

**О. Зырянов**  
Екатеринбург

## **Своеобразие лирического нарратива в поэзии Анненского...: к вопросу о новейшем типе лиризма**

По мнению известного теоретика лирического рода литературы Д. Н. Овсяннико-Куликовского, «“настоящий”, высокий лиризм <...> есть создание новой европейской цивилизации, – с XIX века по преимуществу».<sup>1</sup> Действительно, в европейском масштабе от Бодлера и Малларме, а в России – с Фета и предсимволистов, начинается *новейший тип лиризма*, природа которого так замечательно схвачена в книге Гуго Фридриха «Структура современной лирики».<sup>2</sup> При этом следует отметить, что в процесс осмысления новейшего типа лиризма неопределимый вклад внес и Анненский – не только оригинальный поэт, но и автор целого ряда известных литературно-критических работ («Что такое поэзия?», «О современном лиризме», «Бальмонт-лирик» и др.).

Приведем лишь некоторые наиболее значимые высказывания поэта-критика: «Целая бездна отделяет индивидуализм новой поэзии от лиризма Байрона и *романтизм от эготизма*»; «Вместо скучных гипербола, которыми в старой поэзии условно передавались сложные и нередко выдуманные чувства, новая поэзия ищет точных символов для *ощущений*, т. е. реального субстрата жизни и для *настроений*...»; «Стихи и проза вступают в таинственный союз».<sup>3</sup> Анненский-критик позволяет себе достаточно смелое противопоставление «элементов псевдолирического, риторики» и «подлинного, нового, нутряного лиризма»,<sup>4</sup> «тяжелой романтической арматуры» прошлой поэзии и «более беглого языка намеков, недосказов, символов»<sup>5</sup> новейшей лирики.

Нужно признать, что «стихи» и «проза» (точнее, собственно лирическое и прозаическое начала), а также внутренний, «нутряной» лиризм и «реальный субстрат жизни» активно взаимодействуют в поэзии самого Анненского. К конститутивным чертам новейшей лирики, выделенным Г. Фридрихом («деперсонализация», «магия языка», «креативная фантазия», «стерильная идеальность»,

«темнота и герметизм», «суггестия вместо понимания» и т. д.), следует добавить и ряд метафорических терминов, идущих от Анненского («музыкальная потенция слова», «поэтический гипноз», «абсурд цельности и абсурд оправдания»). В этом же ряду рассмотрим реализацию в лирике богатых возможностей нарративных (или сюжетно-повествовательных) структур.

Само использование термина «нарратив» применительно к лирике может показаться не совсем корректным. Так, крепнущее в современной теории литературы направление когнитивной нарратологии вообще стирает грань между ментальным и собственно повествовательным событием,<sup>6</sup> а следовательно, между лирикой и повествовательным видом искусства. Однако в общепринятом смысле нарративу все-таки противопоставляется описание (дескрипция), а в случае с лирикой – перформатив как доминанта лирического, а также медитатив и аппелятив, широко используемые лирическим дискурсом.<sup>7</sup>

С лирическим родом литературы традиционно связывается представление о принципиальной анарративности.<sup>8</sup> Но даже отстаивающий подобную точку зрения Ю. Н. Чумаков для объяснения феномена лирического сюжета предложил оригинальное сравнение (аналогию) с *солитоном*, или «уединенной волной, сохраняющей устойчивую форму среди хаоса морской беспредельности. У солитона предполагается корпускулярно-волновая природа, и это свойство, – по мнению исследователя, – способно моделировать замкнутое поэтическое пространство стихотворения».<sup>9</sup> На наш взгляд, сравнение лирического сюжета с солитоном, действительно, глубоко оправдано с эвристической точки зрения. И может быть, подобного рода допущение адекватно именно сущности лирического сюжета, каким он предстает в современной варианте сюжетно-повествовательной (или нарративной) лирики. Именно в подобном жанре лирики наряду с более или менее жестким каркасом событийной сюжетности (что соответствует корпускулярной природе солитона) всегда соседствует эмоционально-энергетическая аура лирической суггестии (проявление волновой природы солитона). Именно такова, с нашей точки зрения, и лирика Анненского, по его же собственному признанию, богатая «наиболее вибрирующими формами».

Ключ к пониманию жанровых новаций лирики поэта дает сам Анненский-критик. Вот как звучит его прямая подсказка из статьи

«Бальмонт-лирик»: «Роман и новелла, этюд и драма, особенно же этюд и драма, как формы наиболее вибрирующие, давно уже пробуют открывать нам разные стороны нашего обогащенного я». <sup>10</sup> Далее критик предпринимает попытку спроецировать данную закономерность на область современной ему лирической поэзии. И, как результат, здесь выстраивается целая развернутая *парадигма лирической нарративности*, включающая в себя формы драматизированного, нередко ролевого, монолога/полилога (или «драмы»), сценической картины (или «этюда»), а также собственно лирической (стихотворной) новеллы. В зависимости от того, какие композиционные формы речи при этом доминируют – *повествование* (рассказ об истории), *описание* (дескриптивная установка), *драматизация* (внутренний монолог или обмен драматическими репликами), *медитация* (лирические отступления или обрамления сцены-рассказа) или их комбинированные варианты, – можно различать некоторые типологические разновидности лирического нарратива. О них и пойдет речь в продолжение данной статьи.

В первую очередь, следует отметить широко используемые поэтом *драматизированные формы речи*. О. Ронен убедительно показал, что «Анненский – поэт третьего лица, одушевленного или чаще неодушевленного». <sup>11</sup> Но третье лицо (или в философском смысле «другой») зачастую предстает в грамматическом плане именно как первое лицо, своего рода ролевой персонаж. Монологи от лица подобного ролевого героя обнаруживают тенденцию к сценическому развертыванию: например, «Ванька-ключник в тюрьме», «Шарики детские», «Песни с декорацией». В последнем случае наглядно проявлено указание на сценичность уже в самом заголовочном комплексе, о чем свидетельствует и использование поэтом собственных именно драматическому жанру авторских ремарок. К подобному же разряду драматизированной лирики можно отнести стихотворения «Милая», «Квадратные окошки», «Кошмары». На практике это или обмен драматическими репликами, восходящий к традиции балладного жанра, или драматизированный монолог-исповедь, ночная фантазия лирического героя, потенциально разворачивающаяся в некую сценическую картину. Что касается стихотворения «Нервы» (с примечательным жанровым подзаголовком «Пластинка для граммофона»), то, при всей латентности повествовательного сюжета, на первый план в нем выходит использование фразеологической

точки зрения, обилие разговорных и фольклорно-песенных выражений, драматизация уличной городской речи.

Второй вариант нарративной лирики Анненского логически вытекает из первого и напрямую выводит к *сценической картине*, создающей иллюзию сюжетно-повествовательного развертывания действия. В этом плане – с позиции жанровой номинации – показательно стихотворение «Картинка» («Мелко, мелко, как из сита...»): еще не новелла в собственном смысле, ибо здесь нет сюжетно-драматического развития действия, но уже законченный сюжетно-повествовательный «эскиз», по всей видимости, восходящий к известной ситуации из поэмы Гоголя «Мертвые души»: «Глядь – замотанная в тряпки / Амазонка предо мной». <sup>12</sup> Продолжением данной жанровой тенденции может считаться стихотворение «Опять в дороге» («Луну сегодня выси...»), заставляющее припомнить традицию пушкинских «Бесов» и некрасовской дорожной лирики.

Отдельного разговора заслуживает стихотворение «Прерывистые строки» (1909). Перед нами, можно сказать, имитация «потока сознания» в ракурсе лирического героя, характеризующаяся спонтанностью, или тем, что автор называет «прерывистостью». Один из вариантов названия – «Прерывистые дактили», что объясняется в строе стиха наличием переменной анакрузы и аффективными усечениями двусложного междуиктового интервала. Но у этой спонтанности (достаточно прихотливого ритмического «узора») есть своя объективная подоснова, легко угадываемая «канва» по-житейски драматической истории. Повествование разворачивается в модусе сознания лирического героя, но при этом речь самого героя внутренне драматизирована, т. е. строится по законам речевой интерференции, даже, более того, допускает вторжение прямой речи героини: «Ну, прощай до зимы, / Только не той, и не другой, / И не еще – после другой... / Я ж, дорогой, / Ведь не свободная...». <sup>13</sup> Естественно предположить, что данная стихотворная новелла строится с учетом художественного опыта чеховской «Дамы с собачкой». Но, в свою очередь, нельзя не отметить, что открытия Анненского-лирика – и прежде всего в области психологической детализации («реального субстрата жизни») и ситуационно-драматической коллизии – оказали существенное влияние на Анну Ахматову. <sup>14</sup> Вот лишь один, совсем как у Ахматовой, симптоматичный пример детализации: «Пальцы ее в черной митенке

/ Тоже холодные...». <sup>15</sup> Усложнение же субъектной структуры поэтической речи приводит к выявлению сценического потенциала выражаемой эмоции, к освоению средствами лирики эмоционального нерва конфликтно-драматической ситуации:

Плакала тихо у стенки  
И стала бумажно-бледна...  
Кончить бы злую игру...  
Что ж бы еще?  
Губы хотели любить горячо,  
А на ветру  
Лишь улыбались тоскливо...  
Что-то в них было застыло,  
Даже мертво...  
Господи, я и не знал, до чего  
Она некрасива... <sup>16</sup>

Как демонстрирует новаторский опыт Анненского-психолога, и через призму индивидуального сознания (монолог-исповедь с позиции синхронного и ретроспективного анализа-рефлексии) можно воссоздать в лирике некую драматическую сцену. При этом, естественно, речь идет не только об освоении средствами лирического рода литературы драматической коллизии, но именно о новеллистическом развороте драматически-сценического действия. <sup>17</sup>

Последовательное развитие новеллистические формы психологизма получают в стихотворении Анненского «Старые эстонки» (с подзаголовком «Из стихов кошмарной совести») и в таком поистине образцовом примере нарративной лирики, как «То было на Валлен-Коски» (1907). Присмотримся более внимательно к последнему тексту и попытаемся объяснить его сюжетно-повествовательную природу, исходя из анализа субъектной организации и ритмической структуры стиха.

В структурно-семантическом отношении, что подтверждают и данные нарративного анализа, состоящее из девяти строф стихотворение распадается на три симметричные части.

Первые три строфы задают экспозицию действия (описание времени, места и основных участников события). Показательно, что субъектом действия поначалу выступает некая безличная толпа туристов, маркированная грамматической позицией «мы»; само же

положение куклы выступает как сугубо страдательное: «В утеху нам куклу бросали / В то утро в четвертый раз».<sup>18</sup> Лишь с третьей строфы, обнаруживающей активное сопротивление со стороны куклы («Разбухшая кукла ныряла / Послушно в седой водопад, / И долго кружилась сначала, / Всё будто рвалась назад»), намечается остро драматическая сюжетная коллизия.

Последующие три строфы – развитие собственно новеллистического действия: с присущими ему сюжетными перипетиями, драматическим поворотным пунктом (кульминацией) и специфическим пуантом. Попытки героического борения куклы наталкиваются на роковое препятствие: «Но даром лизала пена / Суставы прижатых рук, – / Спасенье ее неизменно / Для новых и новых мук». Здесь же на фоне прошедшего глагольного времени и безличной точки зрения предшествующих строф ощутимо выделяется особо напряженный момент разыгрываемой драмы, подчеркиваемый использованием глаголов настоящего времени и фигуры апеллятива: «*Гляди*, уж поток бурливый / *Желтеет*, покорен и вял». Форма прямого обращения вводит нового субъекта – на сей раз уже единичного, персонального в отличие от массовидной и нерасчлененной позиции «мы». Следующий далее грамматический строй фразы дает все основания рассматривать ее в плане речевой интерференции как некую «ролевую» реплику: «Чухонец-то был справедливый, / За дело полтину взял». Однако в этой разговорно-просторечной, до некоторой степени даже обывательской фразе угадывается и скрытая ирония. Кому принадлежит данная фраза? Сколько субъектов сознания и речи представлено в лирическом нарративе Анненского? Или мы имеем дело с одним типом сознания – сознанием лирического субъекта, но сложно структурированным в интенциональном отношении? Однозначного ответа на все эти вопросы в принципе не может быть.

«И вот уж кукла на камне, / И дальше идет река...» – поворотный пункт новеллистического сюжета. Грамматическая категория настоящего времени акцентирует кульминационный момент драматической истории. Но открывающая строфу стихотворная строка («И вот уж кукла на камне») является, по сути, самой «дефективной», ибо единственный раз на весь текст в дольниковой строке двусложный междуиктовый интервал, приходящийся на вторую стопу, заменяется односложным. Подобный ритмический перебой, конечно же,

призван подчеркнуть кульминационно-переломный момент собственно новеллистического сюжета. Еще одно важное обстоятельство: шестая строфа как будто бы распадается надвое; следующее после многоточия признание выдержано уже от первого лица и в совершенно иной эстетической модальности («*Комедия эта была мне / В то серое утро тяжка*»). Свойственный предшествующим строфам безличный ракурс повествования сменяется глубоко личностной позицией «я» – с ее откровенно-иронической тональностью, что, в общем, соответствует эффекту новеллистического пуанта.

Заключительная часть (последние три строфы) – лирический комментарий автора по поводу увиденного и пережитого, своего рода экстракт некоей экзистенциальной драмы. Открывающая данную часть седьмая строфа (исключительно дольниковая по своей ритмической структуре) закономерно вводит авторскую медитацию: «Бывает такое небо, / Такая игра лучей, / Что сердцу обида куклы / Обиды своей жалчей». В грамматическом плане в последней, заключительной части (восьмая строфа) опять обнаруживается форма множественного числа «мы», но это уже не эмпирическое «мы» (группа зевающих туристов), а подтверждение некоей общеродовой позиции человечества: «Как листья тогда *мы* чутки: / *Нам* камень седой, ожив, / Стал другом, а голос друга, / Как детская скрипка, фальшив».

Последняя строфа занимает особое положение в ритмической структуре стихотворения. Примечательно, что из 36 стихов ровно половина (18 стихов) относится к классическому 3-стопному амфибрахию, вторая же половина к 3-иктному дольнику (с преобладанием двусложного междуиктового интервала на последней стопе – за одним исключением, отмеченным выше). Но заслуживает особого внимания само расположение по тексту амфибрахических и дольниковых строк. В этом плане девятая, заключительная строфа, как сугубо амфибрахическая, вступает в отношения «странного сближения» с третьей строфой, что задает очень важную смысловую параллель: бедная кукла – сердце человеческое.

Разбухшая кукла ныряла  
Послушно в седой водопад,  
И долго кружилась сначала,  
Все будто рвалася назад.

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

Выявленная параллель подтверждает «иносказательный» характер лирического нарратива Анненского: сюжетно-повествовательный план при этом выступает не иначе, как форма «нутряного лиризма». Специально подчеркнем, что речь идет не о вторжении в сферу лирической поэзии не свойственных ей эпико-драматических структур, приводящих к трансформации лирического и формированию «двуродовых образований» (Б. О. Корман), но именно о лирическом нарративе как особом типе современного лиризма. Еще Гегель пронищательно заметил, что «вообще же всякие отступления, если они не нарушают единства, и в первую очередь неожиданные повороты темы, остроумные комбинации и внезапные, почти насильственные переходы принадлежат как раз лирике, и только ей»<sup>19</sup>. В лирической новелле Анненского мы не находим четко выдержанной сюжетно-фабульной основы, но для нее вполне органичными оказываются «вибрирующие формы» нарративности, своего рода пульсации лирического сюжета-солитона.

Отмеченный тип лиризма, присущий новеллистической поэзии Анненского, обнаруживает свою перспективность в плане исторической поэтики, и прежде всего в эпоху постсимволизма. В уже цитированной нами статье об А. Ахматовой высказана замечательная догадка: «Мы полагаем, что в сборниках “Вечер” (1912), “Четки” (1914) и “Белая стая” (1917) имеет место новый, по своей сути, феноменологический, способ воплощения моделирования процессов, протекающих в сознании. Феноменологическая подоплека творчества ранней Ахматовой становится особенно заметной при сравнении ее способа воплощения эмоции с открытиями философов-феноменологов, прежде всего Э. Гуссерля. Ахматова творчески освоила принципы построения смысла посредством вещных ассоциаций, феноменологически смоделировав процессы, протекающие в психике».<sup>20</sup> С нашей точки зрения, у истоков данного новаторства, философско-психологических открытий в русской лирике, значение которых вообще трудно переоценить, стоит именно Иннокентий Анненский.

<sup>1</sup> Овсянко-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы. В 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 200.

<sup>2</sup> Фридрих Гуго. Структура современной лирики: от Бодлера до середины двадцатого столетия. М., 2010.

<sup>3</sup> Анненский *Иннокентий*. Книги отражений. М., 1979. С. 206.

<sup>4</sup> Там же. С. 351.

<sup>5</sup> Там же. С. 102.

<sup>6</sup> См.: *Шмид Вольф*. Перспективы и границы когнитивной нарратологии. (По поводу работ Алана Пальмера о «fictional mind» и «social mind») // *Narratorium*. 2014. № 1(7). [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.rgg.ru/article.html?id=2633109>

<sup>7</sup> См.: *Тюна В. И.* Нарратив и другие регистры говорения // *Narratorium*. 2011. № 1–2. Весна-осень. [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.rgg.ru/article.html?id=2027584>

<sup>8</sup> «Вы не найдете в лирике ни последовательности повествовательных эпизодов эпоса, ни внезапности перипетий драмы. Лирика имеет тенденцию к нелинейности, ахронности и непереводаемости (даже на родной язык), в то время как эпос и драма могут быть линейно выстроены и толерантны к переводу и пересказу. <...> В настоящем смысле лирический сюжет – это лирический мир, который воспринимается весь сразу и целиком, и именно поэтому он внерационален, вненарративен, и его нельзя рассказать» (*Чумаков Ю. Н.* В сторону лирического сюжета. М., 2010. С. 56).

<sup>9</sup> Там же. С. 60.

<sup>10</sup> Анненский *Иннокентий*. Книги отражений. С. 102.

<sup>11</sup> *Ронен О.* «Я» и «Не Я» в поэтическом мире Анненского // *Иннокентий Федорович Анненский. 1855–1909. Материалы и исследования*. М., 2009. С. 292.

<sup>12</sup> Анненский *Иннокентий*. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 124.

<sup>13</sup> Там же. С. 155.

<sup>14</sup> Мы разделяем точку зрения на феномен ахматовской новеллистики: «Автор не просто констатирует то или иное эмоциональное состояние, но с помощью метонимических деталей развертывает сложнейшие и тончайшие процессы, происходящие одновременно и в сознании героини, и в объективной реальности в модальности как настоящего, так и будущего времени» (*Кихней Л. Г., Павлова Т. Л.* Новеллистичность ранней Ахматовой сквозь призму лирического конфликта // *Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский сборник / Сост. и науч. ред. Г. М. Темненко*. Вып. 11. Симферополь, 2013. С. 52–53).

<sup>15</sup> Анненский *Иннокентий*. Стихотворения и трагедии. С. 155.

<sup>16</sup> Там же. С. 156.

<sup>17</sup> В данном случае мы исходим из определения новеллы как «рассказа о драме», пусть и «сокращенного в диалогах и дополненного описанием обстановки» (*Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М., 1996. С. 246). Драматическая коллизия в новелле (и это отличает ее от просто драмы) обязательно подается в специфически повествовательной манере изложения.

<sup>18</sup> Анненский *Иннокентий*. Стихотворения и трагедии. С. 93. Далее стихотворение цитируется без указания страницы – с курсивными выделениями, принадлежащими автору статьи.

<sup>19</sup> *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. В 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 515.

<sup>20</sup> *Кихней Л. Г., Павлова Т. Л.* Новеллистичность ранней Ахматовой сквозь призму лирического конфликта. С. 52.