

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие. <i>Н.М. Малыгина</i>	4
ГЛАВА ПЕРВАЯ	
И.Ф. Анненский (1855–1909). <i>И.А. Канунникова</i>	5
ГЛАВА ВТОРАЯ	
А.А. Блок (1880–1921). <i>Л.В. Суматохина</i>	21
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	
М.А. Волошин (1877–1932). <i>М.В. Яковлев</i>	42
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ	
Н.А. Клюев (1884–1937). <i>И.И. Матвеева</i>	73
ГЛАВА ПЯТАЯ	
А.А. Ахматова (1889–1966). <i>Н.М. Малыгина</i>	92
ГЛАВА ШЕСТАЯ	
О.Э. Мандельштам (1891–1938). <i>Н.М. Малыгина</i>	116
ГЛАВА СЕДЬМАЯ	
В.Ф. Ходасевич (1886–1939). <i>В.В. Лосев</i>	145
ГЛАВА ВОСЬМАЯ	
Б.Л. Пастернак (1890–1960). <i>Л.В. Суматохина</i>	156
ГЛАВА ДЕВЯТАЯ	
С.А. Есенин (1895–1925). <i>А.А. Трубина</i>	177
ГЛАВА ДЕСЯТАЯ	
А.Т. Твардовский (1910–1971). <i>Л.А. Трубина</i>	191
ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ	
Д.Л. Андреев (1906–1959). <i>М.В. Яковлев</i>	207
ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ	
А. Галич (Гинзбург) (1918–1977). <i>Н.Н. Кузнецова</i>	237
ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ	
Н.М. Рубцов (1936–1971). <i>В.В. Лосев</i>	256
ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ	
И.А. Бродский (1940–1996). <i>В.В. Лосев</i>	266
ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ	
В.С. Высоцкий (1938–1980). <i>Вл.И. Новиков</i>	275

ПРЕДИСЛОВИЕ

Н.М. Малыгина

Изучение русской поэзии остается сегодня одной из актуальных задач отечественного литературоведения. Несмотря на то, что за последние десять лет появился целый ряд исследований, посвященных как обзорам поэзии XX века, так и монографическому исследованию отдельных «персоналий», сохраняется потребность современного прочтения и профессионального анализа русской поэзии XX века. Этим вызвана необходимость разработки учебной литературы по русской поэзии XX века за период с начала и до конца века.

Основное отличие этого пособия от предыдущих заключается в том, что в нем уделено внимание не только творческим биографиям поэтов и целостной характеристике их творчества, но и подробному, тщательному текстуальному анализу их наиболее значительных произведений.

В учебном пособии представлены поэты: И. Анненский, А. Блок, М. Волошин, Н. Клюев, А. Ахматова, О. Мандельштам, В. Ходасевич, Б. Пастернак, С. Есенин, А. Твардовский, Д. Андреев, А. Галич, Н. Рубцов, И. Бродский, В. Высоцкий.

В каждой главе выделяются три части: творческий путь поэта, своеобразие его художественного мира, анализ одного или нескольких отдельных стихотворений.

Предлагаемое пособие содержит материал для проведения практических занятий для студентов или уроков (факультативов) для школьников.

Настоящее пособие представляет собою учебную книгу нового типа, так как предполагает применение при изучении русской поэзии XX века аудиозаписей музыкальных произведений на стихи поэтов XX века. В качестве приложения к данному пособию может быть использован диск аудиозаписей песен на стихи исследуемых поэтов, созданный специально для этого издания автором «Нотных Портретов» русских поэтов Станиславом Коренблитом.

Музыкальные интерпретации стихотворений могут звучать на занятиях, а также при организации самостоятельной работы учащихся.

Учебное пособие адресовано литературоведам, преподавателям вузов и школ, студентам и старшеклассникам, аспирантам-филологам и всем, интересующимся русской литературой XX века.

Глава первая

И.Ф. АННЕНСКИЙ (1855—1909)

И.А. Канунникова

И был бы, верно, я поэт,
Когда бы выдумал себя...
И.Ф. Анненский

В особой, изысканной, утонченно-элегантной атмосфере русского Серебряного века Иннокентий Анненский занимал особое место. Его «тихие песни» были по достоинству оценены современниками уже после скоропостижного ухода поэта, который, по верному и тонкому определению Анны Ахматовой, «как тень, прошел и тени не оставил». Оставил в русской словесности этот загадочный поэт, если пользоваться его собственными любимыми деталями, тень промелькнувшей тени, отблеск угаснувшей свечи, «замирание эха после бешеной тройки в лесу». Поэзия для преподавателя, а впоследствии директора гимназии Анненского была, наверное, миром отдохновения, возможностью излить душевную боль, истому. Однако именно он, как признают сейчас все авторитетные исследователи русской поэзии, «с предельной силой и полнотой выразил поэтическое мировосприятие модернизма, оказал значительное, быть может, наиболее сильное влияние на поэзию XX века»¹.

Творческий путь И.Ф. Анненский родился в семье крупного государственного чиновника — начальника отделения Главного управления Западной Сибири. В 1860 году переехал с родителями в Петербург, где отец занял высокий пост чиновника особых поручений при министре внутренних дел. Не отличавшийся крепким здоровьем, будущий поэт вынужден был оставить гимназию. Он получил домашнее образование и сдал экзамены за гимназический курс экстерном. В 1879 году окончил историко-филологический факультет Петербургского университета по специальности «сравнительное языкознание».

¹ *Баевский В.С.* История русской поэзии: 1730—1980. М., 1996. С. 188—189.

Именно в пору студенчества, летом 1877 года, Анненский познакомился со своей будущей женой — Надеждой Валентиновной Хмара-Барщевской, бывшей на четырнадцать лет старше его и имевшей двух сыновей от первого брака. В семье Хмара-Барщевской будущий поэт служил репетитором во время студенческих каникул. Несмотря на столь очевидную разницу в возрасте, семейная жизнь Анненского складывалась, по крайней мере внешне, спокойно и благополучно. Вскоре у него родился сын, но все основное время было занято напряженной работой.

Всю свою последующую жизнь он служил по ведомству народного просвещения, выполняя свои обязанности с петербургской педантичностью и аккуратностью, добросовестностью и искренней убежденностью в том, что служит делу важному и насущному. Служба всегда была для него не только необходимостью, но и глубокой внутренней потребностью. Он преподавал буквально до последнего дня своей жизни, так и не став профессиональным литератором.

В 1879 году Анненский начал преподавать древние языки в гимназии Ф.Ф. Бычкова и в Павловском институте, теорию словесности на Высших женских (Бестужевских) курсах, греческую литературу на курсах Н.Н. Раева, работал директором Коллегии Павла Галагана в Киеве и 8-й мужской гимназии в Петербурге. В 1896 году Анненскому была предложена должность директора Николаевской гимназии в Царском Селе. Будучи человеком деликатным и мягким, он пользовался уважением и любовью своих учеников, среди которых был и будущий основоположник акмеизма — Н.С. Гумилев.

Один из коллег Анненского впоследствии вспоминал: «...лучи его эллинизма убивали бациллы скуки. Из греческой грамматики он делал поэму, и, притаив дыхание, слушали гимназисты повесть о каких-то “придыхательных”. (...) ...и ученики и мы, преподаватели, любили, ценили и чтити его за то, что он сумел вдохнуть в нас любовь к нашему делу и давал нам полный простор в проявлении наших сил и способностей»². Однако в 1906 году Анненский подал в отставку с поста директора царскосельской гимназии, став инспектором Петербургского учебного округа. В последние годы жизни литературная деятельность занимала все больше времени, и совмещать ее с напряженным трудом директора уже не было сил.

В единственной оставленной поэтом автобиографической заметке он писал: «Как большинство людей моего поколения, если они, как я, выросли в литературных и даже точнее — литераторских традициях, я рано начал писать. (...) Но я твердо держался глубоко запавших мне в

² Цитата по изд.: *Гарин И.И.* Серебряный век: В 3 т. М., 1999. Т. 1. С. 137–138.

душу слов моего брата Николая Федоровича: «До тридцати лет не надо печататься...» В университете — как отрезало со стихами. Я влюбился в филологию и ничего не писал, кроме диссертаций. Потом я стал учителем, но — увы! до тридцати лет не дождался — стишонки опять прокинулись, — слава Богу, только они не были напечатаны. Зато соблазнил меня на научные рецензии покойный Леонид Николаевич Майков, который дал мне написанную по-польски и только тогда увидевшую свет грамматику Малецкого...»³

Таким образом, первым выступлением Анненского в печати в марте 1881 года стала рецензия на польскую грамматику А. Малецкого в «Журнале Министерства народного просвещения». И в дальнейшем, на протяжении 1880-х годов, Анненский неоднократно выступал в этом издании со статьями по проблемам педагогики и филологии, неизменно подчеркивая эстетическое и воспитательное значение гуманитарных дисциплин и, разумеется, как знаток античности, отстаивая необходимость преподавания классических языков — основы гуманитарного образования.

В 1890-е годы Иннокентий Анненский постепенно приобретает известность как литературный критик и исследователь русской словесности, автор статей о творчестве М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, А.И. Гончарова, А.Г. Майкова в журнале «Русская школа». Его работы, посвященные великим русским писателям, написанные поэтом, литературоведом и педагогом в одном лице, — «О формах фантастического у Гоголя», «Художественный идеализм Гоголя», «Речь о Достоевском», «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе», «Пушкин и Царское Село» и др. — нисколько не устарели и в наши дни. Здесь филологическая глубина и самобытность исследователя сочетаются с простотой (но не примитивностью!) подачи сложнейшего материала ученикам-гимназистам.

Вскоре Анненский обратился и к творчеству современников — зарубежных, в основном французских и русских поэтов. Результатом его многолетних критических штудий становятся два сборника литературно-критических статей: «**Книга отражений**» (1906) и «**Вторая книга отражений**» (1909). Они, как отмечает современный исследователь, «впервые в нашей литературе явили собою не столько сборники литературной критики, сколько образцы глубоко субъективной лирической прозы, где очерки-“отражения” образуют органичное смысловое единство, заключая в себе эстетическое мировоззрение Анненского»⁴. И в этой области, как и во многих других, он стал «предвестьем», «предзнаменова-

³ Там же. С. 136.

⁴ Беренштейн Е.П. «Просветленная страданьем красота». Поэтический мир Иннокентия Анненского // Литература в школе. 1992. № 3–4. С. 17.

нием» дальнейших литературно-критических работ русских поэтов XX века: А.А. Блока, К.Д. Бальмонта, М.А. Волошина, А.А. Ахматовой.

Первым опубликованным художественным произведением Анненского стала трагедия **«Меланиппа-философ»** (1901), что было, безусловно, закономерно для признанного в свое время знатока античной культуры. Все четыре написанные им пьесы, кроме «Меланиппы-философа» это — **«Царь Иксион»** (1902), **«Лаодамия»** (1902; опубликована в 1906 г.) и **«Фамира-кифарэд»** (1906; опубликована в 1913 г.), были связаны единством авторского замысла, своеобразным диалогом автора с традицией эллинистической драмы, выбором героя — одинокого, страдающего, но яркого, талантливого, способного бросить вызов судьбе. При этом в героях своих трагедий автор ценит не столько бунтарство само по себе, сколько неразрывно связанное с бунтом страдание.

Безусловно, важнейшее значение для формирования собственных эстетических принципов Анненского-драматурга имела его многолетняя переводческая работа над трагедиями Еврипида. Не случайно драматург создает все четыре трагедии на сюжеты мифов, уже привлекавших внимание Еврипида. Анненский ощущал некую глубинную общность между временем Еврипида и эпохой рубежа XIX—XX веков и поэтому сознательно стремился, по его собственному признанию, «слить мир античный с современной душой». «Он писал античные драмы, — считал Вяч. Иванов, — не потому что хотел ими утвердить какой-либо эстетический тезис, но потому, что близок был ему античный миф и казался общечеловеческим и общеприменимым, человеческим, только человеческим, гибким до возможностей модернизации и вместительным по содержанию до новейшего символизма»⁵. Именно поэтому тщательно сохраненную форму античной трагедии Анненский наполняет актуальным для культуры и — шире — самой интеллектуальной атмосферы рубежа XIX—XX веков содержанием. Можно выделить несколько сквозных, магистральных тем, которые так или иначе проходят через все четыре трагедии, а также имеют принципиальное значение и в лирическом творчестве художника.

Прежде всего, как уже было отмечено, это «бунтующий» герой, который по тем или иным причинам не вписывается в общепринятую, устоявшуюся систему отношений и ценностей. «Бунт» каждого из четырех главных героев трагедий Анненского своеобразен. Так, Меланиппа не желает соответствовать традиционным представлениям о месте женщины в семье и обществе. Царь Иксион совершает чудовищный с точки зрения любой, в том числе античной, морали поступок — убийство члена своей семьи, и тем самым, в трактовке Анненского, бросает дерзкий

⁵ *Иванов Вяч.* О поэзии И.Ф. Анненского // Аполлон. 1910. № 4. С. 19.

вызов богам, осмеливаясь принять на себя функции карающего божества. Лаодамия одержима «странной», «больной», по мнению окружающих, любовью к погибшему в военном походе мужу. Ее чувство к Иолаю возникает фактически уже после его гибели, зреет и обретает силу в мечтах героини. Причем в художественном мире Анненского, как и у его современников-символистов, это не кажется чем-то неестественным, ибо в своей любви к погибшему супругу Лаодамия проявляет себя как художник, с упоением творящий «мечту о жизни» взамен самой жизни. В образе Фамиры этот мотив «болезни», «странности» героя также оказывается напрямую связанным с творчеством. Кифарэд абсолютно равнодушен к кипению вокруг него земных страстей, он мечтает постигнуть лишь музыку сфер, проникнуть те области космической гармонии, которые недоступны смертным.

Каждый из «бунтующих» героев Анненского, как определяет сам автор, стремится «оставаться в жизни чистым созерцателем, (...) уйти целиком в мир легенд и творчества». Однако трагедия их в том и состоит, что во все времена поступки человека неизбежно оцениваются по законам того мира, в котором он живет. И чем больше тот или иной герой затрачивает усилий на то, чтобы возвыситься над традиционными нормами человеческого существования или просто пренебречь ими, тем очевиднее он приходит к противоположному результату — разрушению собственной личности.

Важное значение в драматургических произведениях Анненского, как и в его лирике, приобретает мотив двойничества, которое проявляется и на уровне философского осмысления бытия автором и героями, и на уровне системы персонажей, символических деталей, цветовых и световых контрастов и соотношений. Соответствующих примеров можно привести множество. Так, статуя, которую создает Лаодамия, становится на сюжетном уровне двойником-заместителем погибшего мужа героини, а на уровне философском — свидетельством того, что лишь в искусстве максимально полно может воплотиться мечта человека. Сходный смысл в «Лаодамии» имеет антитеза дня и ночи, света и тьмы, ибо только ночью, когда размыты границы между явью и сном, миром реальным и идеальным, возможен миг краткого слияния мечты и действительности.

Общеизвестно, что образы музыки и музыкальных инструментов также являются сквозными в творчестве Анненского. В его трагедиях песни хора нередко становятся самостоятельными лирическими миниатюрами (например, «Песня бубна», «Песня флейты», «Песня арфы» в «Лаодамии») и, кроме того, напрямую «закреплены» за определенным музыкальным инструментом. В последней пьесе драматурга образы музыкантов становятся центральными: Фамира-кифарэд и Силен-флей-

тист — это два типа художника, каждый из которых движется в поисках гармонии своим путем. Струнный инструмент — кифара — становится здесь символом «аполлонического» сознания. Он, по мнению К.Д. Бальмонта, «ведет к стройным снам души, он устанавливает гармонию мысли, он не позволяет душе, сорвавшись со своих осей, низринуться в хаос»⁶. Флейта же несет в себе начало «дионисийское», связанное с экзотическими восторгами, с беспредельным хаосом творящей энергии.

«Но что же привлекательного в античной трагедии сохраняется для поэта до сих пор?» — размышлял И.Ф. Анненский в публичной лекции «Античная трагедия», прочитанной в 1902 году в «Кружке любителей художественного чтения и музыки». И в заключение он отвечал на собственный вопрос: «Все мы хотим на сцене прежде всего красоты, но не статуарной и не декоративной, а красоты как таинственной силы, которая освобождает нас от тумана и паутин жизни и дает возможность на минуту прозреть несозерцаемое, словом, красоты музыкальной, а эта-то именно красота и составляла идеал античной трагедии, именно она своими блестками и сделала драму эллинов великой и бессмертной»⁷.

Таким образом, только будучи признанным литературным критиком, переводчиком всех дошедших до наших дней трагедий Еврипида, состоявшимся автором оригинальных драматургических произведений, Иннокентий Анненский решился представить на суд публики свои стихотворения. Его дебют как поэта-лирика состоялся в 1904 году, когда в свет вышел первый сборник стихотворений разных лет и стихотворных переводов 48-летнего автора — «Тихие песни». Этой книге, подписанной странным, загадочным, отсылающим читателя к гомеровской «Одиссее» псевдонимом *Ник. Т-о*, так и суждено было остаться единственным прижизненным изданием стихотворений И.Ф. Анненского. Второй сборник его лирики — «Кипарисовый ларец» (1910) — был опубликован уже посмертно, а в 1923 году сын поэта В. Кривич издал книгу «И. Анненский. Посмертные стихи», куда вошли все лирические произведения поэта, не печатавшиеся ранее.

**Поэтический
мир
Анненского**

Иннокентий Анненский вошел в русскую поэзию уже зрелым, сложившимся лириком, в связи с чем исследователям порой трудно проследить эволюцию тех или иных образов, символов, деталей, составляющих основу художественного мира поэта. Может быть, поэтому

⁶ *Бальмонт К.Д.* Певец внутренней музыки // Утро России. 1916. 3 декабря. С. 7.

⁷ *Анненский И.Ф.* Античная трагедия // И.Ф. Анненский. Драматические произведения. М., 2000. С. 45–46.

он так трепетно относился к рожденным его поэтическим сознанием строчкам — поистине как к поздним и от этого особенно нежно любимым детям: «Так любит только мать, и лишь больных детей». В «Третьем мучительном сонете» он приоткрывает нам завесу тайны рождения своих «больных», «странных» стихов:

Но все мне дорого: туман их появленья,
Их нарастание в тревожной тишине,
Без плана, вспышками идущее сцепленье —
Мое мучение и мой восторг оне.

«Поэты говорят обыкновенно об одном из трех: или о страдании, или о смерти, или о красоте», — писал Анненский в одной из статей. И эта мысль справедлива, прежде всего, по отношению к его собственному художественному миру. Поэта особенно привлекало именно трагическое начало в искусстве, недаром современники называли Анненского «поэтом мировой дисгармонии». Страдание и красота — всегда рядом в его стихотворениях. Более того, красота для поэта часто является единственным оправданием страдания. «... Его страдающий человек страдает в прекрасном мире, овладеть которым он не в силах», — отмечала Л. Гинзбург⁸.

Лирический герой Анненского, как и герои его трагедий, — «слабый сын больного поколения», дитя смутной, тревожной, зыбкой атмосферы рубежа веков — русского Серебряного века, остро чувствующий несовершенство мира и трагически переживающий свое неумение или нежелание ни изменить его, ни слиться с ним. Отсюда неустойчивость, зыбкость, текучесть поэтического пространства большинства его поэтических произведений, взаимосвязь и даже взаимопроницаемость стихотворных текстов, наиболее явно выраженная в разных способах циклизации, наметившейся уже в «Тихих песнях» и ставшей основным принципом организации поэтического сборника как художественного целого в «Кипарисовом ларце», где вниманию читателя предстают трилистники и складни.

В основу композиции второго сборника Анненского самим автором заложен принцип соответствий, сцепленности всех вещей и явлений. Подобный принцип построения «Кипарисового ларца» предполагает внимательный поиск связей «вещного» мира, окружающего лирического героя, с его мыслями и настроениями. Человек в поэтическом мире Анненского мучается и страдает, будучи вынужденным разгадывать «постылый ребус бытия». Отсюда сложный узор иносказаний, метафор, перифразов и в отдельно взятых стихотворениях, и во всем сборнике, а также особенная приверженность поэта фигурам умолчания: он не стре-

⁸ Гинзбург Л. О лирике. М.; Л., 1964. С. 335.

мится постигнуть этот нелогично устроенный мир рациональным путем, но дает читателю возможность «почувствовать несказанное».

В зыбком и призрачном мире лирики Анненского нет ничего устойчивого, на чем можно было задержать внимание, спокойно поразмышлять. В нем нет опоры — ни внешней, ни внутренней. Призрачен мир, окружающий лирического героя, и прежде всего этот странный город, вырастающий из туманов, дождей и снов:

Желтый пар петербургской зимы,
Желтый снег, облипающий плиты...
Я не знаю, где вы и где мы,
Только знаю, что крепко мы слиты.

Сочинил ли нас царский указ?
Потопить ли нас шведы забыли?
Вместо сказки в прошедшем у нас
Только камни да страшные были.

Только камни нам дал чародей,
Да Неву буро-желтого цвета,
Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета. (...)

Ни кремлей, ни чудес, ни святынь,
Ни миражей, ни слез, ни улыбки...
Только камни из мерзлых пустынь
Да сознание проклятой ошибки.

Даже в мае, когда разлиты
Белой ночи над волнами тени,
Там не чары весенней мечты,
Там отравы бесплодных хотений.

В этой неясной, лихорадочной атмосфере и сами человеческие чувства, желания, ощущения не поддаются однозначному определению, называнию конкретными именами. Они мимолетны, неуловимы, труднопередаваемы: ведь каждая эмоция, едва родившись, уже готова обернуться своей противоположностью. Отсюда постоянное стремление Анненского передать свои ощущения как от мира внешнего, так и от мира внутреннего не через утверждение, а через отрицание. Определенно можно сказать лишь о том, чего нет в этом мире, или о том, что никогда не будет мило сердцу поэта:

Я люблю все, чему в этом мире
Ни созвучья, ни отзвука нет.

Хочется добавить: и нет названия, наименования, определения. Даже самое, казалось бы, яркое — мучительное или счастливое, но вполне определенно волнующее, переворачивающее человеческую душу — чувство Анненский как будто не смеет назвать его извечным именем. Для него кажется невозможным сказать об этом чувстве по-пушкински ясно:

«Я вас люблю, хоть я бешусь...» или «Я вас любил; любовь еще, быть может, // В душе моей угасла не совсем...» Анненскому и здесь необходимо отрицание, чтобы передать состояние лирического героя, душа которого затерялась среди чуждых ей миров:

Среди миров, в мерцании светил
Одной Звезды я повторяю имя...
Не потому, что я ее любил,
А потому, что я томлюсь с другими.

И если мне сомненье тяжело, —
Я у Нее одной молю ответа,
Не потому, что от Нее светло,
А потому, что с Ней не надо света.

Это стихотворение А.А. Блок, сам сказавший: «*Я не люблю пустого словаря // Любовных фраз и жалких выражений*», считал вершиной мировой любовной лирики. Да, чувство здесь не названо прямо, но разве истинная любовь не больше, чем все слова о ней? Она выводит человека из обыденного мира с его устоявшейся, казалось бы, раз и навсегда определенной системой координат. Душа любящего человека вырывается в пространство и состояние, названное Анненским «среди миров», где важно присутствие только одной Звезды, где даже «не надо света». Лаконичность выражения чувства сочетается здесь с глубокой медитативной интонацией, опирающейся на ритмику пятистопного ямба с цезурой после второй стопы⁹. В то же время смысловой и синтаксический параллелизм двух четверостиший создают своеобразную плавность и музыкальность строк. Не удивительно, что на слова этого стихотворения был создан замечательный романс А. Вертинским.

Вероятно, по частотности употребления отрицательные частицы и местоимения занимают в поэтическом мире Анненского первое место. *Никто, ничто, ничей* — любимейшие обозначения поэта. Нет *ничего* в этом мире, что человек мог бы сколько-нибудь долго удержать, закрепить за собой, разве только муки «больной совести». А в поэзии нет ничего более пленительного и волнующего, чем *недосказанное* — медленная остановка поэта перед *непостижимостью* бытия, тонкий намек на вечно ускользающую тайну Божьего мира:

Скоро полночь. Никто и ничей,
Утомлен самым признаком жизни,
Я люблюсь на дымы лучей
Там, в моей обманувшей отчизне.

Почему? Потому что современный человек, по собственному определению поэта, утратил Бога и «беспокойно, почти безнадежно» ищет

⁹ Пятистопный цезурированный ямп — весьма редко используемый в русской поэзии стихотворный размер.

оправдания для того, что кажется «справедливым и прекрасным». Именно поэтому, как справедливо отмечает исследователь, «поэтический мир Анненского — при всей его внешней гармонии — внутренне дисгармоничен, и это его главное свойство. Можно сказать так: он аполлонийский по форме и дионисийский по содержанию, дневной по внешним проявлениям и ночной по внутренним настроениям»¹⁰.

Что же остается в этом зыбком мире поэтической душе? Что же видится лирическому герою Анненского «справедливым и прекрасным»? Остается сама мимолетность бытия, или, по определению поэта, «тоска мимолетности», остается миг — «одна минута на пути», оставляющая по себе «тонкий яд воспоминанья». А еще остается вечный поиск, вечная незавершенность, многокрасочность и многоликость мира, которая одна только и рождает истинную поэзию. Безусловно, поэт для Анненского — не тот, кто обрел истину и жаждет поведать ее миру, поэт — тот, кто вечно ищет, сомневается, страдает: «Для меня *peut-etre*¹¹ — не только бог, но это все, хотя это и не ответ, и не успокоение... Сомнение... Бога ради, не бойтесь сомнения... Останавливайтесь, где хотите, приковывайтесь мыслью, желанием к какой хотите низине, творите богов и горе и долу — везде, но помните, что вздымающая нас сила не терпит иного девиза, кроме *Excelsior*¹²...»

Анализ стихотворений

Сам Анненский сравнил свою поэзию с бабочкой (образ, как считают некоторые исследователи, навеянный лирикой А.А. Фета) в стихотворении «**Бабочка газа**»:

Скажите, что случилось со мной?
Что сердце так жарко забилося?
Какое безумье волной
Сквозь камень привычки пробилось?

В нем сила иль мука моя,
В волненьи не чувствую сразу:
С мерцающих строк бытия
Ловлю я забытую фразу...

Фонарь свой не водит ли тать
По скопищу литер унылых?
Мне фразы нельзя не читать,
Но к ней я вернуться не в силах...

Не вспыхнуть ей было невмочь,
Но мрак она только тревожит:

¹⁰ *Гарин И.И.* Серебряный век: В 3 т. М., 1999. Т. 1. С. 145–146.

¹¹ Может быть (*фр.*).

¹² К вершинам (*лат.*).

Так бабочка газа всю ночь
Дрожит, а сорваться не может...

В этом небольшом стихотворении можно отметить и столь любимое поэтом обилие отрицаний (*не чувствую, не водит, нельзя не читать, не в силах, не вспыхнуть, невмочь, не может*), и четкость строфической организации, контрастирующей с недосказанностью, недоговоренностью, которая как будто растворяется в остающихся без ответа вопросах и многоточиях¹³. При этом основой стихотворения, организующей его смысловую структуру, становятся антитезы — еще один из самых распространенных у Анненского художественных приемов: *бабочка газа* и *камень привычки, сила и мука* и, конечно, *мрак* и *свет*. Последнее противопоставление особенно важно в художественном мире поэта, для него антитеза *света* и *тьмы, дня* и *ночи, мрака* и *света*, их неслиянность и нераздельность является первоосновой бытия, их разрыв и смещение символизируют гармонию и дисгармонию мира одновременно. «Он был похож на вечер ясный: ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!..» — сказано Лермонтовым как будто бы о поэтическом мире Иннокентия Анненского.

При том во всех метаниях, противоречиях лирического героя нет ни грама претенциозности, позы, рисовки. Анненский — поэт предельной искренности и совестливости. «В нем Совесть сделалась пророком и поэтом», — писал он в стихотворении «К портрету Достоевского». «Большая совесть» и сострадание к ближнему — это то, что отличает истинного художника, то, что поднимает его над миром спокойной безучастности, поэтому истинная поэзия не может не быть голосом совести. Об этом размышляет Анненский в одной из своих дневниковых записей: «Я должен любить людей, т.е. я должен бороться с их зверством и подлостью всеми силами моего искусства и всеми фибрами существа, это не должно быть доказываемо отдельными пьесами, это должно быть... определением моей жизни»¹⁴. Об этом же — изумительное в своей простоте и нравственной силе стихотворение «**То было на Валлен-Коски**». Кукла, которую бросают в водопад на потеху туристам, становится у Анненского своеобразным двойником лирического героя и одновременно символом горестного удела человека, который часто становится лишь игрушкой в руках равнодушно-безжалостных сил. Символический образ *куклы* наделяется в его лирике свойствами особой психологической «сверхпроводимости».

¹³ Легко заметить, что в стихотворении «Бабочка газа» нет ни одного повествовательного предложения: из семи предложений, его составляющих, четыре заканчиваются знаком вопроса и три — многоточием.

¹⁴ ЦГАЛИ. Ф. 6. Оп. I. Ед. хр. 203.

Бывает такое небо,
Такая игра лучей,
Что сердцу обида куклы
Обиды своей жалчей.

Как листья, тогда мы чутки:
Нам камень седой, ожив,
Стал другом, а голос друга,
Как детская скрипка, фальшив.

И в сердце сознание глубоко,
Что с ним родился только страх,
Что в мире оно одиноко,
Как старая кукла в волнах...

В стихотворении не случайно появляется образ *скрипки* — один из сквозных образов-символов в творчестве поэта. Лирика Анненского насыщена музыкальными темами и образами: начиная с названия первого поэтического сборника — «**Тихие песни**», многие его стихотворения носят «музыкальные» названия («Старая шарманка», «Весенний романс», «Осенний романс», «Canzone» и др.).

Да и сама поэтика стиха Анненского, с ее тонкой и изысканной звукописью, прихотливыми ритмами, разнообразными повторами, создает, как писал К.Д. Бальмонт, «ощущение музыкальности души; он, поэт, достигает музыкального ясновидения в моей душе»¹⁵. Поклонник французских символистов, знаток и переводчик Леконта де Лиля и Малларме, Анненский тоже ощущает музыку как вечную душу мира. Музыка для него есть воплощенная в звуке красота жизни, но красота не застывшая, как в камне или на холсте, а живая, изменчивая, одухотворенная. Не случайно поэт часто соотносит эти понятия — музыка и красота: «Я считаю музыку самым непосредственным и самым чарующим уверением человека в возможности для него счастья, не соразмерного не только с действительностью, но и с самой смелой фантазией»¹⁶.

Выражению же тоски души человеческой более всего, по убеждению Анненского, соответствует трепетный и нервный голос скрипки. Одиноким голосом страдающего человека звучит в стихотворении «**Смычок и струны**», полного надрывной страсти и муки, но в то же время и творческого упоения. Не случайно именно это стихотворение, по свидетельству мемуаристов, было одним из любимых созданий поэта. *Скрипка* здесь, безусловно, символ творчества, творческого вдохновения, его восторга и трагизма, его страсти и страдания.

Какой тяжелый, темный бред!
Как эти выси мутно-лунны!

¹⁵ Бальмонт К.Д. Певец внутренней музыки // Утро России. 1916. 3 декабря. С. 7.

¹⁶ Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 63.

Касаться скрипки столько лет
И не узнать при свете струны!

Кому ж нас надо? Кто зажег
Два желтых лика, два унылых...
И вдруг почувствовал смычок,
Что кто-то взял и кто-то слил их.

Как скрипка и смычок есть только орудие некой высшей воли (*...кто-то взял и кто-то слил их*), так и поэт есть лишь тонкий, чувствительный проводник неких незримых, высших энергий. Анненский запечатлел в этом стихотворении как раз тот самый момент, о котором сказал когда-то Пушкин: «Когда Божественный глагол до слуха чуткого коснется...» Именно тогда душа поэта воскресает из небытия, как скрипка «из черного бархата постели», именно тогда рождается музыка и мука творчества, слияние — пусть и на краткий миг — с божественным началом, с «первоосновой жизни»:

«О, как давно! Сквозь эту тьму
Скажи одно: ты та ли, та ли?»
И струны ластились к нему,
Звения, но, ластьясь, трепетали.

«Не правда ль, больше никогда
Мы не расстанемся? довольно?..»
И скрипка отвечала да,
Но сердцу скрипки было больно.

Сами «реплики» этого драматичного диалога фонетически и ритмически виртуозно имитируют прикосновение смычка к струнам. Звуковые повторы *нас надо* и *ты та ли, та ли* сразу рожают в сознании читателя звучание скрипки. Фонетическая организация того или иного произведения Анненского всегда теснейшим образом связана с движением мысли, чувства, системой образов. И в этом стихотворении первостепенная роль в звуковом ансамбле гласных «о» и «у» (*тяжелый, темный, мутно-лунны, столько, струны*) создает ощущение «нераздельности и неслиянности», мучительно рождающейся гармонии. Наивысшей точки, кульминации это созвучие достигает в итоговом сопряжении слов *музыка* и *мука*. Это и есть краткий миг мечты, мимолетного миража, разрушаемого вернувшимся сознанием:

Смычок все понял, он затих,
А в скрипке эхо все держалось...
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.

Но человек не погасил
До утра свеч... И струны пели...
Лишь солнце их нашло без сил
На черном бархате постели.

Творчество, по мысли Анненского, это и взлет души из мрака к свету, к истинной полноте жизни, где боль и радость неразрывны, а муки творца — неизбежная и от века необходимая плата за этот взлет, за божественное вдохновение. Это и узнавание себя в другом, себя в каждом, когда, вновь говоря пушкинскими словами, «на всякий звук / Свой отклик в воздухе пустом родишь ты вдруг».

В поэтическом мире Анненского поистине нет неодушевленных предметов. Подобно скрипке из стихотворения «Смычок и струны», каждая вещь здесь одушевлена, каждая деталь исполнена символического смысла. Современные исследователи говорят о поэтическом стиле Анненского как о *психологическом* символизме¹⁷. Маятник, рояль, скрипка, осенние листья, балконы, крыши домов, перрон железнодорожного вокзала — словом, привычные всем подробности быта и являются для поэта источником символизации.

На белом небе все тусклей
Златится горная лампада,
И в доцветании аллей
Дрожат зигзаги листопада.

Кружатся нежные листы
И не хотят коснуться праха...
О, неужели это ты,
Все то же наше чувство страха?

Иль над обманом бытия
Творца веленье не звучало,
И нет конца, и нет начала
Тебе, тоскующее я?

Детали «вещного мира» даны в стихотворениях Анненского без подробного описания или любования, что будет характерно затем для поэзии акмеизма. Перед нами переменчивая мозаика мира, окружающего поэта, пунктирно обозначенные его характерные черточки. Взгляд поэта прикован к подробностям «вещного мира», потому что последние становятся образами-символами тех внутренних метаморфоз, той глубокой душевной боли, что мучают лирического героя. Так и рождается в поэтическом мире Анненского особая, одухотворенная предметность:

Хочу ль понять, тоскою пожираем,
Тот мир, тот миг с его миражным раем...
Уж мига нет — лишь мертвый брезжит свет...
А сад заглох... и дверь туда забита...
И снег идет... и черный силуэт
Захолодел на зеркале гранита.

¹⁷ Термин предложен Л. Гинзбург в уже упоминавшейся выше работе «О лирике».

Здесь и мертвый лунный свет, и заглохший сад, и заколоченная калитка, и холодный снег, и черный силуэт, а также сама контрастность двух резких цветов — черного и белого — создают образ некогда цветущего, а теперь погибшего мира, «миражного» мира. Не случайно слово «мираж» — одно из самых любимых в поэтическом словаре Анненского.

Импрессионистический стиль поэта, пожалуй, наиболее ярко выражается в пейзажных зарисовках. Анненский и здесь тяготеет к изображению прежде всего переходных, мимолетных, трудноуловимых состояний природы. Особая атмосфера «полусвета — полутьмы», сумерек, умирания дня как нельзя более соответствует внутреннему настрою лирического героя, для которого метель — это «меж небом и землей протянутые струны», а слезы — «сами звезды, но уставшие гореть».

На фоне предшествующей поэтической традиции отношения между внутренним миром лирического героя и его «вещным» окружением складываются по-новому. Это не просто традиционный психологический параллелизм — здесь связь между переживаниями героя и состоянием «вещного» или природного мира прямо не декларируется, она улавливается читателем благодаря сложной системе образных ассоциаций и эмоциональных соответствий. Именно таким образом Анненский открывает непредсказуемые связи между состоянием природы и чувствами или мыслями человека, как, например, в прекрасном стихотворении «Сумрачные слова»:

За ветхой сторою мы рано затаились,
И полночь нас мечтой немножко подразнила,
Но утро мы глазами повинились,
И утро хмурое простило...

А небо дымное так низко нависало,
Все мельче сеял дождь, но глуше и туманней,
И чья-то бледная рука уже писала
Святую ложь воспоминаний.

Все, все с собой возьмем. Гляди, как стали четки
И путь меж елями, бегущий и тоскливый,
И глянцевитый верх манящей нас пролетки,
И финн измокший, терпеливый.

Но ты, о жаркий луч! Ты опоздал. Ошибкой
Ты заглянул сюда, — иным златися людям!
Лишь сумрачным словам отныне мы улыбкой
Одною улыбаться будем!

Столь же неожиданной, скоропостижной была и кончина поэта. Он упал на пороге, у подъезда Царскосельского вокзала в Петербурге, 30 ноября 1909 года, и вскоре умер от сердечного паралича. Надо ли уточнять, что случилось это в сумерки, на исходе короткого зимнего дня.

Однако «сумрачные», но пленительные в своем лаконизме и красоте поэтические строки Иннокентия Анненского нашли и непосредственное, и опосредованное продолжение в русской литературе XX века. «И если бы он так рано не умер, — размышляла позже А.А. Ахматова, считавшая Анненского своим «учителем» в поэзии, — мог бы видеть свои ливни, хлещущие на страницах книг Б. Пастернака, свое полузаумное: “Деду Лиду ладили...” у Хлебникова, своего раешника (шарики) у Маяковского и т.д. Я не хочу сказать этим, что все подражали ему. Но он шел одновременно по стольким дорогам! Он нес в себе столько нового, что все новаторы оказывались ему сродни...»¹⁸

Действительно, Анненский необыкновенно расширил возможности слова, стиха и ритма в поэзии, предсказав тем самым многие поэтические явления XX века. И сегодня его поэзия остается созвучной нашему быстротечному, нервно-взвихренному и одновременно жаждущему гармонии времени.

Моей мечты бесследно минет день...
Как знать? А вдруг с душой, подвижной моря,
Другой поэт ее полюбит тень
В нетронуто-торжественном уборе... —

писал Иннокентий Анненский и, значит, его поэтическое предсказание, как и подобает предсказаниям великих поэтов, осуществилось.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гинзбург Л.* О лирике. М.; Л., 1964.
2. *Дядичев В.Н.* Словарь рифм Иннокентия Анненского // Литературоведческий журнал. 2002. № 16.
3. *Иванов В.И.* О поэзии Иннокентия Анненского // В.И. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994.
4. *Федоров А.В.* Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984.

¹⁸ *Ахматова А.А.* Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 202.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru