

УДК 821.161.1-14 + 808.1

А. С. Дубинская

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СТРУКТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ
В ЛИРИКЕ И. Ф. АННЕНСКОГО (ПО КНИГЕ «ТИХИЕ ПЕСНИ»)**

Анализируется архитектура лирического текста книги Анненского «Тихие песни» с позиции завершенности/незавершенности текста на формальном и семантическом уровнях. Осуществляется жанровый анализ текста с выявлением авторских особенностей лирики. Формулируются основные принципы циклообразования и структуры книг поэта.

Ключевые слова: поэзия Анненского; дискретность и целостность; архитектура; лирическая книга; литературный жанр; фрагмент.

Творчество Анненского, как показывают многочисленные наблюдения исследователей его поэзии, ознаменовано не принадлежностью ни к одному из течений русской лирики. Это выразилось и в Анненском-личности, и в его деятельности (специфическое «родовое» взаимовлияние поэта на поэзию и поэзии на автора). Почти во всех стихотворениях книги Анненского «Тихие песни» очевидны незаконченность, намек, слышится роковая «оторванность» от мира.

При контекстовом восприятии лирики Анненского возникает парадокс формально-смысловой оксюморности: предложения обрываются почти на полуслове, сюжет не прописан, но эскизно намечен, однако в то же время есть ощущение законченности мысли, наблюдается удивительная целостность текста, недооформленная внешне, но бесспорно определяющая потенциал интуитивного уровня рецепции. Следует заметить: и в малых, и в больших формах не возникает ориентации на целостную модель канонического жанра, но актуализируется лишь его «ореол», «мелодика», стилевое звучание. Например, сонет и кантата обозначены автором «Тихих песен» в качестве жанровых подзаголовков к стихотворениям «Ноябрь», «Ненужные строфы», «Конец осенней сказки», «Парки — бабье лепетанье» и «Рождение и смерть поэта», что создает иллюзию завершенности в сознании читателя, а запечатленное в памяти представление о каноне не позволяет дискретным элементам (как формальным, так и смысловым) казаться таковыми. На различных уровнях книги рождаются и отдельные элементы таких жанров, как романс, элегия, эпиграмма, соединяемые только активностью ассоциативной памяти читателя. Наконец, выстраивание лирических циклов и архитектуры книги содержит механизмы пунктировой поэтики, свойственной импрессионистической живописи. Создаваемое автором (сплошное, хотя и сотканное из разных мигнов) движение «взгляда» активно вовлекает зрителя в процесс создания/обнаружения закономерности в мелькании мимолетностей. Сама же эта закономерность предстает продуктом не логического размышления, а внезапного, непредуказанного озарения.

Так, в стихотворении «У гроба» очевидным признаком фрагментарности можно назвать импрессионистическое запечатление «отрывка» времени сразу после смерти человека, но еще до похорон:

На консультации вчера здесь Смерть была
И дверь после себя оставила открытой [Анненский, 56]¹.

Речь идет именно об «отрывке», а не об отрезке времени, потому что важным оказывается конкретный его промежуток, абсолютно не связанный с ситуативным контекстом, но апеллирующий к бытийному. Возникает что-то вроде фаустовского мотива — остановленного мгновения, хотя у Анненского — не целенаправленно остановленного, лучшего из всех, исключительного, становящегося эмблемой и вместилищем бесконечности, но случайно вырванного не из ряда подобных, а из роя вероятных. Одним из основных показателей «отрывочности» как в рассматриваемом, так и в других текстах является их синтаксический строй — частное использование многоточий и вопросительных знаков.

В недоумении открыл я мертвеца...
Сказать, что это я... весь этот ужас тела...
Иль Тайна бытия уж населить успела
Приют покинутый всем чуждого лица? [56].

Такая формальная дискретность текста должна символизировать разобщенность сознания поэта как с внешним, так и с собственным внутренним миром, но именно в этом заключается парадокс Анненского: фрагменты в его лирике воспринимаются как нечто целое, не нуждающееся в «доделывании», поэтические единицы, которые, взаимодействуя друг с другом, складываются в более крупные образования, тоже не законченные формально (фраза — стихотворение — цикл — книга). Не для того ли поэту нужны жанры (даже наиболее «строгие», такие как сонет), чтобы в твердую стихотворную форму вместить «неуловимое», «невыразимое» случайное? Причем поэту нужен не жанр-итог, а жанр-эмбрион и первородок со всеми возможностями «отвердевания». Многие сюжеты-лейтмотивы строятся не по схеме «от факта к закону», а по принципу «через факт-впечатление к беззаконию». Не уточнение и утверждение закономерного, а прорыв через фатум закона — назад/вперед к тайне бытия-сознания, которые часто оказываются изоморфными и подменяют друг друга.

Синтаксическая незаконченность очевидна и в стихотворении «Который?», причем прослеживается она как в синтаксических конструкциях, так и в строфах. Стремление Анненского к поэтике «отрывочности» можно рассматривать как следствие его одиночества, неприкаянности в реальной жизни и в поэтической среде. Отсюда возникает и образ маски, довольно распространенный в его творчестве:

¹ Далее Анненский цитируется по указанному в ссылках изданию с указанием страниц.

Откинув докучную маску,
Не чувствуя уз бытия,
В какую волшебную сказку
Вольется свободное Я! [57].

По мнению Л. Колобаевой, «мотив второго лица, маски, двойника коренится в глубинный проблемах творчества Анненского — в проблемах подлинности и неподлинности человеческого существования, его смысла и бессмыслицы, реальности и призрачности», а его лирический герой уличает себя «в ненатуральности, театральной фальши и раздвоении» [Колобаева, 37]. Возможно, здесь выбран образ маски, отсылающий к древности, когда «маска служила выражением сверхъестественной силы, воплощением духа... умершего человека» и «являлась своеобразным “пропуском” в таинственный мир духов» [Вовк, 470]. Но, с другой стороны, уход от реального мира в мир призрачный воспринимается как способ освобождения от «уз бытия». И способ этот порождает независимость от всего окружающего и даже от самого себя. О глубоком психологизме лирики Анненского часто свидетельствуют вопросительные финалы стихотворений. Так и здесь поэт задает вопрос:

О Царь Недоступного Света,
Отец моего бытия,
Открой же хоть сердцу поэта,
Которое создал ты Я [57].

В некотором смысле ответ на этот, казалось бы неразрешимый, вопрос читается в стихотворении «Листы», где на первый план выступают сквозные мотивы лирики Анненского: одиночество, страх и тоска. «Я», созданное «Царем Недоступного Света», оказывается «тоскующим». Но феномен лирического героя Анненского имплицитно в очень тонком параллелизме: природа — творчество, листья — бумага, воздух — поэтическое пространство:

Кружатся нежные листы
И не хотят коснуться праха...
О, неужели это ты,
Все то же наше чувство страха? [58].

Элементы «зависания» характеризуют поэзию Анненского как некую непознанную единицу, которая оказывается изолированной от реальности и бесконечной одновременно и поэтому приобретает вселенский масштаб:

И нет конца и нет начала
Тебе, тоскующее я? [58].

Следовательно, творческий процесс — это целая жизнь, целый внутренний мир, место которого нигде и всюду. Замирающие в воздухе листья как будто предсказывают смерть поэта в реальности: такое же замирание-застывание на ступеньках Царскосельского вокзала. Анненский-поэт, как осенний лист, оторван от жизнеобеспечивающего стебля, но не упал на землю и не исчез бесследно, а действительно «завис» где-то в «воздухе» сразу нескольких поэтических эпох.

Семантическая незаконченность очевидна в стихотворении «Декорация», самом показательном, на наш взгляд, с точки зрения дискретности/целостности:

Это — лунная ночь невозможного сна,
Так уныла, желта и больна
В облаках театральных луна,

Свет полос запыленно-зеленых
На бумажных колеблется кленах.

Это — лунная ночь невозможной мечты...
Но недвижны и странны черты:
— Это маска твоя или ты?

Вот чуть-чуть шевельнулись ресницы...
Дальше... Вырваны дальше страницы [72].

Г. П. Козубовская, анализируя это стихотворение, высказывает мысль о том, что «Анненский уподобляет бытие, в том числе и человеческую жизнь, театру, обнажая его условный, знаковый характер» [Козубовская, 73]. И действительно, человеческая жизнь в поэтическом мировоззрении Анненского представлена как «отрывок», заключенный в рамки времени, а проекцией жизни реальной становится театральная жизнь, заключенная в рамки кулис. На первый взгляд в стихотворении не сказано ни о чем конкретном, но в то же время ничего домысливать здесь не надо. Текст воспринимается как окончательная данность, устремленная к завершенности. Об этом же свидетельствует включение редакторами отдельных стихотворений Анненского в хрестоматию и поэтические сборники. Любое его лирическое произведение органично вписано в пространство авторской книги, но и при изолированном прочтении не воспринимается отделенным от контекста.

В стихотворении «На воде» снова актуализируется и даже становится центральным образ маски, лунной, светящейся, завораживающей и мистической:

Только б маска колдуньи светилась
Да клубком ее сказка катилась... [69].

Символизируя тайну, защиту, трансформацию, иллюзию и обман, маска представлена в качестве конкретизации, формализации некой потусторонней реалии, дающей возможность человеку познать непознанное. Еще одной попыткой «удержать» отрывочные знания об этом можно назвать своеобразную композиционную «рамку»: последняя строка, хотя и неточно, повторяет третью. В то же время такая кольцевая композиция отражает только внешнюю завершенность (синтаксическую и интонационную), чего нельзя сказать о смысле стихотворения да и самой «рамки» в частности, которая оказывается мнимой по сути. «Серебристая гладь» и «серебристая даль» воспринимаются как бесконечные субстанции, и выхода за их пределы нет. Но на бумаге эта ограничивающая, но безграничная «рамка» придает феноменальную целостность тому, что находится внутри нее. Фрагменты мыслей-состояний («ни о чем не жалеть», «ничего не желать» и др.) расположились хаотично, но в ограниченном

лирическом пространстве, тем самым преодолев неизбежную на первый взгляд дискретность.

Не совсем обычная кольцевая композиция встречается в стихотворении «Свечка гаснет», которое графически делится строго пополам, но такая симметричность снова только внешняя. Более того, первая и последняя строки каждой строфы повторяются:

В темном пламени свечи
Зароившись как живые,
Мигом гибнут огневые
Брызги в трепетной ночи,
Но с мольбою голубые
Долго теплятся лучи
В темном пламени свечи.

Эх, заснуть бы спозаранья,
Да страшат набеги сна,
Как безумного желанья
Тихий берег умиранья
Захлестнувшая волна.
Свечка гаснет. Ночь душна...
Эх, заснуть бы спозаранья... [71].

На семантическом же уровне все стихотворение оказывается фрагментом, что видно уже по названию («Свечка гаснет»). Но момент угасания свечи в поэтическом времени становится бесконечным и порождает «внутреннюю бездну», а «погружение в нее напоминает уход в небытие» [см.: Козубовская, 77]. Вероятно, чтобы не погрузиться в лирическое «небытие» окончательно, Анненский и использует всевозможные «ограничивающие» поэтические приемы.

Так, в стихотворении «Молот и искры» видим уже известную особенность лирики Анненского: идентичность третьей и последней строк: «А ведь, кажется, месяц еще не прошел». Первые две строки звучат как данность, констатация факта:

Молот жизни, на плечах мне камни дробя,
Так мучительно груб и тяжел... [76].

Воспринимаясь как вполне органичное вступление, эти строки как будто отражают реальность. А далее снова возникают обрывки фраз — обрывки мыслей, своеобразная «внутренняя бездна»: «те цветы...», «я люблю или нет...», «И ни искры под ним... красоты...». Посредством частого использования многоточий создается ощущение замедленного и дискретного мыслительного процесса. И снова интонационная дискретность соприкасается с формальной целостностью в пределах одного текста.

Таким образом, процесс создания книги оказывается «формульным», где все составляющие (строки — строфы — стихотворения — циклы — книга) подобно химическим элементам взаимодействуют, формируя с каждым уровнем новую, усложненную, единицу. Каждая такая единица, будучи преднамеренно

незавершенной, показательна именно для творчества Анненского и выражает его самобытность в контексте эпохи.

Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. (Б-ка поэта. Большая серия).

Вовк О. В. Энциклопедия знаков и символов. М., 2006.

Козубовская Г. П. Лирический мир И. Анненского: поэтика отражений и сцеплений // Рус. лит. 1995. № 2. С. 72–85.

Колобаева Л. Феномен Анненского // Рус. словесность. 1996. № 2. С. 35–40.

Статья поступила в редакцию 18.02.2010 г.

УДК 821.111-312.9 + 821.111-312.2

Е. Л. Макарова

СКАЗОЧНЫЙ ЦИКЛ ДЖОАН РОЛИНГ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ: ОПЫТ ОНТОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Цикл книг Дж. К. Ролинг о Гарри Поттере рассматривается сквозь призму онтологической поэтики. В ходе проведенного анализа выявляется внутренний сюжет, доказывающий, что сказочный жизнеутверждающий смысл проявляется не только через архетипические модели, но и через особые вещи-«иноформы», выражающие над-человеческое стремление к жизни;

Ключевые слова: онтологическая поэтика; литературная сказка; Гарри Поттер; Дж. Ролинг.

Одним из самых заметных событий на мировом литературном рынке рубежа XX–XXI вв. стало появление книг английской писательницы Джоан Ролинг о Гарри Поттере. Лицо подростка в очках и со шрамом-молнией на лбу превратилось в самый узнаваемый бренд последнего десятилетия. Относиться к нему можно по-разному: произведениям, с одной стороны, отказывали в каких бы то ни было художественных достоинствах, обвиняя Ролинг в оккультизме и черной магии, объявляя созданные ею тексты образцом умело проведенной пиар-компании и не более того, с другой — цикл о Гарри Поттере называли «не только самым удачным бестселлером в истории детской литературы, но и исключительно литературным произведением», «величайшим и бессмертным творением», которое «свело планету с ума». Как бы то ни было, но феномен Ролинг существует и требует изучения.

Первое, с чем приходится столкнуться филологу, обратившемуся к анализу текстов английской писательницы, — это размытость их жанровых границ. Если первые три книги критики (среди которых есть и серьезные исследователи, и просто высказывающие свое мнение читатели-поклонники) более или менее уверенно относят к волшебной сказке, то последующие части — с четвертой