

И. Ерохина
Тула

«Сентиментальное воспоминание» как сонет в прозе: к описанию поэтологии... Анненского

В предисловии ко «Второй книге отражений» Анненский писал: «Мои отражения сцепила, нет, даже раньше их вызвала моя давняя *тревога*. И все их проникает проблема творчества, одно *волнение*, с которым я, подобно вам, *ищу оправдания жизни*»¹ <выделено нами – *И. Е.*>. Это определение художественной рефлексии как источника и движущей силы вдохновения поэта можно распространить на все его наследие.

В этой статье мы сосредоточимся только на одном тексте, но тексте, «сцепившем» ключевые символы поэтологической концепции Анненского, а потому требующем для своей дешифровки и интерпретации обращения к довольно широкому контексту, к тому, что может быть названо «рабочим окружением» произведения. И вслед за Д. М. Сегалом, использовавшим этот метод применительно к творчеству О. Мандельштама, мы сознаем, что «выделение такого окружения всегда представляет собой насилие над материалом, что все имеет гораздо более обширные связи, чем исследователь может представить себе».²

В издании стихотворений и трагедий Анненского, подготовленном А. В. Федоровым в 1990 году в Большой серии «Библиотеки поэта» «Сентиментальное воспоминание» помещено в раздел «Стихотворения в прозе». При этом в комментариях указано, что название раздела условно, поскольку автор не дал никакого жанрового определения этим лирико-прозаическим произведениям.³ Гипотеза, которую мы попытаемся обосновать дальнейшими рассуждениями, состоит в том, что «Сентиментальное воспоминание» – эксперимент более радикальный и представляет собой *сонет в прозе*.

Если видеть в сонете структурную целостность, функционирующую и в качестве твердой формы строфы, и в качестве жанра, то прозаическая форма затрудняет, но не препятствует реализации

его основных жанромоделирующих принципов. Тем более что неизменность и строгость канона сонетной формы при пристальном и широком рассмотрении оказывается не столь неколебимой. Так О. И. Федотов указывал на то, что «со временем выделились – и что примечательно – канонизировались – аномальные варианты сонета: 1) хвостатый...2) сонет с кодой...3) двойной... 4) безголовый... 5) половинный... 6) опрокинутый <...> и т. д.»⁴ Природа сонета в равной степени определяется не только его четырнадцатистрочной стихотворной формой, но и спецификой содержательной структуры. Мы позволим себе не углубляться в аналитический обзор обширной литературы, посвященной теории сонета, сосредоточившись лишь на наиболее общих выводах и дефинициях сонетологии, необходимых для решения нашей задачи.

Основополагающим содержательным каноническим инвариантным модели сонета является построение его по диалектико-диалогическому принципу «единовременного контраста» (А. В. Останкович), реализующемуся в схеме «теза – антитеза – синтез». По мнению И. Р. Бехера, «в сонете содержанием является закон движения жизни <...> состоящий из положения, противопоставления и развязки в заключении».⁵

В тексте Анненского обнаруживаются три крупных смысловых части, каждая из которых организуется мотивом воспоминания. Первые две построены по единой модели 'впечатление' лирического субъекта – отражение, 'реакция' и соотношены между собой антиномически. Третья выполняет функцию гармонического центра и сонетного замка, и мотив воспоминания дан здесь в неопределенно-гипотетической модальности.

«Первое воспоминание». Теза.

Впечатление:

Я не знал ее ни ребенком, ни девушкой, ни женщиной. Но мне до сих пор кажется, что я должен ее встретить. <...>Я видел ее – правда, только раз. Но она была тогда не женщина. Это было давно, очень давно, и она была еще радугой. <...> Все это длилось минут двадцать. Я любил ее целых двадцать минут.

Кто *она*? Энигматичность этого образа легко поддается дешифровке, если обратиться к эссе Анненского «Символы красоты у русских писателей» и одному из его писем А. В. Бородиной. «Поэзия

возникает из мечтательного общения человека с жизнью. Отсюда понятно, что идея красоты не может оставаться в ней одною чистою идеей. Красота обращается в чувство и в желание поэта и живет в поэзии как нечто гораздо более конкретное, сложное и, главное, более узкое, чем в словаре, чем в мысли. Стендаль где-то назвал красоту обещанием счастья (*la promesse de Bonheur*). В этом признании и можно найти один из ключей к пониманию поэтической концепции красоты вообще. Красота для поэта есть или красота *женщины*, или красота *как женщина*» (КО, 129–130). «Нам *страшна чистая красота*: давай непременно мужчину, женщину, радугу, цветок, скуку, просветление и прочую бутафорию...» (КО, 480).

Но радуга здесь – это чистая идея красоты, воплощенная не в создании искусства, а в природном явлении. Радуга – ставший зримым свет, «опредмеченный» луч, преломленный в водяной взвеси. И созерцание радуги дано как переживание «художественного произведения» природы, ее творческого акта – представления, разыгранного перед глазами человека:

...сначала тонкая и бледная, радуга эта мало-помалу расцвела, распустилась, ехала такая яркая, такая несомненная, потом расширилась – разбухшая, бледная, потом стала делаться все бледнее, все сумрачнее, незаметнее, и наконец отцвела совсем. Я не заметил, как перестал ее видеть. Все это длилось минут двадцать. Я любил ее целых двадцать минут.

Мотив ‘действия’ продолжается в образах «праздничного, почти торжественного вечера», берез, совершающих молитвенный ритуал богу-«отцу белых ночей», угасающего дня, довершающего свою «лазурную поэму»:

Был тихий летний вечер, такой тихий, что он казался праздничным, почти торжественным. Такие вечера бывают только у нас, на севере, недалеко от больших и пыльных городов и среди жидкого шелеста берез. Они не кипарисы, конечно, эти белые, эти грешные березы – они не умеют молиться, жизнь их слишком коротка для этого, ночи томительны, и соловьи столько должны сказать им от зари до зари. Березы не молятся, но перед ясным закатом они так тихо, так проникновенно шелестят, точно хотят сказать: «Боже, как мы тебя любим... Боже, отец белых ночей...».

Отражение. Созерцание «творчества» природы не пассивно, оно рождает со-чувствие, со-переживание и в этом аналогично восприятию произведения искусства, в котором «самое чтение поэта есть уже творчество» (КО, 5). Однако попытка лирического субъекта зафиксировать это впечатление в поэтических формах приводит к сознанию своего бессилия:

...я глядел в это время на радугу и сочинял стихи. Это были плохие стихи, совсем плохие стихи, это была даже не стихотворная риторика, а что-то еще жалче. Но, боже мой, как я их чувствовал... и как я любил радугу... Мои банальные рифмы, мои жалкие метафоры!

Так в первое воспоминание входит тема несовершенных, больных стихов. Читателю она хорошо знакома по «Ненужным строфам» и «Третьему мучительному сонету»:

Тем до рождения отвергнутым созданиям
Мне одному известна лишь цена...

<...>

И дети бледные Сомненья и Тревоги
Идет к нему приять пурпуровые тоги.
(«Ненужные строфы»)

Нет, им не суждены краса и просветленье...

<...>

Но я люблю стихи – и чувства не святей:
Так любит мать, и лишь больных детей.

(«Третий мучительный сонет»)

Мысль Анненского все время возвращалась к сознанию трагической невозможности выразить словом переживание Красоты. Мы находим это и в его статьях, и в его письмах: «Зачем не дано мне дара доказать другим и себе, до какой степени слита моя душа с тем, что не она, но что вечно творится и ею, как одним из атомов мирового духа, непрестанно создающего очаровательно-пестрый сон бытия? Слово?.. Нет, слова мало для этого... Слово слишком грубый символ... слово опошлили, затрепали <...> слово, к тому же, и лжет, п<отому>

ч<то> лжет только слово. Поэзия, да: но она выше слова. И как это ни странно, но, может быть, до сих пор слово – как евангельская Марфа – менее всего могло служить целям именно поэзии. Мне кажется, что настоящая поэзия не в словах – слова разве дополняют, объясняют ее: они, как горный гид, ничего не прибавляют к красоте заката или глетчера, но без них вы не можете любоваться ни тем, ни другим. По-моему, поэзия эта – только непередаваемый золотой сон нашей души, которая вошла в сочетание с красотой...» (КО, 466, письмо к А. В. Бородиной от 25 июня 1906). «Если когда-нибудь в жизни я был не... счастлив... а блажен, то именно в эту ночь. <...> я был поэтом, но мне и в голову не приходило подойти к этому замороженному не-я с покровами слова, с назойливостью ритма, с попыткой какого бы то ни было ограничения <...> ...когда сердце захвачено, то слово кажется иногда не только смешным, но почти святотатственным» (КО, 472, письмо к А. В. Бородиной от 12 января 1907).

Восходящий к романтической традиции мотив ‘невыразимого’ в «Сентиментальном воспоминании» получает новые обертоны:

*Мои банальные рифмы, мои жалкие метафоры! Отчего
я не могу воскресить вас, о бедные нимфы....*

Образ невоскресших нимф «с лянля-розовым кушаком на белой кисее чехлов, с жидкими, но гладко причесанными косами <выделено нами. – И. Е> возвращает нас к образу «белых», «грешных», с «жидким шелестом» берез. Значимая корреляция устанавливается по признаку ‘бледное подобие некоего совершенного первообраза, функционального прототипа’. Северные березы – «не кипарисы», «они не умеют молиться», «жизнь их слишком коротка для этого». «Бедные нимфы... с мечтательными глазами, и в веснушках, предательских желтых веснушках на тонкой петербургской коже...» – лишь невзрачные простушки, отдаленно похожие на своих античных сестер. Это приводит к взаимному уподоблению человека и природы в их обреченной на неудачу попытке «молиться» Красоте на языке доступных им форм.

Теза: ничто – ни человек, ни природа – не может достичь совершенства в выражении своего переживания Прекрасного. Идея красоты невоплотима, «божественно несоизмерима» любой форме – искусства ли, природы ли.

За тезисом следует сцепление-переход ко второй части – анти-тезе:

Я не dokonчил тогда моих стихов радуге – где-то близко не то запела, не то заняла старая итальянская шарманка...

«Второе воспоминание». Антитеза.

Впечатление:

Те, давние шарманки – отчего больше их не делают? Новые, когда они охрипнут, ведь это же одна тоска, одна одурь, один надрыв. А те, давние? Самым хрипом своим – они лгали как-то восторженно и самозабвенно.

Господи, что она играла тогда, эта коробка со стеклом, сквозь которое я так любил таинственную красную занавеску, символ тайны между жизнью и музыкой...

Она играла Верди, Верди – это я хорошо помню... И, кажется, Троватора... Да, да, это был Троватор, и он молил свою Элеонору проститься с ним, молил из картонной тюрьмы – Addio, mia Eleonora, addio!

У Анненского образ шарманки (и, как вариант, музыкального механизма того же типа, например, будильника) устойчиво наделяется смыслами, связанными с поэтическим творчеством. Мы находим это и в «Старой шарманке», и в стихотворении «Будильник», и в статье «Умиравший Тургенев»: «Было время, когда, читая “Клару Милич”, я слышал музыку... Но игрушка сломана, и я не заметил даже, когда это произошло. Вот валик, вот молоточек... шпеньки... вот и ящик... Только я не сумею их сложить... да и незачем, все равно, – старой музыки не услышишь: слух не тот...» (КО, 40). Сам принцип действия этого устройства, извлекающего звук посредством сцепления шипов-кулачков валика и клапанов звучащих трубок или металлической гребенки, метафорически опредмечивал идею Анненского о суггестивной природе искусства, которое прежде всего «возбудитель, а не только выразитель мысли» (КО, 592, «Что такое поэзия?»).

Сохраняя известные нам смысловые связи, образ шарманки в «Сентиментальном путешествии» семантически реструктурируется: центром становится мотив несовершенства, ущербности фаль-

шивящего в своей аффектации искусства. Герой вспоминает старую итальянскую шарманку, которая ныла, хрипела и лгала «как-то восторженно и самозабвенно»:

Надуманное чувство, фальшивые ноты, самодовольная музыка Верди, еще молодого.

Это опять возвращает нас к письму поэта к А. В. Бородиной: «Слово слишком грубый символ... слово опошлили, затрепали <...> слово, к тому же, и лжет, <потому> <что> лжет только слово. <...> В “поэзии” слов слишком много литературы» (КО, 472).

Думается, что и само имя этого инструмента, восходящего к названию мелодии «*Charmante Catherine*» (одни источники свидетельствуют о французском, другие – о немецком происхождении этой песенки), было значимо для Анненского. Семантика слова ‘*charmante*’ – ‘прекрасная, прелестная, очаровательная’ – указывает на некую опрошенную телесную форму красоты, несущую на себе ее печать, но не достигающую ее высокого совершенства.

Отражение:

Не знаю, плакал ли я тогда, но теперь – я готов заплакать от одного воспоминания, пускай глупого и бесцветного, хоть нет надойной больше ни погасающей радуги, ни белоствольных берез....

Антитеза. Искусство лжет, оно несовершенно, но даже банальное, надуманное, фальшивящее оно может стать источником искреннего воодушевления, переживания Красоты, поскольку, по заветной мысли Анненского, искусство вообще – поэзия ли, музыка ли – не транслирует чувство, но инициирует в воспринимающем сознании ассоциативные сцепления: «Поэзия не изображает, она намекает на то, что остается недоступным выражению. Мы славим поэта не за то, что он сказал, а за то, что он дал нам почувствовать несказанное».⁶

Эту же мысль Анненский высказывает по поводу оперы, что может объяснить появление Верди в связи с образом шарманки в «Сентиментальном воспоминании»: «Но другое дело сцена, конечно, я не отрицаю ни Вагнера, ни, в частности, Байрейта, ни трогательных резигнаций корифеев, которые становятся в ряд. Они – лучшая эмблема музыки, которая скромно берет на себя роль иллюстратора,

толкователя и – божество-сама, “грех наших ради и окаянства”, надевает на себя наши смиренные одежды, нисходит до нас, до наших слов, садится за пир наших волнений и делает вид, что плачет нашими слезами. <...> даже в этой оперно-драматической или какой хотите, но все же прикладной (*tranchonslemot*) музыке лучшее – это все же то, чего мы не понимаем и в чем мы невольно и благоговейно чувствуем – е[е] божественную несоизмеримость с текстом, с накрашенными лицами и электрическими миганиями)(КО, 480, письмо к А. В. Бородиной от 6 августа 1908).

Сцепление-переход к синтезу:

При чем же тут красота... поэзия... вдохновение... творчество? Самая любовь к радуге, разве не кажется вам это выдуманным тут же, сейчас, к случаю? О, нет. Я не лгу. А лучше бы я лгал...

«Третье воспоминание» – гармонический центр. Синтез.

Наиболее устойчивая схема соотношения содержательной композиции и архитектоники сонета предполагает следующее: теза развивается в первом катрене, антитеза – во втором, синтез формулируется в двух терцетах.

Разрабатывая идею о соответствии сонета принципам золотого сечения, А. В. Останкович приходит к выводу, что гармонический смысл этой композиционно-образной структуры «не исчерпывается ни строфикой, ни ритмом», но «согласуется с жанровыми законами развития поэтического содержания», важнейшим показателем которого является наличие гармонического центра. Гармонический центр разделяет целое на части, одновременно завершая собой одну и начиная другую, представляет «кульминационный пункт всего произведения» и, «концентрируя в себе предшествующее содержание, является структурно-образным предвестником финала, итоговой поэтической мысли сонета, выраженной в сонетном замке». ⁷

Именно эти функции гармонического центра и сонетного замка выполняют в тексте «Сентиментального воспоминания» два последних абзаца.

Гармонический центр:

Все это сложно, господа. И ей-богу же, я не знаю – если точно когда-нибудь раскрывается над нами лазурь, и серафим,

оторвав смычок от своей небесной виолончели, прислушивается, с беглой улыбкой воспоминания на меловом лице, к звукам нашей музыки – что, собственно, в эти минуты он слушает: что ему дорого и близко? – хорал ли Баха в Миланском соборе или Valsedesroses, как играет его двухлетний ребенок, безжалостно вертя ручку своего многотрадального органчика в обратную сторону.

Анненский создает две парадигмы. Первую составляют различающиеся по сложности своего устройства и исполнительским возможностям трансформации органа: от знаменитых грандиозных органов Duomodì Milano из 13200 труб, имеющих 180 регистров, до итальянской шарманки («уличного органа») и детского игрушечного органчика. Вторую – музыкальные произведения, выстраиваемые по степени их совершенства и принадлежности/не принадлежности к высокому искусству: от хоралов Баха к ранней опере Верди «Трубадур» и «Valsedesroses» (это название отсылает одновременно к популярной народной мелодии и одному из известнейших вальсов Оливье Метра, упоминаемого также в романе Марселя Пруста «По направлению к Свану» как знак мещанских музыкальных пристрастий Одетты, чуждых Свану⁸). На первый взгляд, элементы этих трехуровневых парадигм скоррелированы: хорал Баха так же соотносится с оперой Верди, как орган Дуомо с уличной шарманкой, и т. д. Однако градация здесь более сложная:

- ✓ хорал Баха, исполненный органом Миланского собора;
- ✓ ария из «Троватора» Верди;
- ✓ ария Торватора, исполненная старой хриплой шарманкой;
- ✓ «Valsedesroses»;
- ✓ «Valsedesroses», исполненный на детском органчике двухлетним ребенком, вертящим ручку в обратную сторону.

Задаваясь вопросом о том, что вернее приближает нас к «музыке сфер», Анненский ставит под сомнение привычный аксиологический и качественный «табель о рангах» и тем самым, проблематизирует сразу два традиционно взаимосвязанных принципа искусства – принцип иерархичности и принцип мастерства, стремления к совершенству формы как наивернейшему пути к гармонии.

В одном из писем к Нине Бегичевой находится очень близкое этому признание поэта: «Господи, как глуп я был в сетованиях на банальность романсов, на эти муки и улыбки, похожие между

собой, как ... красавицы “Нивы”. Что увидишь, ты, гордец, в венецианском зеркале, кроме той же собственной, осточертевшей тебе... улыбки?.. И чего-чего не покажет тебе самое грубое, самое пузырчатое стекло? Смотри – целый мир... Да, поверь же ты хоть на пять минут, что ты не один. Банальность романса, это – прозрачное стекло. Слушай в нем минуту, слушай минутную думу поющей. Сумасшедший, ведь – это откровение. <...> Это – было прозрение божественно-мелодичной печали и в мою душу, и в его... и в ее душу...» (КО, 484).

Итак, ничто не может быть ответом на вопрос о тайне воздействия на нас искусства: ни изощренность музыкальной ткани, ни значительность избранной темы, ни сложность и диапазон инструмента, ни виртуозность исполнителя.

В сонетном замке «Сентиментального воспоминания» Анненский вновь возвращается к своей заветной идее творчества как «муки идеала», томления и порыва к недостижимой Красоте.

И в чем тайна красоты, в чем тайна и обаяние искусства: в сознательной ли, вдохновенной победе над мукой или в бессознательной тоске человеческого духа, который не видит выхода из круга пошлости, убожества или недомыслия и трагически осужден казаться самодовольным или безнадежно фальшивым.

И поскольку это было уже не раз осмыслено и описано исследователями, то не требует развернутого комментария. Заметим только, что логически выстраиваемые как вопрошание синтаксические конструкции гармонического центра и сонетного замка пунктуационно завершаются точками, сохраняя вопросительный знак лишь в своей сердцевине.

В контексте этих наблюдений над содержательной структурой «Сентиментального воспоминания» отказ автора от традиционной ритмико-строфической организации сонета в пользу прозаической формы может быть прочитан как прием иконического означивания одного из центральных мотивов произведения – «косноязычия» искусства («фальшивые ноты» «нашей музыки», «совсем плохие стихи», «даже не стихотворная риторика, я что-то еще жалче»). И здесь следует вспомнить, по крайней мере, два вполне традиционных сонета Анненского – «Ненужные строфы» и «Третий мучительный

сонет» – в которых тема ущербных, больных стихов воплощалась в значимо противоречащей ей сонетной форме, которой имманентна идея гармонии и совершенства.

¹ *Анненский Иннокентий*. Книги отражений. М., 1979. Далее по тексту ссылки на это издание КО с указанием страницы.

² *Сегал Д. М.* Фрагмент семантической поэтики О. Э. Мандельштама // Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 354.

³ Как стихотворения в прозе определил эти тексты В. Кривич в предисловии к сборнику «Посмертные стихи Иннокентия Анненского» (Пг., 1923).

⁴ *Федотов О. И.* Сонет Серебряного века // Сонет Серебряного века. Русский сонет конца XIX–начала XX века. М., 1990. С. 7.

⁵ *Бехер И. Р.* Философия сонета, или Малое наставление по сонету // Бехер И. Р. О литературе и искусстве. М., 1981. С. 407–432, 409.

⁶ РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 14, л. 35 об. Цит. по: *Подольская И. И.* Поэзия и проза Иннокентия Анненского. [Электронный ресурс]. URL: <http://annensky.lib.ru/names/podolskaaya/pod1.htm>

⁷ *Останкович А. В.* Гармоническая структура русского классического сонета XVIII – первой половины XX вв. Автореф. дисс. ...д. филол. наук. М., 2009. С. 11.

⁸ Я благодарна профессору Э. Анри-Сафье за это важное дополнение.