощаясь, держась за перила,

Она словно с трудом говорила:

"Это все... Ах, нет, я забыла,

Я люблю вас, я вас любила

Еще тогда!" -

"Да".

О "вещных" словах у Ахматовой В. Виноградов писал: "Их семантический облик двойся: то кажется, что они непосредственно ведут к самим представлениям вещей, как их ярлыки, роль которых - создавать иллюзию реально бытовой обстановки, то есть функция их представляется чисто номинативной; то чудится интимно-символистическая связь между ними и волнующими героиню эмоциями. И тогда выбор их рисуется полным глубокого значения для истинного, адекватного постижения чувств героини"<sup>13+</sup>. Так в приведенном выше стихотворении подчеркнуто бесстрастно поданная как константа неэмоционального рассказа о происходившем деталь "держась на перила" в окружении "прощаясь" и "с трудом говорила" свидетельствует о душевном изнеможении героини (она вот-вот упадет от горя), но об этом можно только догадываться, как бы знать про себя: что бы лично героиня ни пере-

<sup>+</sup> Трудно себе представить, чтобы кому-нибудь могло показаться, что "вещные" слова у Анненского создают иллюзию реальной бытовой обстановки. Что же касается интимно-символистской связи между ними и волнующими героя эмоциями, то она у Анненского, в отличие от Ахматовой, подчеркнуто-очевидна.

живала, это не может отразиться на состоянии мира, где все существует так, как оно существует (часы в столовой, лестница), и все происходит так, как оно происходит (приходит срок, уходит любовь).