

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-64-147-161>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)53

Научная статья / Research Article



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

© 2022 г. Ю. В. Шевчук

г. Москва, Россия

ТРАГИЗМ САМОСОЗНАНИЯ ЧЕЛОВЕКА КУЛЬТУРЫ В «ТРИЛИСТНИКАХ» И. Ф. АННЕНСКОГО

Аннотация: В статье предложены новые интерпретации заключительных «Трилистников» из поэтической книги И. Ф. Анненского «Кипарисовый ларец». Важный для исследователя тезис заключается в том, что проблема самосознания современника и, соответственно, задача постижения истоков трагического мироощущения человека культуры конца XIX – начала XX в. является структурообразующей в итоговом произведении Анненского. В данной работе не затрагиваются вопросы композиции и состава книги, опубликованной после смерти поэта, но предлагается общая концепция интерпретации «Трилистников» и — в общих чертах — всего «Кипарисового ларца», в лирической форме обобщившего культурологические, социологические и философские размышления автора, предстающего перед нами глубоким интеллектуалом и чутким лириком-символистом. Уловить многоплановость и рационально выверенную точность лирических произведений Анненского, объединенных по принципу включения их в большие циклы («Трилистники», «Складни», «Разметанные листы») и минициклы (по три и два стихотворения), возможно с привлечением всего наследия художника. Интерпретировать мотивы и отдельные образы, которые обретают дополнительный смысл на каждом новом уровне структуры книги, а в рамках отдельного стихотворения звучат самодостаточно и полноценно, необходимо прежде всего в контексте литературной критики Анненского и его работ, посвященных исследованию античности. Исповедальность трагической лирики поэта заключается в сложном представлении внутреннего мира человека культуры эпохи рубежа веков, покорившего духовные вершины мира «идей», но утратившего непосредственное восприятие мира «вещей», без которого условными категориями становятся рождающиеся в муках *любовь, красота и добродетель*.

Ключевые слова: И. Ф. Анненский, «Кипарисовый ларец», «Трилистники», трагическое самосознание, культура русского модернизма.

Информация об авторе: Юлия Вадимовна Шевчук — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы Российской академии наук им. А. М. Горького, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3784-2100>

E-mail: julyshevchuk@yandex.ru

Дата поступления статьи: 12.09.2021

Дата одобрения рецензентами: 15.11.2021

Дата публикации статьи: 28.06.2022

Для цитирования: Шевчук Ю. В. Трагизм самосознания человека культуры в «Трилистниках» И. Ф. Анненского // Вестник славянских культур. 2022. Т. 64. С. 147–161. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-64-147-161>

«Трилистники» — первая часть поэтической книги И. Ф. Анненского «Кипарисовый ларец» (1910), главным образом посвященной проблеме постижения трагедии современного «ума и идеала» [2, с. 224] и поиску путей ее преодоления. О бремени, которое взваливается на современника душевным грузом накопившегося, поэт писал: «Никому из нас не дано уйти от тех идей, которые, как очередное наследие и долг перед прошлым, оказываются частью нашей души при самом вступлении нашем в сознательную жизнь» [2, с. 411]. Завершаются «Трилистники» нарастающим ощущением нравственного возмездия, чувством отпадения от целого, трагедией самосознания героя, попавшего в ловушку созданных культурой этических и эстетических «абсолютов» [1, с. 44].

Человек культуры рубежа веков, современник Анненского (1855–1909), вкусивший свободы, отказывается признавать границы ритмов, искусств, культур, а затем подвергает сомнению непреложность моральных норм. Ответная реакция на индивидуализм — ослабление духовной связи «я» с коллективом, возникновение феномена «массового сознания» с его парадигмой готовых смыслов («Трилистник толпы»). Мыслящий человек воспринимает поведение толпы как искушающее начало («Трилистник балаганный»). Заключительным аккордом в последнем трилистнике звучит переживание сверхчеловека, достигшего межзвездной высоты духа и космического одиночества («Трилистник замирания» и «Трилистник одиночества»). Но и в ситуации отпадения от «чаши коллективного мыслестрадания» [2, с. 477] наше «я» не перестает инстинктивно желать близости с сознанием Другого («Дальние руки»).

О переживании человека, освоившего продукты массовой культуры, — о его притяжении к коллективному действию, желании спастись среди людей и одновременно о страхе потери индивидуальности автор пишет в *«Трилистнике толпы»*. Анненский в докладе-статье «Бальмонт-лирик» (1904) назвал «психологию толпы» одним из факторов, сформировавших «я» современного человека: «Наследственность, атавизм, вырождение, влияние бессознательного, психология толпы <...>, боваризм — все эти научные и художественные обогащения нашего самосознания сделали современное я, может быть, более робким и пассивным, но зато и более чутким и более глубоким...» [2, с. 101]. Сюжетообразующие мотивы единичного и множественного в трилистнике выражаются не только с помощью открытого противопоставления лирического героя и толпы (люди на городской улице, публика на концерте или в музее-храме), но и в сопрягаемых образах горящей на ветру спички, голоса певицы, «базальтового монгола» и порванных бус, раскатившихся по траве аметистов, грандиозного архитектурного сооружения с колоннами, шелковых пятен, оброненных после мессы цветов. Анненский подводит итоги многовековому странствию коллективного «ума и идеала»: лирический герой драматически переживает ситуацию не востребованности толпой утонченной человеческой мечты в искусстве («После концерта») и «тайнства» веры, сохраняющего память о древней связи людей с природой и друг с другом («Буддийская месса в Париже»).

В аллею черные спустились небеса,
Но сердцу в эту ночь не превозмочь усталость...
Погасшие огни, немые голоса, —
Неужто это все, что от мечты осталось?
 <...> А сколько было там развеяно души
 Среди рассеянных, мятежных и бесслезных!
 Что звуков пролито, взлелеянных в тиши,
 Сиреневых, и ласковых, и звездных!
Так с нити порванной в волненьи иногда,
Средь месячных лучей, и нежны и огнисты,
В росистую траву катятся аметисты
И гибнут без следа [3, с. 126–127].

Обедня кончилась, и сразу ожил зал,
Монгол с улыбкою цветы нам раздавал,
И, экзотичные вдыхая ароматы,
Спешили к выходу певцы и дипломаты,
И дамы, бережно поддерживая трен, —
 Чтоб слушать вечером Маскотту иль Кармен.
А в воздухе жила непонятая фраза,
Рожденная душой в мучениях экстаза,
Чтоб чистые сердца в ней пили благодать...
И странно было мне, и жутко увидеть,
Как над улыбками спускалися вуали
И пальцы нежные цветы богов роняли [3, с. 127–128].

Символическое значение в трилистнике имеет музыкальный мотив. Поэт выделяет именно музыку, потому что она как нельзя лучше, на его взгляд, выражала внутреннее движение человеческой мысли¹. Бессловесный ритм был последней нитью, которая связывала поколения.

«Прелюдия», с одной стороны, означает вступительную часть музыкального произведения, с другой — некую сущность, духовную предоснову того, что Анненский называет в своих статьях «коллективным умом» («Художественный идеализм Гоголя», 1902). Стихотворение перекликается с первым «Трилистником сумеречным», но, в отличие от прозвучавшего в нем мотива духовного единения («Свечку внесли»), в произведении рождается импульс самосохранения «я», отчуждения его от коллектива. Анненский пишет об усилении героя найти особый путь со всеми, индивидуальный ритм смены «я» и «не-я». Поэт вступает в диалог с романтической интерпретацией конфликта «поэт — толпа» (М. Лермонтов «Как часто, пестрою толпою окружен...», 1840), уловима в произведении перекличка с пушкинским стихотворением «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (1829).

Я жизни не боюсь. Своим бодрящим шумом
Она дает гореть, дает светиться думам.
Тревога, а не мысль растет в безлюдной мгле,
И холодно цветам ночами в хрустале.
Но в праздности моей рассеяны мгновенья,
Когда мучительно душе прикосновенье,
И я дрожу среди вас, дрожу за свой покой,
Как спичку на ветру загородив рукой...
Пусть это только миг... В тот миг меня не трогай,
Я ощупью иду тогда своей дорогой... [3, с. 126].

¹ См. об этом в статье И. Анненского «Проблема Гамлета».

С эпохи романтизма в европейской культуре все чаще возникают восточные образы и мотивы, а во второй половине XIX в. вообще распространяется мода на экзотические искусства. В стихотворении «Буддийская месса в Париже» Анненский пишет о том, что в условиях массовой культуры душа магического восточного действия оказалась потерянной. Исследователь Вяч. Вс. Иванов справедливо замечает, что картина службы в буддийском храме музея Гиме в Париже дана «в форме нарочито привычной, связывающей французскую поэтическую традицию с русской: александрийским стихом» [5, с. 456]. Анненский назвал александрийский стих «мерным», допускающим риторику [2, с. 318]. В стихотворении все — от архитектурности пространства и статичности публики до фактурности александрийского стиха — стремится к овеществлению, отвердению, материализации, так что музыка и буддийская фраза воспринимаются как душа, воспарившая над телом. Противоречие восточного сюжета и традиционной западной формы подсвечивает внутренний конфликт стихотворения — невозможность «слияния» толпы, пришедшей на литургию как на театральное зрелище, с древним «таинством», отсылающим к идее Единой сущности бытия и растворения в нем отдельного человека. Лирическому герою самому понятны лишь «ритмы странные тысячетлетних слов», даже его чуткое и глубокое сознание испытывает напряжение в процессе погружения в состояние синкретизма, требующего от человека не столько знания, сколько веры:

Мне в таинстве была лишь музыка понятна,
Но тем внимательней созвучья я ловил,
Я ритмами дышал, как волнами кадил [3, с. 127].

Психология толпы заключается в стремлении к планомерности и зрелищности, в потребности материального эквивалента чуда. Монгол (представитель восточной культуры) воспринимается публикой как часть музейного интерьера («базальтовый»), он выполняет функцию декорации. Каменная граница отчуждения проходит не между народами, говорящими на разных языках, а между поколениями: то, что понимали предки, было не просто словом, но заключенным в нем психическим состоянием, недоступным для понимания потомков. Родовые общины и народы, коллективный дух которых формировался верой и ритуалом, постепенно превратились в толпу на улице или в публику на престижном светском мероприятии.

Если в «Трилистнике толпы» Анненский сделал акцент на фактурности, телесности людской массы, то в последующем цикле возникает «духовный» образ толпы и неожиданный комический эффект углубляет переживания лирического «я» до трагизма. «Трилистник балаганный» — о всеобщем обесценивании души, представлении о ней как о явлении физического бытия (воздушный шарик), предмете купли и продажи, неисчерпаемом источнике насмешки над человеком.

В статье «Нравственное учение Шопенгауэра» (1888), с которой, вероятно всего, был знаком Анненский, философ и психолог Л. М. Лопатин обращает внимание на художественность изложения взглядов Шопенгауэра, на психологическую наблюдательность мыслителя и выбирает некоторые наиболее, по его мнению, яркие образы и ситуации из работ философа. В частности, он излагает размышления Шопенгауэра об эгоизме всего живого как основном двигателе поступков и действий: «Есть что-то глубоко комичное в зрелище бесчисленных индивидуумов, каждый из которых, по крайней мере в практическом отношении, признает реальным только себя, а всех других считает

какими-то призраками. А между тем эта иллюзия глубоко коренится в природе нашего познания: ведь мы себя только знаем непосредственно и прямо, с нашей внутренней стороны, все другое мы знаем лишь посредственно, как представление, как чуждый образ, извне вызванный в нашей голове. <...> Таким образом, самые условия нашего познания кладут глубокую пропасть между нашим я и тем, что не есть оно, между нашей личностью и всем остальным бесконечным множеством существ. <...> Рядом с животным эгоизмом в человеческой душе нередко уживается сатанинская сила *бескорыстной злобы и вражды*; она проявляется в жизни под видом недоброжелательства, зависти, злорадства...» [6, с. 72–73]. Схожие настроения в лирической форме Анненский выразил в «Трилистнике балаганном».

По словам поэта, «чем более развивается городская жизнь, тем более и безысходно городскими становятся самые души» [2, с. 360]. Культура города является в образах итальянского театра масок (Арлекин и Пьеро) и в звукообразах русского балагана, в которых обнаруживается потенциал «бескорыстного» разрушения. Анненский изображает «свору» детей, чья природная резвость редко бывает созидательной, а действия осмысленными («*Серебряный полдень*»).

<...> А полдень горит так суров,
 Что мне в этот час неприятны
 Лиловых и алых шаров
 Меж клочьями мертвых паров
 В глаза замелькавшие пятна.
 И что ей тут надо скакать,
 Безумной и радостной своре,
 Все солнце ловить и искать?
 И солнцу с чего ж их ласкать,
 Воздушных на мертвом просторе! [3, с. 128].

В статье «Проблема Гамлета» (1907) Анненский рассуждает о том, что тайна Гамлета вызывает интерес у толпы земных, смертных, как он сам, обывателей: «В сущности, добыча не такая уж неблагодарная не только для охотников, но даже для зрителей охоты: один спорт чего стоит <...> но и помимо этого. Довольно самого скромного огонька в актере, — чтобы толпа ротозеев на берегу увидела в воде черный силуэт добычи и принялась рукоплескать. // Гамлет идет и на *червяка анализа*, хотя не раз уже благополучно его проглатывал. Попадался он и в *сети слов*, и довольно часто даже, так что если его теперь выловят, то не иначе, как с остатками этих трофеев. Впрочем, не ручайтесь, чтобы тайна Гамлета, сверкнув нам и воочию своей загадочной серебряностью, не оказалась на берегу лишь *стогом* никуда не годной и даже зловонной морской травы» [2, с. 162–163]. В прозаическом стихотворении Анненского «Моя душа» также возникает мотив трагического странствия поэтической души: «...вокруг нее была толпа грязная и грубая. Ее толкали — мою душу» [3, с. 218]. Похороны души обставлены толпой в виде балаганного действия.

Пришли Арлекин и Пьеро,
 О, белая помпа бюро!
 И стали у гроба с свечами! [3, с. 128].

В миницикле ситуация рыночного торга порождает намек на мотив дьявольского искушения («*Шарики детские*»): «Эй, воротник, говоришь по-немецки? / Так

бери десять штук по парам, / Остальные даром... / Жалко, ты по-немецки слабенец, / А не то — уговор лучше денег!» [3, с. 129]. «Проблему-отраву», стоявшую перед Фаустом или Гамлетом, нельзя, по мнению Анненского, решить на языке балагана, каким бы метким он ни был. Поэт писал: «Серию критиков Гамлета открыл Полоний. Он первый считал себя обладателем гамлетовской тайны. Хотя Гамлет прокалывает его случайно, но зато Шекспир вполне сознательно сажает на булавку первого, кто в дерзости своей вообразил, что он языком рынка сумеет высказать элевсинскую тайну его близнеца» [2, с. 162]. На языке торговца Анненский пишет о «вечных» духовных категориях идеала, свободы, патриотизма, так что комически измельчается и искажается их содержание. В обращениях сказового «я» используется прием метонимии, имя-душа замещается внешним признаком или статусом обладателя («лисья шуба», «воротник», «ваше степенство», «тетка», «старичок»).

Эй, лисья шуба, коли есть лишни,
 Не пожалей пятишни:
 Запушу под самое небо —
 Два часа потом глазей, да в оба!
 Хорошо ведь, говорят, на воле.
 Чирикнуть, ваше степенство, что ли?
 Прикажете для общего восторгу,
 Три семьдесят пять — без торгу!
 Ужели же менее
 За освободительное движение?
 <...> А прибавишь гривенник для барства —
 Бери с гербом государства! [3, с. 129–130].

Современный литературовед И. П. Смирнов так характеризует стихотворение: «...собрание балаганных выкриков: картина мира воссоздается по документальным данным, текст насыщается аутентичными элементами, почти не модифицированными, — изображаемое отождествляется с изображением» [7, с. 83]. Анненский описывает городское пространство рынка, где, по его словам, «не краски особые волнуют, а здесь город волнует, другая душа, по-иному язвимая, по-иному скорбная и уступившая, потому что она твердо знает свою рыночную стоимость» [2, с. 359].

Душа умирает между желтыми городскими стенами многовековой культуры («Умирание»). Днем лирическое «я» наблюдает ситуацию всеобщего обеднения внутреннего мира, к ночи приходит мысль о неизбежном конце.

Слава богу, снова тень!
 Для чего-то спозаранья
 Надо мною целый день
 Длится это умиранье,
 Целый сумеречный день!
 Между старых желтых стен,
 Доживая горький плен,
 Содрогаются опалый
 Шар на нитке, темно-алый,
 Между старых желтых стен!
 И бессильный, точно тень,
 В этот сумеречный день
 Все еще он тянет нитку
 И никак не кончит пытку <...> [3, с. 130].

В воздушном шаре герой, не возвышаясь над толпой, узнает сходство с самим собой. Чуткий к звукам мира поэт и истомленная человеческая душа глядят друг на друга. Мотив узнавания себя в «скудной» душе городского человека звучит и в критике Анненского: «Пусть в нее, эту еще скудную, эту новую душу, глядится другая — старая, мудрая, жадная, насторожившаяся душа поэта. Но разве они не обе были туго забиты в камень, а может быть даже, и рождены этим самым камнем?» («О современном лиризме», 1909) [2, с. 359]. Вероятно, глубокое чувство родства с несчастными, наивными «горожанами», сострадание современникам не позволили Анненскому разделить взгляды Ницше и принять идею разрушительного «дионисийства» ради грядущего возрождения культуры.

Самому бы изнемочь,
Да забыться примиренным,
И уйти бы одуренным
В одуряющую ночь! [3, с. 130].

В двух заключительных трилистниках Анненский обращается к настроениям, которые наиболее полно обобщили и выразили в творчестве Ницше и Вагнер. Имен философа и музыканта поэт, разумеется, не называет. В стихотворениях подчеркнуто доминирует «я» героя, оказавшееся в трагическом положении полного одиночества — потеряна вера, разорвана связь с природой и окружающими людьми. В письме А. В. Бородиной от 15 июня 1904 г. Анненский писал: «То, что до сих пор я знаю вагнеровского, мне кажется более родным моей душе, чем музыка Бетховена, а почему я и сам не знаю. Может быть, потому, что вечность не представляется мне более звездным небом гармонии: мне кажется, что там есть и черные провалы, и синие выси, и беспокойные облака, и страдания, хотя бы только не бессмысленные. Может быть, потому, что душа не отделяется для меня более китайской стеной от природы: это уже более не фетиш. Может быть, потому, что душа стала для меня гораздо сложнее, и в том чувстве, которое казалось моему отцу цельным и элементарным, я вижу шлак бессознательной души, пестрящий ею и низводящий с эфирных высот в цепкую засасывающую тину. Может быть, потому, что я потерял бога и беспокойно, почти безнадежно ищу оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным» [2, с. 457].

Человек остается единственной опорой для самого себя, вечная тоска по бесконечности оборачивается для него выпадением из целесообразного движения природы («*Трилистник замирания*»). Однако она, как в глубокой древности, остается единственной возможной опорой в ощущении границы «я» и «не я» для человеческой мысли, продолжающей верить в реальность самой себя, но вынужденной смириться с собственной неполноценностью. «Я измеряется для нового поэта не завершившим это я идеалом или миропониманием, а болезненной безусловностью мимолетного ощущения. Оно является в поэзии тем на миг освещенным провалом, над которым жизнь старательно возвела свою культурную клетушку, — а *цельность* лишь желанием продлить этот беглый, объединяющий душу свет», — писал Анненский [2, с. 109].

В стихотворении «*Я люблю*» важна переключка с Пушкиным («*Эхо*»), соотношение старого «экстатического изображения идеального момента цельности» с новым лиризмом: современный автор, в отличие от гениального предшественника, питавшего свою поэзию впечатлениями «непосредственными и живыми», постиг «абсурд *цельности*» как главную характеристику сознания субъекта [2, с. 109, 305, 109].

Я люблю замирание эхо
После бешеной тройки в лесу,
За сверканьем задорного смеха
Я истомы люблю полосу.
 <...> Я люблю на бледнеющей шири
 В переливах растаявший цвет...
Я люблю все, чему в этом мире
Ни созвучья, ни отзвука нет [3, с. 135].

Движение в природе непрерывно и слаженно, «эхо» же просто вторит отдельным звукам, не давая им возможности резко оборваться, — цвета переходят в оттенки, свет рассеивается, звон поднимается в небо, но это семантическое продолжение материи бессильно заполнить собой пустоту «провала» между мирами, заключенными внутри и вне каждого из нас. Природное явление завершается (закат, осень), вливаясь в космический ритм соединений и перерождений, тогда как человек ничем не может оправдать смерть. Работа сознания, обременяющего нас переживаниями, не достигает физической цели, поэтому мы обречены на вечное сомнение («Закатный звон в поле»):

Что он сулит, этот зов?
Или и мы там застынем,
Как жемчуга островов
Стынут по заводям синим?.. [3, с. 135].

Осенняя природа замирает в сознании героя в образе идеально слаженного мироздания («Осень»). Движение земли и неба «замедляется» посредством передачи полутонов в изображении качественных характеристик объектов («бледное светило», «едва лишь купола над нами золотило», «в выцветшей степи», «туманная река», «плавно двигались»). В 1–4 строфах Анненский выстраивает фразу, усекая грамматическую основу (река <текла>), и сказуемое «двигались», связанное только с подлежащим «облака» (существительное во множественном числе), начинает восприниматься как относящееся не только к области неба, но и земли. Зеркальная гладь воды и облака соединяются в общем движении, прирастают к одному глаголу:

 <...> Но бледное светило
Едва лишь купола над нами золотило,
 И, в выцветшей степи туманная река,
 Так плавно двигались над нами облака,
И столько мягкости таило их движенье,
Забывших яд измен и муку расторгенья,
Что сердцу музыки хотелось для него... [3, с. 135].

Замирание человеческого сознания, своего рода Апокалипсис культуры, видится Анненскому как ситуация остановки часового механизма («Не било четырех...»). «Три» — священное число у Пифагора, в его представлениях важную роль играли и «музыка сфер», и образ струны как знака общего строя, порядка, космической гармонии.

Но снег лежал в горах, и было там мертво,
 И оборвали в ночь свистевшие буруны
 Меж небом и землей протянутые струны.

А к утру кто-то нам, развеяв молча сны,
Напомнил шепотом, что мы осуждены.
Гряда не двигалась и точно застывала,
Ночь надвигалась ощущением провала... [3, с. 135–136].

Число «три» конструктивно организует мысль самого Анненского как автора композиции всех «Трилистников», в которых Человек сначала разбил «фетиш» природы в процессе культурного созидания («Трилистник сумеречный», «Трилистник соблазна», «Трилистник сентиментальный», «Трилистник осенний», «Трилистник лунный», «Трилистник обреченности», «Трилистник огненный», «Трилистник кошмарный», «Трилистник проклятия», «Трилистник победный»), потом развил и упорядочил свой внутренний мир («Трилистник траурный», «Трилистник тоски», «Трилистник дождевой», «Трилистник призрачный», «Трилистник ледяной», «Трилистник вагонный», «Трилистник бумажный», «Трилистник в парке») и должен был изменить мучительную действительность. Однако между сознанием и жизнью образовался «провал».

Последний в цикле — *«Трилистник одиночества»*, посвященный проблеме существования человека в состоянии отпадения от природного мира и людей («Оттолкнув соблазны красоты, / Я влюблюсь в ее миражи в дыме...» [3, с. 138]). Лирическое «я», заикнутое на «яде измен» и «муче расторженья», не отзывается больше на зов извне, не отражает импульсов, поступающих из окружающего мира.

<...> Только яркой так чужды мне
Чары прелести... [3, с. 136].

Аромат лилеи мне тяжел,
Потому что в нем таится тленье...
Лучше смол дыханье, синих смол,
Только пить его без разделенья... [3, с. 136].

В отличие от Гете и Лермонтова («Фауст» и «Из Гете»), Анненский пишет об отдохновении, которое человек обретает внутри своего дома-души, его «я» больше не мечтает соединиться со всем миром, разлиться в нем (*«Лишь тому, чей покой таим»*).

Лишь тому, чей покой таим,
Сладко дышится...
Полотно над окном моим
Не колышется [3, с. 136].

В статье «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» (1891) поэт заметил: «Лермонтов не подгоняет к себе природу, — нет, он подчиняется ей, как часть целому («Горные вершины»)» [2, с. 248]. Герой Анненского, человек культуры, оказался в «провале», в вакууме собственной мысли. Он поднялся над «горными вершинами» и тем более стал равнодушен ко всему, что лежит «там», у их подножия. Пчелиный улей как символ культуры-деятельности, знак идеального мира, в котором кипит общая работа и переживается коллективный экстаз (финал «Фауста»), противопоставлен образу дома с задернутым окном. Описанием ночного домашнего уединения откроются «Складни» — следующий цикл «Кипарисового ларца».

Пчелы в улей там носят мед,
Пьяны гроздами...

Сердце ж только во сне живет
Да меж звездами... [3, с. 136].

Сознательно выбирая духовное уединение, становясь отшельником, человек не испытывает торжества, тем более чувства превосходства над миром. Напротив, в воспоминаниях о природе и людях звучат интонации и слова, передающие ощущение бывшего счастья соприкосновения с живой жизнью. Для сердца, питающегося энергией мысли, счастье, вероятно, вообще не может быть пережито в настоящем моменте, оно осуществляется только в форме воспоминания.

Ты придешь, коль верна мечтам,
Только та ли ты?
Знаю: сад там, сирени там
Солнцем залиты.

Хорошо в голубом огне,
В свежем шелесте <...> [3, с. 136].

Один из главных образов-символов Анненский создает в стихотворении «*Дальние руки*»: поэт изображает два соцветия садовых роз, напоминающих женские руки.

О сестры, о нежные десять,
Две ласково дружных семьи,
Вас пологом ночи завесить
Так рады желанья мои.
Вы — гейши фонарных свечений,
Пять роз, обрученных стеблю,
Но нет у Киприды священной
Не сказанных вами люблю [3, с. 138].

Руки — деталь, связанная с темой поэта и поэзии. Звучит мотив прирастания к стеблю мировой культуры творца, «я» которого способно отразить все то, что художник когда-либо видел, слышал, ощущал (особенно четко мысль прозвучала в статьях Анненского о Гоголе как выразителе «коллективного ума»). В этом смысле поэт не имеет индивидуальности, он запечатлевает коллективный опыт — таков идеал Анненского, выделяющего его самого из ряда модернистов Серебряного века. Недаром с растением, одинокой сосной, автор ассоциировал опыт поэта и в прозаическом стихотворении «*Мысли-иглы*».

Как мускус мучительный мумий,
Как душный тайник тубероз,
И я только стеблем раздумий
К пугающей сказке прирос...
Мои вы, о дальние руки,
Ваш сладостно-сильный зажим
Я выносил в холоде скуки,
Я счастьем обвеял чужим [3, с. 138].

О связи цветочного образа с темой искусства свидетельствует переключка стихотворения с критической работой Анненского «*Эстетика «Мертвых душ»* и ее насле-

дь» (<1909>). Критик пишет о том, что русского писателя И. Гончарова именно Гоголь научил «глядеть» и создавать своего героя из «узора жизненной ткани», сначала растворя авторский взор в окружающих красках и формах, а затем собирая его в Обломова: «А еще интересовал Гончарова узор жизненной ткани, разбор всех этих нитей, теряющих в сплетении каждая свою исключительную окрашенность. До чего бы ни касалась, хоть мимоходом, кисть Гоголя, все тотчас же становилось вещью, типом. Гоголь безмерно множил небывалую жизнь этих типов, их божественную карикатурность. Но Гончаров писал с *брезгливым выбором*, он писал только свое, и притом непременно выношенное, давнее, улегшееся, сознавшее свою исконность и лишь трезво-буднично-типическое. // Ноздрев создан Гоголем. Ноздрев — гениальная выдумка поэта. Но Обломов — тот жил века, он рос, он культивировался незаметными приращениями куста или дерева; для самого Гончарова даже — Обломов долго прояснялся» [2, с. 230]. В других редакциях и вариантах стихотворения «Дальние руки» мотив творчества звучал более определенно, образ рук поэта даже соотносился с «рабочей» темой (ср.: стихотворение «Рабочая корзинка»).

Вы — гейши на тонкой бумаге,
Пять роз, обрученных стеблю,
Но в мире нет сладостней магий,
Чем ваше немое люблю [3, с. 550].

Оставьте — усталый рабочий,
Не надо его волновать...
Не сыпьте ж под пологом ночи
Щетины ему на кровать... [3, с. 550].

В черновом автографе руки-искусительницы названы «розами», «кошками», «колдуньями», их пальцы «изъясняются» словами («Но будет... Дремотно хмелея, / Бросаю волшебную нить... / Хотя бы во сне разлюбить / Слова твоих пальцев, алмея») [3, с. 550–551]. Думается, образ может быть связан с творчеством Р. Вагнера и восточной культурной традицией.

В «Трилистниках» Анненский обращается к вагнеровской опере «Парсифаль» (1882), написанной композитором на собственное либретто. Образ Тени и Смерти «над маской короля» из музыкальной драмы появляется в стихотворении «О нет, не стан» («Трилистник проклятия»). В текст «Дальних рук» автор вводит аллюзию на сцену соблазна в саду замка злого волшебника Клингзора.

Девушки
(чередующимися хороводами кружась вокруг Парсифаля,
как бы в грациозной детской игре, и нежно глядя ему щеки и подбородок)
Милый! Милый! Чудесный мальчик!
Я твой цветочек!
В лепестках моих
Изведай любовные ласки!
Парсифаль
(стоит веселый и спокойный среди них)
Как сладок запах ваш! —
Значит, вы цветочки? [4].

Главный герой Парсифаль во втором действии оперы преодолевает искушение земной страстью и прозревает свою высокую миссию. Сцена заканчивается ремаркой:

«Размахивая копьем, Парсифаль делает им в воздухе знак креста. Словно от землетрясения проваливается замок. Сад засыхает и обращается в пустыню. Девушки лежат на земле, как завялые цветы, разбросанные всюду» [4].

Музыкальные драмы Вагнера Анненский считал высшим достижением «синтеза искусств» в европейской культуре, сопоставлял их воздействие на зрителя с эффектом, который производит на человека католический храм во время богослужения [1, с. 48]. Видимо, опера «Парсифаль» была воспринята им как символическая и по содержанию, прославляющему духовный подвиг человека, и по форме, демонстрирующей возможности искусств в их действии на сознание зрителя. Своего лирического героя Анненский также покажет алчущим прозрения, губами прильнувшим к девам-цветам, но, в отличие от Парсифаля, уже не способным абсолютно отдаться какой-либо идее. После страстного увлечения Вагнером Анненский будет критиковать композитора именно 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...*» [1, с. 43–44]. Музыкальная драма Вагнера, по словам поэта, — «и не жизнь и не мысль о жизни» [1, с. 44].

Лирический герой Анненского в ситуации Парсифаля не настолько решителен и уверен в своей «мысли о жизни». Во сне в его голове, представляющей собой лабиринт противоречий, бессознательно пробуждается инстинктивный порыв к тому, чтобы просто жить.

Но знаю... дремотно хмелея,
Я брошу волшебную нить,
И мне будут сниться, алмея,
Слова, чтоб тебя оскорбить [3, с. 138].

В стихотворении присутствует тема Востока («гейши», «алмея»). Образ розовых кустов (змеящихся рук) вызывает ассоциации с индийскими богами, рождает мотив эфемерности индивидуального бытия в бесконечном потоке смертей и перерождений. Западному типу мировосприятия, стремящемуся подчинить природу понятиям, не прямо противопоставляется идея восточного растворения в сущем, полного слияния с окружающим миром и понимания иллюзии любого внешнего поступка. Современный исследователь Е. С. Штейнер задумывается над «языковой тканью» самого слова «культура» на Западе и Востоке. У европейцев оно, по его мнению, «намечает нам на способ организации человеческой надстройки к природе: *cultura* как разрезание и расчленение. Китайский же иероглифический бином, переводящийся на западные языки как «культура», «вэньхуа» (япон. «бунка»), состоит из знаков «вэнь» — «узор (рукотворный), письменность, литература, слово» и т. п. и «хуа» — «превращение, развитие, рост, благотворное влияние, обычаи» (и их глагольные соответствия). Разница между культурой-расчленением и культурой как превращениями узора, культурой как благотворным влиянием письменности (и писаний), может быть, и лежит в основании того, что на Западе человек стал особью и в конечном итоге отчужденной личностью, а на Востоке личностью не стал и силы свои тратил на то, чтобы адекватно вписаться

в наличный узор социальной общности, занять соответствующую ячейку в сетке общественного устройства и духовно возрасти под их благодетельным влиянием» [8, с. 40]. И в «Буддийской мессе в Париже», и в «Дальних руках» восточная тема, думается, важна не конкретикой, а лирическим настроением, которое она привносит: создается ощущение недостижимой «дали» идеала гармонического взаимодействия природы и человека.

Анненский, таким образом, заканчивает «Трилистники» осознанием духовного кризиса в европейской культуре и описанием внутреннего мира одинокого героя-творца. В финальных трилистниках человек уподобляется замершему колоссу, мысль которого пребывает в холоде межзвездной высоты духа, а чувства все еще ищут земного тепла и сострадания. Культура, развивавшаяся на протяжении многих веков, в результате оказалась не способной силой познавшего себя духа ни установить закон всеобщего начала нравственности, ни изменить внешние условия жизни человека в направлении устранения острых социальных противоречий. Кульминация трагедии прозвучит в «Складнях», где поэт пишет о Добродетели как основе коллективного сосуществования и невозможности ее осуществления в мире по причине духовного разобщения людей, сосредоточенных на себе в любви и творчестве, обескровивших мечту и веру, слабовольных перед внешними обстоятельствами. Попытка ее преодоления благодаря «будничному слову», способному обновить поэтический язык, а через него вернуть почву непосредственных эмоций и переживаний отдельному «я», — в «Разметанных листах». Таким образом в поэтической книге «Кипарисовый ларец» Анненский, как кажется, стремился решить на первый взгляд не лирическую задачу отражения «структуры чувства»² человека европейской культуры конца XIX – начала XX в., самому автору было ближе понятие «лиризма» («О современном лиризме», 1909).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Анненский И. Ф. История античной драмы: Курс лекций. СПб.: Гиперион, 2003. 416 с.
- 2 Анненский И. Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. 680 с.
- 3 Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. 640 с.
- 4 Вагнер Р. Парсифаль. Либретто / пер. Вc. Чешихина // Wagner.su. URL: www.wagner.su/node/353 (дата обращения: 25.04.2022).
- 5 Иванов Вяч. Вc. Темы и стили Востока в поэзии Запада // Восточные мотивы. Стихотворения и поэмы. М.: Наука, 1985. С. 424–470.
- 6 Лопатин Л. М. Философские характеристики и речи. М.: ИЦ «Academia», 1995. 328 с.
- 7 Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977. 204 с.
- 8 Штейнер Е. С. О личности, преимущественно в Японии и Китае, хотя, строго говоря, в Японии и Китае личности не было // Одиссей, человек в истории. 1990. М.: Наука, 1990. С. 38–47.
- 9 Williams R. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977. 228 p.

² О концепте британского критика Р. Уильямса, заложившего основы культурного материализма в теории литературы и культурологии, см. в его исследовании «Марксизм и литература» (1977) [9, p. 131].

© 2022. Yulia V. Shevchuk
Moscow, Russia

TRAGEDY OF SELF-AWARENESS OF MAN OF CULTURE
IN “TREFOILS” BY I. F. ANNENSKY

Abstract: The paper suggests new interpretations of the final “Trefoils” from the poetic book of I. F. Annensky “Cypress Chest”. The author emphasizes that the issue of self-awareness of a contemporary and, accordingly, the task of comprehending the origins of the tragic worldview of human culture of the late 19 – early 20 century is a structure-forming in the final work of Annensky. This work does not touch upon the contents and composition of the book published after the death of the poet, but proposes a general concept of the interpretation of “Trefoils” and — in general terms — the entire “Cypress Chest”, in lyrical form generalizing the cultural, sociological and philosophical reflections of the author, appearing as a deep intellectual and sensitive symbolist lyricist. To capture the multifaceted and rationally verified accuracy of Annensky's lyrical works, combined on the principle of including them in large cycles (“Trefoils”, “Folders”, “Marked Sheets”) and mini-cycles (three and two poems each), is possible involving the artist's entire heritage. Interpreting motifs and individual images that gain additional meaning at each new level of the book's structure, and within the framework of a separate poem sound self-sufficient and full-fledged, is necessary primarily in the context of literary criticism of Annensky and his works in terms of the study of antiquity. The confessionality of the poet's tragic lyrics lies in a complex representation of the inner world of a man of culture at the turn of the century, who conquered the spiritual peaks of the world of “ideas”, but lost direct perception of the world of “ideas”, without which *love*, *beauty* and *virtue* born in torment become conditional categories.

Keywords: I. F. Annensky, “Cypress Chest”, “Trefoils”, tragic self-awareness, culture of Russian modernism.

Information about the author: Yulia V. Shevchuk — DSc in Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3784-2100> E-mail: julyshevchuk@yandex.ru

Received: September 12, 2021

Approved after reviewing: November 15, 2021

Date of publication: June 28, 2022

For citation: Shevchuk Y. V. Tragedy of self-awareness of man of culture in “Trefoils” by I. F. Annensky. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2022, vol. 64, pp. 147–161. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-64-147-161>

REFERENCES

- 1 Annenskii I. F. *Istoriia antichnoi dramy: Kurs lektsii* [History of Ancient Drama: Lecture Course]. St. Petersburg, Giperion Publ., 2003. 416 p. (In Russian)
- 2 Annenskii I. F. *Knigi otrazhenii* [Books of Reflections]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 680 p. (In Russian)

- 3 Annenskii I. F. *Stikhotvoreniia i tragedii* [Poems and Tragedies]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1990. 640 p. (In Russian)
- 4 Vagner R. Parsifal'. Libretto [Parsifal. Libretto], trans. Vs. Cheshikhina. In: *Wagner. su*. Available at: www.wagner.su/node/353 (accessed 25 April 2022). (In Russian)
- 5 Ivanov Viach. Vs. Temy i stili Vostoka v poezii Zapada [Themes and Styles of the East in Western Poetry]. In: *Vostochnye motivy. Stikhotvoreniia I poemy* [Oriental motifs. Verses and poems]. Moscow, Nauka Publ., 1985, pp. 424–470. (In Russian)
- 6 Lopatin L. M. *Filosofskie kharakteristiki i rechi* [Philosophical Characteristics and Speeches]. Moscow, ITs "Academia" Publ., 1995. 328 p. (In Russian)
- 7 Smirnov I. P. *Khudozhestvennyi smysl i evoliutsiia poeticheskikh system* [Artistic Meaning and Evolution of Poetic Systems]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 204 p. (In Russian)
- 8 Shteiner E. S. O lichnosti, preimushchestvenno v Iaponii i Kitae, khotia, strogo govoria, v Iaponii i Kitae lichnosti ne bylo [About Personality, most notably in Japan and China, although, Strictly Speaking, there was no Personality in Japan and China]. In: *Odissei, chelovek v istorii* [Odysseus, the Man in History]. Moscow, Nauka Publ., 1990, pp. 38–47. (In Russian)
- 9 Williams R. *Marxism and Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1977. 228 p. (In English)