

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Тюменский государственный университет»

На правах рукописи

КЕЛЬМЕТР Эльвира Викторовна

**ПОЭТИКА ТЕЛЕСНОСТИ В ЛИРИКЕ
ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО**

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ: 10.01.01 – РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
доцент Н.А. Рогачева

Тюмень 2015

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Категория телесности в поэзии И. Анненского в контексте русской лирики XIX – начала XX веков.....	19
1.1. Категория телесности в философской и литературоведческой антропологии	19
1.2. Категория телесности в субъектной структуре лирического текста	36
1.3. «Нутряной лиризм» И. Анненского в контексте исканий эпохи	53
1.4. Сонет И. Анненского «Человек»: поэтическая антропология на перекрестке позитивизма и модернизма	89
Глава 2. Телесность в структуре лирического субъекта И. Анненского: перцептивная модальность.....	102
2.1. Зрительный модус перцепции и визуальные образы	102
2.2. Тактильная картина мира в поэзии И. Анненского	116
2.3. Ольфакторное и гастическое пространство лирики И. Анненского	133
2.4. Аудиальная модальность в лирике И. Анненского	149
Заключение	162
Список литературы	167

Введение

Тесная связь с литературной традицией, с одной стороны, и ярчайшие новаторские черты, с другой – вот, пожалуй, основной фактор, делающий творчество И.Ф. Анненского предметом интереса литературоведов. К актуальным проблемам современного анненсковедения относятся вопросы художественной антропологии, нашедшей отражение в его лирическом творчестве, драматургии, критических очерках.

Можно сказать, что филологическая наука обратила внимание на И. Анненского сравнительно поздно – лишь во второй половине XX века. В работах А.В. Подворной, У.В. Новиковой и др. отмечается, что второй половине столетия соответствует наиболее плодотворный этап изучения лирики поэта.

Первый этап ознаменовался появлением откликов на творчество Анненского его современников – Г.И. Чулкова, К.И. Чуковского, В.Я. Брюсова, М. Волошина, Вяч. И. Иванова, А.А. Блока и др. Не лишенная романтических корней и импрессионистической выразительности, лирика Анненского, ставшая широко известной лишь после смерти поэта, дала повод представителям нескольких литературных течений назвать его своим предтечей. Символист В.Я. Брюсов считал, что «манера письма Иннокентия Анненского – резко импрессионистическая; он все <...> изображает не таким, каким он это знает, но таким, каким ему это кажется, притом кажется именно сейчас, в данный миг» [Брюсов, 1987, с. 336]. Вяч. И. Иванов писал о его поэтике: «И.Ф. Анненский является в большей части своих оригинальных и трогательных <...> созданий символистом того направления, которое можно было бы назвать символизмом *ассоциативным*» [Иванов, 1994, с. 170]. Этот символизм, по Иванову, «берет исходную точкою в процессе своего творчества нечто физически или психологически конкретное и, не определяя его непосредственно, часто даже вовсе не называя, изображает ряд ассоциаций, имеющих с ним такую связь, обнаружение которой помогает многосторонне и ярко осознать душевный смысл

явления, ставшего для поэта переживанием, и иногда впервые назвать его – прежде обычным и пустым, ныне же столь многозначительным его именем» [Иванов, 1994, с. 170]. Вяч. И. Иванов определил также и главную задачу ассоциативного символизма как изобразительную, решаемую с помощью «импрессионистических стимулов» [Иванов, 1994, с. 170]. Суждение это во многом предопределило взгляды литературоведов на поэтику лирических произведений и критических очерков Анненского.

Существенны свидетельства современников о постсимволистских чертах в творчестве Анненского. С.М. Городецкий, отмечая появление в 10-х годах XX века новых тенденций в развитии русской символистской поэтики, одним из первых связал их с именем И.Ф. Анненского и его посмертно изданной книгой стихов «Кипарисовый ларец». Своим учителем Анненского признавали акмеисты, в частности Н.С. Гумилев и А.А. Ахматова, считавшие себя его преемниками. Именно в акмеистском журнале «Аполлон» были опубликованы статьи Анненского, объединенные заголовком «О современном лиризме», выразившие наиболее полно его эстетические взгляды на современную поэзию. Правда, по замечанию М. Рубинс, тогда «Аполлон» еще не стал в полной мере акмеистическим печатным органом [Рубинс, 2003, с. 181]. Ахматова, по свидетельствам Л. Костюкова и Г. Петровой, находила у Анненского и истоки поэзии футуристов Хлебникова и Маяковского [Костюков, 1997, с. 4; Петрова, 2002, с. 4].

1930–1940-е годы не оставили крупных работ, отличавшихся пристальным и заинтересованным взглядом на творческую индивидуальность Анненского и представлявших обоснованные концепции его лирики.

Веховыми работами второй половины XX века являются вступительная статья А.В. Федорова к книге Анненского «Стихотворения и трагедии» (1959), монография «Иннокентий Анненский. Личность и творчество» (1984) того же автора, а также глава «Вещный мир» в книге Л.Я. Гинзбург «О лирике» (1964). Статья А.В. Федорова 1959 года носит прежде всего критико-литературный

характер. Исследователь отметил такое важное качество творчества поэта, как пограничность – тяготение к декадентско-символистской поэтике, эстетству и нежелание отстраняться от реального мира, искренних чувств, правды жизни [Федоров, 1959, с. 20].

Труд «Иннокентий Анненский. Личность и творчество» – первая монография о жизни и творчестве Анненского. А.В. Федоров последовательно раскрывает все грани таланта Анненского – поэта, ученого, педагога, критика, драматурга. Значимым, на наш взгляд, является тот факт, что А.В. Федоров ставит на первое место именно его поэтический дар [Федоров, 1984, с. 250]. Исследователь поддерживает мысль Вяч. И. Иванова об ассоциативности поэтического мышления Анненского, но отмечает его «критическое отношение к “столпам” символистской школы» и пишет, что Анненский иронизировал «достаточно зло над претенциозностью образов, над самовозвеличиванием <...> над бессознательностью и многословием» [Федоров, 1959, с. 24], присущим, по его мнению, старшим символистам. Кроме того, в отличие от символистов, для которых творчество – это мистический процесс познания вечных, духовных, божественных сущностей мира, для Анненского творчество есть «психологический» [Анненский, 1979, с. 244] и даже психосоматический процесс. Сам поэт считал наименование «символизм» неясным: «В поэзии есть только относительности, только приближения – потому никакой другой, кроме символической, она не была да и быть не может» [Анненский, 1979, с. 338]. С другой стороны, Анненский-поэт считал своими предтечами французских символистов, «парнасцев и проклятых» (Ш. Бодлера, Ш. Леконта де Лиля, П. Верлена, С. Прудома, А. Рембо, С. Малларме, Ш. Кро, М. Роллину, Т. Корбьера, Ф. Жамма), которых много переводил.

Работа Л.Я. Гинзбург «Вещный мир» (1964) стала классикой анненсковедения и во многом определила направление современных исследований. Указывая на популярность творчества Анненского в 10-х гг. XX столетия, Л.Я. Гинзбург отмечала: «Постсимволистской поэзии понадобился

тогда Анненский с его психологизмом и новым пониманием позиции поэта, когда потребовалось “преодолеть” символистское развеществление» [Гинзбург, 1997, с. 315]. Исследовательница считает психологичность доминирующей чертой поэзии Анненского (психологические состояния свойственны не только лирическому субъекту, но и вещи) и называет его творческий метод «психологическим символизмом» [Гинзбург, 1997, с. 290]. Такой метод, по ее мнению, родился на пересечении традиций русской психологической прозы XIX века, новых веяний французского «Парнаса» и русского символизма. Отдельные положения концепции Л.Я. Гинзбург развиваются в поздних исследованиях А.В. Федорова, А.С. Кушнера, В.Е. Гитина, Н.Т. Ашимбаевой, Л.А. Колобаевой, Г.П. Козубовской и др.

Начало современного этапа обычно связывается с появлением в 1996 году сборника научных трудов «Иннокентий Анненский и русская культура XX века», ставшего результатом работы международной конференции «Иннокентий Анненский и русская культура XX века» (Санкт-Петербург, Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, июнь 1994 года). В сборник вошли работы, посвященные поэтике и эстетике Анненского (В.Е. Гитина, К. Верхейла, Д. Бобышева, Т. Венцловы, Н.Т. Ашимбаевой, В.Б. Кривулина и др.), связям с творчеством предшествующих и последующих художников слова (статьи Р.Д. Тименчика, Г.М. Пономаревой, А.В. Лаврова), отдельным фактам его биографии и их влиянию на творчество (статьи В.Б. Кривулина, Ю.Е. Галаниной, Г.Т. Савельевой).

В целом к рубежу XX–XXI вв. интерес к творческой личности Иннокентия Анненского приобретает устойчивый характер как среди отечественных, так и среди зарубежных ученых. Появляются работы Дж. Такер «Иннокентий Анненский и акмеистская доктрина» («Innokentij Annenskij and the acmeist doctrine». Columbus, Ohio, 1986) и А. Лjunggren «На перекрестках русского модернизма. Исследования поэтики Иннокентия Анненского» («At the crossroads of russian modernism. Studies in Innokentij Annenskij's poetics». Stockholm, 1997),

рассматривающие, по замечанию Н.В. Налегач, поэзию Анненского с точки зрения его влияния на последующие течения, а также в контексте европейского модернизма [Налегач, 2013, с. 4]. Связи Анненского с классической поэтической традицией изучает В. Гитин в монографии «Иннокентий Анненский и русская поэзия XIX века: Тютчев и Баратынский» («Innokentij Annenskij and the Russian Poetry of the XIX century: Tjutchev and Baratynskij». Harvard, 1989).

При изучении наследия И.Ф. Анненского литературоведов интересуют проблемы истоков его поэтического творчества, жанровая система, развитие отдельных мотивов и образов его поэзии, их связь с античной традицией, «золотым веком» русской литературы, а также контекстом эпохи Серебряного века. Нерешенным остается вопрос о творческом методе Анненского, его принадлежности к тому или иному течению рубежа веков. Причина этого, вероятно, кроется не столько в эклектичности стиля и разнообразии художественных техник поэта, сколько в его собственных взглядах на те или иные поэтические категории (например, символ) как универсальные, а не присущие одному направлению, в отказе следовать эстетическим установкам определенной школы. В этом же, по всей видимости, заключается и причина того, что собственной школы ни в поэтическом творчестве, ни в литературной критике Анненский не создал.

Авторы вышедшей в 1999 году монографии «Иннокентий Анненский. Вещество существования и образ переживания» Л.Г. Кихней и Н.Н. Ткачева помещают поэта в контекст символистского и акмеистского течений и указывают на отличия его творчества от обеих систем, однако обнаруживают у Анненского признаки различных литературных направлений (бытие и инобытие как переосмысление бинарной оппозиции символистского двоимирия; акмеистическое внимание к реалиям и деталям жизни; двойственная концепция времени как бесконечно повторяющейся надоедливой привычки существования и как застывшего мгновения, приобретающего особую ценность – черты импрессионистического мышления). Цель подобных исследований, конечно,

не сводится к попыткам включить творчество Анненского в то или иное направление рубежа веков, но они оказываются весьма значимыми при определении его места в литературном процессе начала века и установлении преемственности в русской поэзии.

С 2000 по 2013 гг. защищено около 30 кандидатских и докторских диссертаций по наследию И.Ф. Анненского. Следует отметить, что оно становится объектом внимания не только литературоведов, но и лингвистов (диссертационные исследования И.А. Тарасовой, Т.В. Бердниковой, Е.Г. Хайловой, С.В. Косихиной, М.В. Дудоровой, Э.В. Бабарыковой, А.В. Комиссаровой, К.В. Шмугуровой), педагогов (работы А.И. Червякова, Ю.Ю. Поринца, О.Н. Черновой, Ю.А. Филоновой), историков философии (диссертация Т.Н. Бурдиной). Такой интерес во многом обуславливается подвижностью научных парадигм в эпоху рубежа веков в ситуации, когда исследователи в материале столетнего прошлого обнаруживают культурные параллели с настоящим с целью объяснить современные художественные мировоззренческие установки (переоценку ценностей классической эстетики, созидание через деконструкцию; иронию как творческий принцип и т.п.).

Кроме того, конец XX – начало XXI века четко осознаются гуманитариями как расцвет постмодерна, как точка, из которой обозримой становится эпоха модерна и, в частности, литературного модернизма. Иннокентий Анненский, значительно превосходивший по возрасту самых старших символистов, был одним из тех, кто стоял у истоков русского литературного *art nouveau*. Предметом современных литературоведческих штудий становятся критическое и драматическое наследие И. Анненского (работы О.О. Хрусталевой, Г.Н. Шелогуровой, И.И. Подольской, Г.М. Пономаревой, Е.А. Васильевой, А.В. Курганова, Л.М. Борисовой, В.А. Капцева, И.Э. Чернакова, О.П. Лебедушкиной, А.В. Черкасовой и др.), поэтическая онтология и эстетика (исследования Е.В. Ермиловой, Г.П. Козубовской, Л.А. Колобаевой, Е.А. Некрасовой, Г.В. Петровой, Н.Ю. Грякаловой, А.В. Подворной,

К.В. Булавкина и др.), его литературные связи (работы А.Е. Аникина, Н.В. Налегач), причем актуальным оказывается прочтение текстов И. Анненского сквозь призму античной культуры как сферы его научного филологического интереса и как наиболее востребованной, по утверждению современных литературоведов, в культуре рубежа веков этико-эстетической системы [Петрова, 2002, с. 12; Курганов, 2003, с. 94]. В связи с этим формируется мифопоэтическое направление в изучении лирического творчества Анненского, представленное работами Г.П. Козубовской, А.Е. Аникина, Г.Н. Шелогуровой, А.А. Асояна и др.

Исследования поэтики И. Анненского сосредоточиваются на таких категориях, как автор и авторское слово, жанр, герой, поэтический диалог, мотив, символ (работы В.В. Мусатова, К.М. Черного, В.Б. Кривулина, А.С. Кушнера, М.В. Тростникова, Н.В. Налегач, У.В. Новиковой, А.С. Дубинской, Г.Т. Савельевой, Т.В. Бердниковой, А.А. Боровской, И.В. Ставровской и др.). Поэтика ассоциаций и недосказанностей И. Анненского обуславливает появление множества работ, касающихся интерпретации отдельных его текстов, подбора интертекстуальных «ключей» к ним (статьи О. Ронена, А.В. Лаврова, Ю.В. Бабичевой, Л.Л. Шестаковой, Э. Анри-Сафье и др.).

Степень разработанности проблемы. Категория телесности в творчестве И. Анненского до сих пор не становилась предметом целостного осмысления (с точки зрения ее истоков, связи с субъектной структурой лирического текста, художественных качеств – способности быть «каналом» связи героя с внешним миром и способом высказывания). Близкие по тематике работы появляются лишь в последнее десятилетие и касаются отдельных аспектов поэтики телесности.

Так, в современных исследованиях творчества поэта наметилось направление, связанное с изучением перцептивной образности. О взаимосвязи и взаимопроникновении звука и света у поэта пишет У.В. Новикова в статье «Звук и свет в лирике И. Анненского» (2003). Автор определяет основные источники света и звука в его поэзии (солнце, луч; бубенцы, лира, скрипка, труба, шарманка), их образную семантику, интертекстуальные связи, анализирует их

метаморфозы. Опираясь на количественные данные (У.В. Новикова является составителем «Частотного словаря лексики лирики И.Ф. Анненского» – 2006 г.), автор приходит к выводу о текучести образов, их семантической неопределенности. В другой статье – «Семантическое поле “Человек” в лирике Анненского» – исследовательница отмечает количественное превосходство семантического сектора «анатомия человека». По ее подсчетам, данный сектор представлен 337 словоупотреблениями, в то время как другие три сектора – «Отношение человека к обществу», «Жилище человека», «Вещи и принадлежности человека» – насчитывают соответственно по 243, 180 и 159 лексических единиц [Новикова, URL]. На наш взгляд, этот факт непосредственно указывает на особое отношение поэта к телесной стороне бытия человека.

Отчасти эту мысль подтверждает А. Виноградова в статье «Образы “телесности” в поэзии русского символизма (“диаволический символизм”)), описывающей способы экспликации телесности в лирике В. Брюсова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, И. Анненского. А. Виноградова называет последнего наиболее «телесным» среди старшего поколения символистов [Виноградова, 2005, с. 278], основываясь не столько на количественном преобладании телесной образности в его лирике, сколько на ее интенсивности и «многослойности». Автор отмечает особую динамичность телесного ощущения в поэзии И. Анненского, непосредственно связанную с импрессионистичностью его мировосприятия. Этому способствует сама организация поэтических сборников Анненского и ассоциативно-образные «переклички» между его стихотворениями, получившие в анненсковедении название «поэтики сцеплений и отражений» [Козубовская, 1995, с. 72].

Статьи Н.А. Рогачевой «Запах и история русской словесности в литературно-критической прозе Иннокентия Анненского» и «Иннокентий Анненский: пластика запаха в стихотворении “Там”» (2010) посвящены расшифровке ольфакторного кода его текста. Исследователь доказывает существование особого языка запахов у поэта и связывает это с появлением

нового типа мироощущения у модернистов, нуждающегося, соответственно, в новом адекватном ему слове [Рогачева, 2010, с. 115]. Сам поэт называет новое качество художественного слова «нутряным лиризмом»¹ [Анненский, 1979, с. 351] – способностью эстетически передавать не просто эмоцию, но ощущение. Подробный анализ раннего стихотворения «Там» позволяет исследователю обосновать метонимический характер лирики Анненского, связанный, в первую очередь, со стремлением поэта передать в предметном образе память о чувстве, которое само по себе предметно, физиологично [Рогачева, 2010, с. 186]. О запахе как особом языке в творчестве Анненского пишет А.С. Дубинская в статье «Лирическое пространство книги И.Ф. Анненского “Тихие песни”: ольфакторный аспект» (2007), однако она сводит язык запахов к языку цветов, рассматривая их преимущественно как статические образы, изначально наделенные внетекстовой мифологической и библейской символикой, и накладывая эти схемы на поэзию Анненского.

Важным фактором формирования поэтики телесности Анненского некоторые исследователи считают его биографию, в частности болезнь сердца, после приступов которой, по замечанию В.Б. Кривулина, возрастала творческая активность автора [Кривулин, 1996, с. 106]. В.Б. Кривулин («Болезнь как фактор поэтики Анненского»), А.С. Кушнер («О некоторых истоках поэзии И. Анненского»), Н.Н. Богданов («Сердце Иннокентия Анненского») связывают внимание к телесности в лирике Анненского не только с эстетикой модернизма, но и с индивидуальным эмпирическим опытом смертельно больного поэта. Действительно, это тот случай, когда биографический метод позволяет установить генезис многих образов и приемов в творчестве художника.

Итак, изучение категории телесности в творчестве И.Ф. Анненского нуждается в углубленном изучении семантики телесных образов, выявлении их природы и онтологической сущности и установлении законов поэтики телесности

¹ Этот «нутряной лиризм», вероятно, уходит корнями в натурализм, который предшествовал поэтике символистов-декадентов и, по утверждению Н. Ю. Грякаловой явился ее «сильным предшественником» [см.: Грякалова, 2008, с. 7].

в его лирике, а также связи этой поэтики не только с эстетическими взглядами писателя и фактами его жизни, но и с другими нехудожественными дискурсами¹ второй половины XIX – начала XX веков: научной и философской антропологией, информационным полем (газеты), медицинскими практиками.

Актуальность данного диссертационного исследования обусловлена значимостью для современного анненсковедения антропологической проблематики, в рамках которой уже выделились следующие направления: исследование образов телесности и способов их репрезентации в творчестве поэта (А. Виноградова, У.В. Новикова); работы о влиянии биографического фактора болезни на поэтику Анненского (В.Б. Кривулин, А.С. Кушнер, Н.Н. Богданов); работы по поэтике перцепции в его творчестве (У.В. Новикова, А.С. Дубинская, Н.А. Рогачева). В контексте поставленных вопросов необходим системный взгляд на категорию телесности с точки зрения ее выражения в лирических текстах И. Анненского, ее истоков и роли в художественном мире поэта. Исследование поэтики, подразумевающей осмысление тела не только как самоценной данности, но как способа существования человека в мире, инструмента общения с миром, осуществляемого посредством модусов перцепции, позволило бы уточнить концепцию лирического творчества Анненского с точки зрения его положения в истории русской лирики XIX–XX вв.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые проводится целостный анализ поэтики телесности в лирике И. Анненского, определяются ее факторы и связь с эстетическими представлениями Анненского-критика, уточняется структура лирического субъекта и антропологической картины мира в поэзии рубежа веков. Нас интересует в первую очередь поэтика, где слово называет не состояние или чувство лирического субъекта, а его психосоматические реакции на окружающий мир, в то время как сами эти реакции служат особым языком, на котором выражается чувство. Такой тип

¹ Здесь и далее «дискурс» понимаем в философском ключе как вербально артикулированную форму объективации содержания сознания, регулируемую доминирующим в той или иной социокультурной традиции типом рациональности (определение цит. по: История философии: энциклопедия / сост. А.А. Грицанов. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. С. 326).

поэтики получил определение поэтики выразительности, но лирика Анненского с этих позиций практически не изучалась. Так, данное исследование позволит расширить представление об истоках и особенностях художественной антропологии Анненского.

Исследование исходит из следующей **рабочей гипотезы**. Телесность и язык тела определяют переходность поэтики И. Анненского как носителя художественного сознания рубежа веков и выражают обоснованную им в критических статьях категорию «нутряного лиризма». Такой тип поэтики телесности обусловлен рядом важнейших причин: принадлежностью художника к эпохе позитивизма и усвоением поэтических традиций этого периода (Я. Полонский, А. Апухтин, К. Фофанов, К. Случевский), стремлением освоить новый язык общения с миром, найти художественные формы для выражения мироощущения смертельно больного человека.

Объектом исследования являются оригинальные (непереводные) стихотворения И. Анненского. Сюда входят тексты из его первой и единственной прижизненной книги стихов «Тихие песни», вышедшей в Петербурге в 1904 году, тексты из посмертной книги стихов «Кипарисовый ларец» (1910), а также стихотворения, не включенные в авторские сборники. Кроме того, в качестве материала исследования привлекается критическая проза («Книги отражений» и не вошедшие в них очерки) и письма И. Анненского.

В качестве основных источников используем следующие издания: Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова. Л.: Советский писатель, 1990. 638 с. (серия «Библиотека поэта»); Анненский И.Ф. Книги отражений / подгот. Н.Т. Ашимбаева, И.И. Подольская, А.В. Федоров. М.: Наука, 1979. 679 с. (серия «Литературные памятники»); Анненский И.Ф. Письма: в 2-х т. / Сост., предисловие, коммент. и указатели А.И. Червякова. СПб.: Издательский дом «Галина скрипит»;

Издательство им. Н.И. Новикова. Т. 1. 2007, 480 с., Т. 2. 2009, 528 с. (серия «Русский эпистолярный архив»).

Предмет – поэтика телесности в лирическом творчестве И. Анненского: 1) истоки, структура и семантика телесных образов (изображенное тело); 2) роль телесного начала в структуре лирического субъекта, обнаруживаемого в поэтическом тексте через модусы перцепции. Под модусами перцепции мы понимаем, вслед за И.Г. Рузиным, введшим этот термин в научный оборот, внешние органы чувств (зрение, осязание, обоняние, слух, вкус) как способы познания лирическим субъектом мира и себя (см.: И.Г. Рузин. Когнитивные стратегии именованности: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке // Вопросы языкознания, 1994. № 6). Употребляя термины «модальность» и «пространство» (перцептивная модальность, ольфакторное пространство и т.п.), мы имеем в виду совокупность 1) модусов перцепции, 2) признаков мира, реконструируемых на основе этих модусов, 3) художественных образов, рождающихся на пересечении индивидуально авторских и традиционных культурных смыслов, связываемых с тем или иным модусом перцепции.

Подчеркнем, что мы ограничиваемся синхронным рассмотрением текстов в обозначенном аспекте, так как располагаем недостаточной информацией о времени появления тех или иных поэтических текстов (многие из них не датированы) и окончательных авторских намерениях (авторской воле) относительно расположения текстов в сборнике «Кипарисовый ларец» (посмертная редакция его осуществлялась сыном поэта В. Кривичем). Кроме того, сам замысел «Кипарисового ларца», занимающего большое место в поэтическом наследии Анненского, соотносится с такими чертами его поэтики, как ассоциативность, установление сугубо индивидуализированных соответствий между психическими явлениями и материальным миром, что существенно затрудняет попытки хронологического упорядочивания поэтического материала.

Цель исследования – определить истоки и особенности поэтики телесности И. Анненского в контексте русской поэзии второй половины XIX – начала XX вв., с учетом эстетических воззрений самого поэта, а также философской и научной антропологической мысли рубежа веков.

Цель исследования обуславливает необходимость решения следующих **задач**.

1. На основе изучения и анализа работ по антропологической поэтике установить базовые категории и понятия, позволяющие характеризовать систему приемов репрезентации тела в лирике.

2. Соотнести принципы изображения тела в лирике И. Анненского с эстетическими взглядами поэта, художественно-антропологическими концепциями конца XIX – начала XX вв. и поэтической традицией второй половины XIX в.

3. Показать особенности структуры, семантики и функций телесной образности в лирике И. Анненского.

4. Охарактеризовать систему перцептивных образов и мотивов в поэзии И. Анненского, выявить формы вербализации телесного переживания лирического субъекта.

На защиту выносятся следующие положения.

1. Категория телесности позволяет эксплицировать переходный характер поэтики И. Анненского. Телесная образность его поэзии формируется на пересечении традиций русской прозы и поэзии второй половины XIX в., в диалоге с философией эмпиризма и эстетикой европейского модернизма. Поэтика тела в лирике И. Анненского отражает новые идеи наук о человеческом теле и душе.

2. Освоение языка тела как формы выражения лирического переживания служит источником полифонического характера лирического высказывания. Вербализация телесности в поэтическом тексте осуществляется за счет

привлечения нелирических дискурсов – естественнонаучного, медицинского, философского, психологического.

3. Поэтика телесности в лирике И. Анненского носит двойственный характер. Тело является как объектом изображения, так и инструментом познания и описания мира лирическим субъектом.

4. Телесность лирического субъекта в поэзии И. Анненского репрезентируется через модусы перцепции (зрительный, тактильный, ольфакторный, гастический, аудиальный). Художественный образ (в том числе образ лирического субъекта) конструируется на основе перцептивных впечатлений.

5. Категория телесности в поэзии И. Анненского проявлена на всех уровнях структуры лирического текста: в построении звукового образа, грамматике, на уровне лексики и поэтического синтаксиса. Такое качество поэтики И. Анненского соответствует представлению о динамической структуре его лирического субъекта, процессуальности лирического переживания.

6. Поэтика И. Анненского авторефлексивна. Его художественное слово выражает ту категорию «нутряного лиризма», с которой Анненский-критик связывает обновление поэтического языка современности.

В теоретико-методологическом плане диссертация ориентирована на работы по теории лирического жанра М.Л. Гаспарова, Т.И. Сильман, Н.Д. Тамарченко, О.В. Зырянова; исследования по теории лирического субъекта, диалогичности и полифонии художественного текста Ю.Н. Тынянова, Ю.М. Лотмана, М.М. Бахтина, С.Н. Бройтмана, Б.О. Кормана, О.А. Меерсон; работы, характеризующие понятийный аппарат категории телесности в мифологической, фольклорной культуре и литературе, А.Н. Афанасьева, А.Ф. Лосева, В.Н. Топорова, М.М. Бахтина, Г.И. Кабаковой, Т.В. Цивьян, А.К. Байбурина, В.А. Подороги, М.Б. Ямпольского, Е. Фарино, И.Г. Рузина. В исследовании используются структурно-семиотический и структурно-

типологический, историко-генетический и биографический методы, системно-целостный анализ, культурно-исторический, компаративный и мифопоэтический подходы.

В историко-литературном плане исследование опирается на работы об Анненском А.В. Федорова, Л.Я. Гинзбург, И.Б. Роднянской, Л.Г. Кихней, Н.Н. Ткачевой, Е.В. Ермиловой, Г.В. Петровой, Г.К. Козубовской, Л.А. Колобаевой, Н.А. Рогачевой, Н.Т. Ашимбаевой, Е.А. Самоделовой, Н.В. Налегач, Д.Г. Иоффе, И.Е. Лошилова, А. Виноградовой, О. Величкиной, У.В. Новиковой, А.В. Курганова, Т.В. Бердниковой, А.В. Подворной, А.А. Боровской, А.С. Дубинской, а также на работы о поэзии конца XIX – начала XX вв., вскрывающие ее переходный характер, движение от классической поэтики к новым формам и направлениям (В.С. Баевского, В.А. Келдыша, И.В. Корецкой, С.Н. Бройтмана, Д.М. Магомедовой, А.Г. Бойчук, Н.А. Богомолова, Е.В. Ермиловой).

Теоретическая значимость работы. Работа вносит определенный вклад в становление антропологической литературоведческой парадигмы, в частности, в решение вопроса о субъектной структуре неклассической лирики: показывается связь между освоением проблематики телесности и становлением полифонического характера лирики, соотношение между вербальным и невербальным языком в лирическом тексте. Таким образом, в результате проведенного исследования обосновывается поэтологический характер категории телесности, уточняется структура лирического субъекта в поэзии переходного периода, выявляются литературные и внелитературные факторы, обусловившие усложнение этой структуры на рубеже XIX–XX веков, апробируется методика анализа языка тела в лирическом произведении.

Практическая значимость. Результаты исследования могут быть использованы при изучении художественной антропологии поэтов рубежа XIX–XX вв., а также современной поэзии. Отдельные положения работы могут привлекаться для разработки общих лекционных и специальных семинарских

курсов в вузовском преподавании литературы XIX – начала XX вв., в частности поэзии Серебряного века, а также в школьном курсе русской словесности. Результаты исследования также окажутся ценными для составления словарей сюжетов, мотивов и образов русского модернизма.

Степень достоверности результатов определяется **апробацией** работы в виде докладов на Международной научной конференции «Национальная идентичность и гендерный дискурс в литературе XIX–XX вв.» (Тюмень, 3–6 июня 2009 г.), Международной научной конференции «Экология языка на перекрестке наук (Тюмень, 17–19 ноября 2011 г.; Тюмень, 17–19 ноября 2012 г.), VII Международной научно-практической конференции «Современная филология: теория и практика» (Москва, 3–4 апреля 2012 г.), XI Поспеловских чтениях «Герменевтика. Интерпретация. Текстология – в новом тысячелетии» (Москва, 20–21 декабря 2013 г.), а также на заседаниях кафедры русской литературы Тюменского государственного университета. Основное содержание диссертации отражено в 13 публикациях, в т.ч. в 3 публикациях в рецензируемых изданиях, входящих в перечень ВАК РФ.

Структура работы обусловлена целью и задачами. Диссертация общим объемом 195 страниц состоит из Введения, двух глав, Заключения и Списка литературы, включающего 302 наименования.

Глава 1. Категория телесности в поэзии И. Анненского в контексте русской лирики XIX – начала XX веков

Художественное освоение телесности человека в искусстве рубежа XIX–XX вв. во многом вызвано внелитературными факторами – антропологическим направлением в философии, которое спровоцировали научные исследования середины – второй половины XIX в., бурным развитием медицины как науки о человеческом теле и его отклонениях от нормы. Глава посвящена выявлению связи категории телесности в поэзии И.Ф. Анненского с ближайшим литературным, философским и научным контекстом, с эстетическим мировоззрением поэта.

1.1. Категория телесности в философской и литературоведческой антропологии

Многочисленные научные открытия второй половины XIX – начала XX вв. в области естественных и гуманитарных наук привели к ситуации, которую немецкий философ рубежа веков М. Шелер охарактеризовал как кризис знания о человеке: «Ни в одну из эпох взгляды на сущность и происхождение человека не были столь ненадежными, неопределенными и многообразными, как в нашу эпоху – длительное, углубленное занятие проблемой человека дает автору право на такое утверждение. Приблизительно за последние десять тысяч лет истории мы – первая эпоха, когда человек стал совершенно “проблематичен”; когда он больше не знает, что он такое, но в то же время знает, что он этого не знает» [Шелер, URL]. В работе «Человек и история» ученый обосновывает необходимость создания философской антропологии – науки, с одной стороны, основывающейся на результатах исследований человека в самых разных областях знания и интегрирующих их в знание о сущности и сущностной структуре человека, с другой – способной определять исследовательские цели всех наук, предметом которых является «человек», – естественно-научных и медицинских,

археологических, этнологических, исторических и социальных наук, психологии. По логике М. Шелера, человек должен стать центром любого знания о мире.

Философская антропология развивалась как комплексная наука, в сфере компетенций которой были не только вопросы человеческого сознания и самосознания, мировоззрения человека, но и его физического, телесного существования. На становление антропологической мысли оказали влияние работы Ф. Ницше, в частности, опубликованный в 1895 году «Антихрист», в котором философ говорит о необходимости возвращения к животной сущности человека: «Мы более не выводим человека из “духа”, из “божества”, мы отодвинули его в ряды животных. <...> “Чистый дух” есть чистая глупость: если мы сбросим со счета нервную систему и чувства, “смертную оболочку”, то мы *обсчитаемся* – вот и все» [Ницше, 1990, с. 640–641]. Несмотря на антихристианский пафос, сочинение Ницше с его вниманием к телесно-чувственной стороне человека оказывается созвучным русской антропологической мысли рубежа веков. На русской почве в начале XX в. утвердилось религиозное направление философской антропологии (работы Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, Л.П. Карсавина, Н.О. Лосского, В.В. Розанова, В.С. Соловьева, С.Л. Франка и др.). Антропологическая модель мира в ней формировалась во многом в полемике с идеями Ф. Ницше, в попытках обосновать природу человеческих чувств с позиций христианства (см. об этом работы С.С. Хоружего «К феноменологии аскезы», 1998, «Заметки к энергийной антропологии, 1999; О.А. Бердниковой «Антропологические художественные модели в русской поэзии начала XX века в контексте христианской духовной традиции», 2009).

Развитию философской антропологии во многом способствовало появление в конце XIX – начале XX в. психоанализа (учения З. Фрейда, К. Юнга, Э. Фромма). Биологическое направление этой науки вслед за Шелером развивали Х. Плеснер («Ступени органического и человек», 1928), А. Гелен («Человек. Его природа и положение в мире», 1940; «Первобытный человек и поздняя культура»,

1956), К. Лоренц («Кольцо царя Соломона», 1959; «Так называемое зло», 1966 и др.). Антропологические исследования на культурологическом и этнологическом материале проводили Э. Кассирер («Философия символических форм», 1923–1929; «Рассуждение о человеке: Попытка создания философии человеческой культуры», 1945 и др.), К. Леви-Строс («Структурная антропология», 1958 и др.).

В середине – второй половине XX в. идеи философской антропологии в культурологическом ключе развивают Ж. Лакан и М. Фуко. Представитель французского психоанализа, Ж. Лакан сосредоточивает внимание на вопросе о человеке как субъекте сознания и восприятия, глубинных слоях его бессознательной и неосознанной психосоматической структуры. В числе прочего Лакан утверждает, что реальность конструируется посредством восприятия субъекта и его речевой деятельности, а язык, речь (дискурс) оказываются инструментами познания другого и себя: «Сколь бы пустым дискурс ни казался, он таков лишь на поверхности: вспомним слова Малларме, сравнивавшего повседневное употребление языка с хождением монеты, у которой чеканка на обеих сторонах давно стерлась, и которая переходит из рук в руки “в молчании”. Метафоры этой довольно, чтобы напомнить нам, что слово, даже донельзя стертое, сохраняет ценность *tesser'a*. Даже ничего не сообщая, дискурс демонстрирует существование коммуникации; даже отрицая очевидность, он утверждает, что слово конструирует истину; даже имея целью обман, он играет на вере в свидетельство» [Лакан, 1995, с. 22].

Философ, теоретик культуры и преподаватель психологии и литературы М. Фуко во многих работах («Рождение клиники: Археология врачебного взгляда», 1963; «Слова и вещи», 1966; «Археология знания», 1969 и др.) предметом своих размышлений также делает человека и приходит к выводу о его обусловленности ограниченным числом внешних факторов: биологией его тела, экономическими механизмами труда и языковыми механизмами общения. Это означает, что знание не может существовать само по себе и быть обусловлено

некими универсальными и внеличностными законами, но принадлежит конечному человеку, бытие которого в каждую эпоху обусловлено конкретными формами его тела, потребностей, языка. Следовательно, любое знание о человеке и мире должно опираться на результаты наук, изучающих эти предметы.

В том же ключе развиваются ранние идеи М. Мерло-Понти. Значительное внимание философ уделял взаимоотношению человека и мира, рассматривая их как непрерывный диалог, как реализацию в этом диалоге экзистенции человека (его досознательного телесного существования). Этому посвящены первые работы мыслителя – «Структура поведения» (1942) и «Феноменология восприятия» (1945). Мерло-Понти полагает реальные объекты и их восприятие человеком как существующие параллельно, причем восприятие изначально по отношению к науке и мышлению вообще, а потому подлинное знание рождается не в чисто мыслительном процессе, но на основе чувственной жизни, живой связи воспринимающего и воспринимаемого, иначе познаваемого объекта и вовсе не существует: «Знаменитое рассмотрение куска воска переходит от качеств (как то: запах, цвет, вкус) к возможной бесконечности форм и положений, каковая находится по ту сторону воспринимаемого объекта и не определяет ничего, кроме воска физика. Для восприятия нет никакого воска, если исчезли все чувственные качества, лишь наука полагает здесь какую-то сохраняющуюся материю. Сам “воспринимаемый” воск, его особый способ существования, его постоянство, которое еще не имеет ничего общего со строгой научной тождественностью, его “внутренний горизонт” возможных изменений по форме и величине, его матовый цвет, который говорит о его мягкости, его мягкость, которая предвещает глухой шум, если я по нему ударю, перцептивная структура объекта, наконец, – все это теряется из виду, поскольку для того, чтобы связать совершенно объективные и замкнутые в себе качества, необходимы определения предикативного плана» [Мерло-Понти, 1999, с. 60–61].

Первичная связь человека с миром, вскрываемая в восприятии, – это и есть, по М. Мерло-Понти, первое проявление человеческой субъективности

и субъектности. Человек как субъект оказывается причастен бытию и через язык, речь (говорящий субъект), появление и оформление которой, как и первичного восприятия, мыслитель связывает с особой функцией человеческого тела: этому посвящены работы «Язык несказанного и голоса безмолвия» (1952) и «Проза мира» (незавершенный труд, опубликован после смерти автора в 1969 году) [см.: Вдовина, 1999, с. 589].

Антропологическая мысль второй половины XX в. представлена именами Р. Барта, Ж. Делеза, Ф. Гваттари и проходит под знаком децентрации и деформации человеческой субъективности, вплоть до ее нивелировки («нулевая степень письма» как отрицание речевой деятельности, «тело без органов» как отрицание системности и целостности человеческого «я»).

Идея «нулевого письма» Р. Барта базируется на отрицании стиля как признака субъективности, литературной индивидуальности. Стиль, в свою очередь, связывается Бартом с биологической жизнью писателя, его телесным опытом: «Специфическая образность, выразительная манера, словарь данного писателя – все это обусловлено жизнью его тела и его прошлым, превращаясь мало-помалу в автоматические приемы его мастерства. <...> Это живописный голос потаенной, неведомой плоти; он действует подобно самой Необходимости, так, словно в порыве к прорастанию являет собой конечную стадию слепой и упрямой метаморфозы, оказывается частью некоего низшего языка, возникающего на границе между плотью и внешним миром. Стиль – некий феномен растительного развития, проявление вовне органических свойств личности» [Барт, 2000, с. 54]. Освобождение литературы от стиля, «эмоциональных выкриков и суждений», «убежища» и «тайны» есть, тем самым, освобождение от субъективной (в т.ч. телесной) обусловленности личности.

Ж. Делез и Ф. Гваттари, обосновывая концепцию «тела без органов», помещают его по ту сторону общепринятого представления о телесной реальности. «Тело без органов» – это тело, обладающее множеством потенциальных возможностей, непорожденное, нефиксированное. «Тело без

органов» отрицает целостность и постоянство субъекта, но не за счет своей дробности или изменчивости, а за счет существования вне этих категорий: «Тело без органов – это не свидетель изначального небытия, как и не остаток потерянной цельности. Главное, оно – не проекция; ничего общего с собственным телом или образом тела» [Делез, Гваттари, 2008, с. 22]. Говоря словами В. Подороги, «тело без органов» – это «карта», «принцип сцепления элементов материи» [Подорога, URL]. Понятие тела без органов ложится у Делеза и Гваттари в основу суждения о субъекте – темном и неясном, иногда проявляющемся на поверхности «тела без органов» в точке «сцепления»: «Это странный субъект, без фиксированной идентичности, блуждающий по телу без органов, всегда остающийся рядом с машинами желания, определенный той долей, которую он забирает из произведенного, повсюду забирающий награды за некое становление или за некоторое перевоплощение, рождающийся из состояний, которые он потребляет, и перерождающийся с каждым состоянием» [Делез, Гваттари, 2008, с. 34].

Вопрос о телесности и ее месте в структуре мыслящего субъекта в отечественной гуманитаристике поднимается в 1990-е – 2000-е гг. В конце XX в., спустя почти 30 лет после работы М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965), две главы из которой посвящены изображению «материально-телесного низа» в раблезианском мире, в литературоведении формируется систематический интерес к категории телесности. Телесность исследуется в семиотическом (работы В.Н. Топорова, З.Д. Волоцкой, Т.М. Николаевой, Д.М. Сегала, Т.В. Цивьян), мифологическом (работы А.Ф. Лосева, О.М. Фрейденберг, Г.И. Кабаковой) аспектах. Произведения отечественной и зарубежной литературы, кино, живописи становятся материалом для феноменологических антропологических исследований при Институте философии Российской академии наук (В.А. Подорога. «Феноменология тела», «Эротика и порнография, советская реальность, миф “третьего пола” и другие проблемы» и др.,

М.Б. Ямпольский. «Демон и лабиринт», «О близком. Очерки немиметического зрения» и др.).

Активизация подобного рода исследований позволила И.Д. Прохоровой говорить об «антропологическом повороте», совершающемся в современных гуманитарных науках (см. предисловие «Новая антропология культуры (вступление на правах манифеста)» к № 100 журнала «Новое литературное обозрение»). «Антропологический поворот» как обращение к приватному человеку в гуманитарных науках, по мысли И. Прохоровой, происходит значительно позднее, чем в художественной практике. Следуя логике главного редактора «Нового литературного обозрения», можно утверждать, что такая смена гуманитарной научной парадигмы подготавливается художественным творчеством и не в последнюю очередь литературным. Качественное содержание «антропологического поворота», как утверждает автор, заключается в «переходе исследователей от жестких обобщенных тотальных построений к более гибкому, детализированному, индивидуализированному изучению человека и культуры, от текстоцентричности – к визуальности и телесности, иными словами, от бинарных оппозиций и внимания к интертекстам – к культурной и философской антропологии» [Прохорова, 2009, с. 13–14]. В этом смысле перед российским литературоведением открывается множество новых задач и перспектив методологического и историко-литературного характера. Одна из них – осмысление телесности как поэтической и поэтологической категории, создание терминологического и категориального аппарата для описания репрезентации телесного в художественном тексте.

Проблема телесности в литературоведении сегодня решается в трех аспектах. Во-первых, предметом внимания литературоведа становится изображенное тело, тело-объект – часть образа персонажа (характеризуется через его поведение на протяжении сюжета произведения, описание внешнего облика, речевой портрет, оценку другими персонажами). Такой тип телесности наиболее характерен для прозы и изучается в рамках нарратологии.

Во-вторых, применительно к литературе речь идет о теле субъекта восприятия, проявляющемся на уровне артикуляции (Е. Фарино) переживания. Предметом исследования литературоведа становятся воплощенные в художественном слове ощущения субъекта, телесные реакции и состояния. Перцептивная телесность присуща прежде всего лирике в силу ее родовых и жанровых особенностей и должна изучаться в рамках вопроса о субъектной структуре лирического текста.

В-третьих, телесность как биологическая и психологическая категория может находить отражение в самом авторском письме, придавая ему особый ритм, рисунок (вплоть до применения средств типографики), звучание, скорость, жестовость. В таком случае литературовед обращает внимание на способы текстуализации телесности, механизмы порождения художественного текста, превращения «соматики в эстетику» [Карасев, 2012, с. 8].

Тело как объект описания проникло в литературу не сразу. Для этого ему необходимо было преодолеть порог мощной христианской традиции уничижения всего телесного как низкого и недостойного высокого поэтического слова. Преодоление этого порога было возможно через иронию, сарказм, пародию, но такой путь – «гротесковая мутация тела», по выражению Г. Кабаковой и Ф. Конта, – был более характерен для реалистической прозы и для лирики оставался закрытым вплоть до эпохи рубежа веков [Кабакова, Конт, 2005, с. 13]. Абсурдное или разъятое на части тело героя прозаического произведения реализма – тотальная метафора, выражающая искаженные социальные отношения, на него проецируется авторский сарказм.

Е. Фарино, описывая тело литературного персонажа, вводит понятие стилистики тела – его маркированности, принадлежности тех или иных его проявлений к определенному кругу, статусу [Фарино, 2004, с. 222]. Так, в литературе XIX века преобладала традиционная стилистика, согласно которой бледность и худоба указывали на принадлежность к благородному сословию, положительные качества души, щедушность и даже изможденность были знаком

просветленности, христианского подвижничества (высшая стилистика); телесная же крепость, полнота, загар считались атрибутами простонародной жизни, приземленного существования – это низшая стилистика тела. Сама стилистика тела, по Фарино, – всегда порождение и носитель определенной идеологии, мировоззренческой системы [Фарино, 2004, с. 224]. Идеология же прежде всего есть бытие мыслительное и ориентир для ментальной жизни человека, художника. Маркированное стилистически, тело героя словно отрекается от себя самого, своей жизни, его обладатель или обладательница живут отдельно от него, предстают персонажами или характерами и почти никогда людьми.

Сближение черт литературного героя с чертами внелитературного современника достигает, пожалуй, своего максимума, к началу XX века. Сокращение этой дистанции доходит до того, что художник вписывает (непосредственно или метафорически, через связанные с его значением образы) свое имя в свои тексты (В. Маяковский, В. Хлебников, М. Цветаева).

Истоки же этого сближения коренятся в реализме XIX века, призывавшем к достоверности художественного изображения. В персонажах начинает просматриваться человеческое: они обретают тело, которое живет, обладает устойчивым запахом (лакей Чичикова Петрушка), болеет (персонажи Достоевского, толстовский Иван Ильич, госпожа и ямщик из рассказа «Три смерти»), наконец, умирает, становясь едва ли не само по себе литературным персонажем («Господин из Сан-Франциско» И.А. Бунина) [Фарино, 2004, с. 231–232], и даже разлагается (В.М. Гаршин «Четыре дня»).

Болезнь и смерть с архаичных времен позволяют человеку понять, что он обладает телом, а не только душой, способностью мыслить. Со смертью, созерцанием мертвого тела, по мысли В.А. Подороги, и связывается опыт изображения человеком собственного тела: «Тело человеческое – это относительно поздний продукт культуры, и его явление совпадает с развитием чувства конечности, смертности человеческого существа. Между мной, переживающим присутствие в собственном теле, и телом размещается смерть.

Первые образы тела – сома, например, – скорее относились к мертвому телу, трупу, нежели к живому, тело появилось из смерти» [Подорога, 1995, с. 11]. В этом исследователе следует за В.Н. Топоровым, говорившим об архаичной связи портрета (т.е. изображения человека) со смертью, ее ритуальной стороной [Топоров, 1987, с. 279–281].

Слово о мертвом теле – характернейший пример телесности объекта в литературе реализма. В этот период, однако, тело остается лишь противопоставленным душе материальным началом и все происходящее с ним отражает становление, преобразование человеческой души. Наиболее ярким литературным примером здесь, на наш взгляд, служит рассказ «Живые мощи» из цикла И.С. Тургенева «Записки охотника». Лукерья, страдающая неизвестной болезнью (которая, несомненно, есть промысел Божий), превращается из пышной, веселой цветущей девушки с длинной косой в иссохшую мумию – «живые мощи», как называют ее селяне. Рассказчик описывает только бронзовое вытянутое лицо Лукерьи и такого же цвета кисти ее худых рук, все остальное тело оказывается скрытым одеялом. Такой иконического типа портрет рисует, конечно, прежде всего жизнь души героини и указывает на тот тип телесности, которым должен в христианском идеале обладать человек – человек преображенный. Он не бестелесен, не утрачивает способности видеть и слышать мир и Бога (не случайно у Лукерьи не отнимается возможность видеть, слушать окружающий мир и даже обонять цветение липы и гречихи – «Лишь бы ветерком оттуда потянуло» [Тургенев, 1979, с. 330]), но телесность его до известной степени редуцируется, истончается.

Телесность объекта и телесность субъекта восприятия связаны с субъектной организацией произведения, с понятиями многоголосья, точки зрения (М.М. Бахтин, Б.О. Корман) и персонализма (О.А. Меерсон). Так, телесность первого типа скорее может быть реализована при сосуществовании различных субъектов (голосов, точек зрения), связанных между собой субъектно-объектными отношениями (высказывание повествователя, рассказчика,

персонажа о внешнем облике другого персонажа, в т.ч. способами, не характерными для данного субъекта высказывания – «чужим голосом» [см.: Корман, 2006, с. 12–13]). Телесность такого типа не связана с персонализмом, т.к. персоной (личностью) выступает наблюдающий и артикулирующий субъект, а не наблюдаемый. Телесность объекта наблюдения призвана моделировать образ героя, сюжетные повороты как некую объективную реальность [Меерсон, 2009, с. 21].

Тело как образ (объект изображения) еще слабо связано с человеком, с его субъективностью и персональностью. В литературе классического периода оно словно бы остается вне человека. Не случайно термином «человек» (не в значении социальной характеристики – лишний, маленький человек) в литературоведческой традиции начинает называться только персонаж рубежа веков. В это время встает вопрос о фиксировании телесности иного рода – телесности субъекта восприятия.

Очевидно, что способ изображения тела меняется: говорить о своем теле субъект может лишь субъективно, т.к. между ним и его телом отсутствует дистанция, необходимая для объективного наблюдения. Субъект может уловить проявления своего тела в его реакциях на внешние раздражители, способом фиксации телесности становятся ощущения, словом субъекта о себе (и о мире) – слово о своих ощущениях. Такое мировидение характерно прежде всего для субъекта лирики.

К рубежу XIX – XX веков представление о человеке и мире как комплексе ощущений приобретает устойчивый характер, чему во многом способствовало появление в 1886 году книги Э. Маха «Анализ ощущений и отношение физического к психическому». Будучи философским построением по характеру, этот труд, говоря современным языком, транслировал идеи через личность его автора: «В один прекрасный летний день, когда я гулял на лоне природы, весь мир вдруг сразу показался мне одним комплексом взаимно связанных между

собой ощущений, а мое Я – частью этого комплекса, в которой эти ощущения лишь сильнее между собой связаны» [Мах, 2005, с. 69].

Телесные ощущения субъекта лежат в одной плоскости с его персональностью, моделирующей «субъектное видение и сознание самих героев и восприятие этим видением и других, и себя, и сюжетных поворотов» [Меерсон, 2009, с. 21]. Картина мира как сумма ощущений предстает наиболее достоверной, т.к. соотносится с самим человеком и его возможностями, оказывается, с одной стороны, эмпирически верифицируемой (объективной), с другой – учитывает личностные психосоматические качества воспринимающего субъекта. Ценность этих возможностей понимают модернисты.

На связь русского модернизма с подобными философскими идеями указывает А.И. Жеребин в книге «Вертикальная линия. Философская проза Австрии в русской перспективе» (2004). В частности, исследователь акцентирует внимание на восприятии в философских течениях России рубежа XIX–XX вв. идей Э. Маха о примате телесных ощущений над рациональным осознанием человеком собственного «я»: «То, что мы называем нашим Я, утверждает Мах, суть такой же лишь относительно постоянный распадающийся и вновь возникающий в других конфигурациях комплекс элементов мира, как и те комплексы, которые мы называем физическими телами. Внутренний мир человеческой личности и мир внешний, эту личность окружающий, образованы из одних и тех же, однородных элементов-ощущений; между ними нет никакой принципиальной противоположности, как нет ее между явлением и вещью в себе» [Жеребин, 2004, с. 21]. А.И. Жеребин находит отражение идей Э. Маха в работах таких русских мыслителей рубежа столетий, как Н. Валентинов, С.Л. Франк, Л.С. Карсавин [Жеребин, 2004, с. 71–73].

В монографии Н.Ю. Грякаловой «Человек модерна. Биография – рефлексия – письмо» (2008) вводится термин *человек модерна* для обозначения типа художника, находящегося в процессе становления, непрерывного творческого поиска, эксперимента, изобретения своего собственного языка, художника,

находящегося под влиянием открытий «сильного предшественника» – натурализма, а также «позитивных наук» [Грякалова, 2008, с. 11]. Человек модерна – это человек во многом патологический, причем в литературу проникают как патологии тела (анатомическая гротесковость), так и патологии души (психопатическое письмо). В качестве материала для исследования автор выбирает творчество А. Амфитеатрова, И. Анненского, Ф. Сологуба, М. Волошина, А. Блока, Б. Пильняка, Б. Поплавского, А. Ремизова и других значимых фигур эпохи. Н.Ю. Грякалова актуализирует проблемы становления многообразных форм творчества, мировосприятия, эстетической рефлексии и литературного поведения в эпоху модернизма. Автор делает установку на понимание «человека модерна» как особого культурно-антропологического типа.

Значительное внимание Н.Ю. Грякалова уделяет письму, в котором находит отражение новый культурно-антропологический тип. Так, в разделе «Психопатия как прием» исследовательница говорит об эстетизации невротического сознания, присущей Ф. Сологубу, и его связи с медицинским контекстом времени: «Изменив регистр презентации “психопата” с медико-уголовного (больной, преступник, “вырожденец”), на “психоаналитический” (“каждый из нас”) и отдав предпочтение произволу авторской фантазии – “мечте”, “сладостной легенде” – перед “фактом” – грубым “куском жизни”, Сологуб осуществил операцию ревизии (misreading) позитивистского антропологического и художественного проекта» [Грякалова, 2008, с. 69]. Автор развивает идеи текстуализации телесности, высказанные В.А. Подорогой, М.Б. Ямпольским, Л.В. Карасевым, Г.И. Кабаковой и Ф. Контом. По утверждению последних, «на переломе веков все острее ощущается соприродность тела и художественного текста» [Кабакова, Конт, 2005, с. 14]. Наиболее репрезентативно эта соприродность представлена в поэзии авангарда, однако предпосылки ее формирования обнаруживаются в более ранних произведениях русской литературы, например, у Н.В. Гоголя.

«Марионеточные» тела персонажей Гоголя, по замечанию М.Б. Ямпольского, миметически повторяют движения комедиантствующего автора-кукловода, декламирующего свой текст, как бы зеркально воспроизводят его и в этом смысле ничего не выражают, а просто «вздрагивают, колышутся и дергаются» [Ямпольский, 1996, с. 20]. Таково поведение Акакия Акакиевича Башмачкина в эпизоде переписывания документов: этот процесс, сопровождавшийся мимическими и артикуляционными движениями персонажа, позволяет представить процесс работы самого автора над текстом. Стоит отметить, что М.Б. Ямпольский в таком (миметическом) понимании телесности у Гоголя следует за В. Подорогой, выдвинувшим идею «телесной партитуры» – текста, провоцирующего в процессе его чтения определенное телесное поведение и, наоборот, имитирующего собою телесные движения. Так В. Подорога описывал, например, действие текста Ф.М. Достоевского: любопытствующее поведение персонажа, выраженное в его торопливых и бессистемных движениях, усиливало миметический эффект письма за счет нагнетания глагольных форм, синтаксических конструкций [см.: Ямпольский, 1996, с. 21].

Следуя логике М.Б. Ямпольского, можно заключить, что в текстах Гоголя и Достоевского персонаж максимально дистанцирован от авторского «я», управляем им подобно тому, как марионетка управляема кукловодом. Процесс управления оказывается изоморфен процессу рождения (написания) текста, который, в свою очередь, поддается тем же движениям, что и тело персонажа. Конвульсивное, миметическое тело Гоголя и Достоевского не могло стать предметом лирического переживания, слабо дистанцированного от автора, подчиненного строгим законам метрики и ритма, чуждого пародийного пафоса.

В поэзии авангарда текстуализированная телесность – частое явление и благодатная почва для литературоведческих исследований.

Так, Е.А. Бобринская сосредоточивает внимание на поэтике жеста (как движения вообще) в искусстве русского авангарда. Обращаясь к внехудожественному контексту этого направления, исследовательница

указывает на связь «телесного» мышления художников с психологическими идеями В. Вундта: «...популярные в начале века психологические исследования В. Вундта связывали природу языка и речи с движением. Именно в “артикуляционном движении”, предшествующем произнесению звука и отражающем непосредственную телесную реакцию человека на внешние впечатления или ощущения, Вундт видел источник и первооснову речи» [Бобринская, URL]. Жест – подобие артикуляционных движений – становится для футуристов одной из ключевых слагаемых концепции искусства, т.к. позволяет передать первичные импульсы рождения слова. Жест становится телесностью, проникающей в самый текст: посредством почерка, цвета письма, графических элементов, типографики он отражает ритмику всего организма, непосредственное движение руки, позволяет оставить след эмоции, преодолеть жесткие языковые структуры привычной словесности, «власть языка».

Поэтике жеста в русском литературном авангарде посвящена также диссертация Д.Э. Милькова «Русский литературный авангард: поэтика жеста (символизм-футуризм-ОБЭРИУ)» (2000). Автор считает поэтику жеста одним из основополагающих свойств литературного авангарда в России первой половины XX века. Д.Э. Мильков исследует соотношение вербального и невербального в жесте на материале размышлений А. Белого, русских формалистов (Ю. Тынянова, Е. Поливанова, Б. Эйхенбаума). В антропософии Андрея Белого жест становится своеобразным универсальным языком аналогий, способным раскрыть взаимосвязь физических, психических и духовных процессов (связь между артикуляцией, движениями тела и смыслом, движениями духа, или, говоря словами Белого, гармония «морального» дыхания и физиологического) [Мильков, 2000, с. 7]. Формалистская рефлексия жеста концентрируется главным образом на речевой физике и физиологии.

Сам Д.Э. Мильков склонен понимать термин «жест» в более широком смысле: «Понятие “жест” теряет обязательность своей связи с совершением объектами физических движений. Мы получаем возможность говорить о жесте

вербальном, о жесте красок, о жесте звуков, о жесте мысли и о жесте самого понятия “жест”. Понятие “жест” становится выражением некой чистой телесности <...> Исходя из сказанного, жест в тексте и языке должен характеризоваться понижением конкретной семантической значимости слова или элемента текста, языка вплоть до его независимости от семантики; повышением значения и выразительности звукового ряда слова или элемента текста, языка (звуковая семантика); отрывом семантического поля слова или элемента текста, языка от конкретно-логического смысла; сближением природы слова или элемента текста, языка с природой физических и телесных действий» [Мильков, 2000, с. 13]. «Разгром синтаксиса и грамматики», столь характерный для «заумного» языка (по определению Милькова, языка с размытым смыслом), является, таким образом, инструментом непосредственного выражения реальности бытия в слове, преодолением роли, отведенной языку и искусству [Мильков, 2000, с. 14]. Заумь – способ заставить рафинированное рациональное слово замолчать, отгородив тем самым авангардистский текст от воспринимающего его, обеспечив ему независимость, суверенность. Такой текст становится «энергетическим сгустком» – тем самым языковым жестом, утверждающим освобожденную от власти языка реальность [Мильков, 2000, с. 80].

И.Е. Лоцилов усматривает телесную символику в построении «Столбцов» Н. Заболоцкого (статья «“Зато в телесных качествах нехватка”: “соматический эллипсис” и символика Каббалы в “Столбцах” Николая Заболоцкого»). Так, например, в «Черкешенке» он видит взаимопроникновение мужского и женского начал: «Финал “Черкешенки”, где локализован образ абсолютного телесного низа (“два огромных сапога”), подтверждает наше предположение о сознательном конструировании стихового массива столбца по образу тела в его отношении с миром; граница между ними стирается на глазах читателя. <...> Нетрудно разглядеть эмблематический субстрат стихотворения – пересечение двух треугольников, один из которых обращен вершиной вверх, а другой – вниз, символизирующее взаимодействие двух начал – мужского и женского, жизни

и смерти, черного (море) и белого (я)» [Лоцилов, 2008, с. 309]. Текст становится зеркалом, миметически проецируется на тело, его отдельные части, воплощая в самой своей форме идею мировой горы (мирового древа) [Лоцилов, 2008, с. 310]. Слияние мужского и женского, телесность, «переплавленная» в буквы, позволяют человеку родиться заново – уже в статусе Поэта [Лоцилов, 2008, с. 312].

В то же время исследователь отмечает телесную неполноценность как доминантную черту лирического героя «Столбцов», разворачивающуюся эллиптически «как в речевом плане (в той мере, в какой “Столбцы” отклонялись в 1920-е годы и продолжают отклоняться от представлений о “нормальной”, “правильной” – благозвучной, исполненной смысла, богатой метафизическим потенциалом – поэзии), так и в телесном (включая *половой*) аспектах. Мотив *телесного ущерба* связан с мотивом *противоестественного рождения* [Лоцилов, 2008, с. 313]. В этом смысле образы скорлупы, пробирки, младенца, возникающие в «Столбцах», вписывают поэзию Н. Заболоцкого в массив текстов об ущербных гомункулах («Фауст» Гете, «Недоносок» Баратынского и др.).

Переходу «соматики в эстетику» в русском авангарде посвящена работа К.М. Комарова «Текстуализация телесности в поэме В. Маяковского “Про это”». Автор прослеживает телесное начало на всех уровнях организации произведения. Тело лирического героя, сжигаемого любовной «горячкой», задает ритм тексту: «С первых строк поэмы любовная “горячка” перестает быть метафорой и становится непосредственным обоснованием развития лирического сюжета, общим конструктивным принципом формирования индивидуальной поэтической фактуры текста» [Комаров, 2014, с. 135–136]. Чувство любви как исходный телесный (биографический) опыт осваивается, «апробируется» творческим воображением, становясь частью «поэтической вселенной» [Комаров, 2014, с. 135–136] и уже тем принуждает героя к новым телесным переживаниям. Любой предметный образ у Маяковского основывается на физическом ощущении предмета. Эмоциональный накал лирического переживания находит отражение

в «овеществлении» состояний («расплющиваемая немота»), деформации телесности («разламывающиеся суставы», «омедвежение» героя). «Грань» взрыва, на которой существуют натянутые нервы героя, перемещается в пространство письма, лишая этот процесс естественности («не написание, а поскребывание», «скрипение»), провоцируя текстуальные смысловые пропуски, эллипсисы [Комаров, 2014, с. 140]. К.М. Комаров констатирует использование Маяковским общеавангардной стратегии «перевода» авторской телесности в текстуальную ткань, замечая, что у него телесность становится «и частью, и стороной, и механизмом организации текста» [Комаров, 2014, с. 143].

Так, мысль о человеке в литературе рубежа XIX–XX веков развивается в одном русле с философскими и научными антропологическими построениями как представление о зависимости человека от жизни тела и телесных влечений, его непостоянстве и дробности – возможности распада органического целого на части (буквально – органы, ощущения).

Различение аспектов телесности (тело-объект, тело субъекта и текстуализированная телесность) в их связи с понятиями многоголосья (полифонии), точки зрения и персонализма позволяет по-новому оценить субъектную организацию лирики: в силу ее родовых особенностей первый аспект оказывается для нее малосущественным, а второй и третий аспекты носят поэтологический характер и актуальны для определения моделирующих элементов художественного мира поэта и архитектурных особенностей лирики.

1.2. Категория телесности в субъектной структуре лирического текста

В данном исследовании мы основываемся на представлении о субъектно-образной организации классического периода русской лирики – XIX века, так как именно в это время формируется субъектная организация, в центре которой оказывается частное, необобщенное лицо – лирическое «я». Такой субъект

эстетической деятельности, говоря словами О.В. Зырянова, соотносится уже «не с абстрактной (раз и навсегда застывшей) сущностью жанрового канона, а с критериями собственного художественного сознания и, конечно же не в последнюю очередь, с ценностно-познавательным кругозором эпохи» [Зырянов, 2003, с. 25–26]. Отметим, что именно такой тип лирического субъекта, свободный от жесткого классицистического канона, и может стать предметом изучения литературоведа в аспекте телесности как семантически значимой и актуальной категории. Именно такой тип субъекта предшествует модернистскому. Рубеж XIX–XX вв., по мысли Л.Я. Гинзбург, – эпоха господства противоречивого сознания [Гинзбург, 1997, с. 228–229], гипертрофировавшего классическую романтическую индивидуальность, и опирающегося на субъективный иррациональный опыт, становится временем формирования и нового лирического субъекта.

У истоков этой новой неклассической (модернистской) субъектности, обусловленной телесностью героя, стоит Иннокентий Анненский. Личность в его поэзии распадается на два условно самостоятельных бытия – жизни тела, которое является постоянным объектом наблюдения, и «наблюдателя», для которого тело подобно тексту, требующему перевода. В поэзии Иннокентия Анненского такое «распадение» служит характерным выражением полифонической природы лирики.

С.Н. Бройтман в обобщающем труде «Русская литература XIX – начала XX века в свете исторической поэтики» отмечает, что субъектная организация русской лирики в XIX веке претерпевает значительные изменения по сравнению с таковой в предыдущем столетии. В частности, исследователь выделяет четыре взаимосвязанных процесса в ее развитии: 1) уменьшение доли и значения высказываний от лица «я – мы», свидетельствовавших о слабой маркированности «я» и «мы»; 2) возрастание значения повествования от «я»; 3) возрастание роли такого типа высказываний, при котором субъект речи смотрит на себя со стороны как на «другого» (как на «ты», «он», как на состояние, отделенное от его

носителя); 4) соотнесение «я» с «другим» в пределах самоощущения личности [Бройтман, 1997, с. 86]. Подкрепляя рассуждения подсчетами грамматического выражения субъектов речи в текстах русских поэтов, С.Н. Бройтман приходит к выводу, что в указанный период происходит изживание субъектного синкретизма, возрастание роли индивидуального начала (формируется лирический герой) и – главное – появление нового качества самоощущения субъекта, способного осмыслить себя как «другого». Одним из первых поэтов, в творчестве которых начинают проявляться эти новые черты, С.Н. Бройтман считает К. Батюшкова.

Способность героя смотреть на себя со стороны как на «другого» провоцирует расчленение сознания, допущение существования другого «я», что, в свою очередь, ведет к многоголосию, диалогичности и стилевому смешению – эти черты позднее проявляются в поэзии А.С. Пушкина. Субъектно-образное «разыгрывание» (термин С.Н. Бройтмана) разных языков (стилей) – это способ для каждого из них (высокого, поэтического, и сниженного) осознать себя не только как язык реальности, но и как предмет изображения. В художественный мир лирики вводится то, что ранее не признавалось достойным поэтического звучания, субъект лирического произведения приобретает новые речевые характеристики и возможность говорить о вещах обыденных, невозвышенных, в том числе и по отношению к своему «я». В качестве примера С.Н. Бройтман приводит стихотворение А.С. Пушкина «Осень (отрывок)». Герой стихотворения смотрит на себя как на обычного живого человека, *организм* (курсив наш – Э.К.) которого подвержен влиянию природы: «И с каждой осенью я расцветаю вновь; / Здоровью моему полезен русский холод <...> Я снова жизни полн – таков мой организм / (Извольте мне простить ненужный прозаизм)» [цит. по: Бройтман, 1997, с. 111]. Лирический герой, обретя телесную конкретность, наконец, становится не только субъектом высказывания, но и непосредственным предметом изображения.

О многоголосье в русской лирике XIX века писал Б.О. Корман применительно к более поздним текстам, в частности, Н.А. Некрасова (работа «Многоголосье в лирике Н.А. Некрасова»). Обнаруживая в речи, формально принадлежащей одному субъекту высказывания, смешение стилей, характерных для субъектов различного мироощущения, Б.О. Корман обосновывает наличие в лирических текстах нескольких голосов, принадлежащих различным сознаниям, что дает повод говорить о полифоничности этих текстов. Для нас важно, что «другой» голос может быть вычленен путем анализа описания ощущений. Так, показателен в данном случае пример, который приводит Б.О. Корман, – лирическое стихотворение «В полном разгаре страда деревенская...»: «Зной нестерпимый: равнина безлесная, / Нивы, покосы да ширь поднебесная – / Солнце нещадно палит» [цит. по: Корман, 2006, с. 16]. В авторском слове сочетаются две точки зрения: нивы, покосы и ширь может видеть только отличный от героини-жницы человек, но нестерпимый зной от палящего солнца испытывает сама героиня. Такой же новый лиризм привносит Некрасов и в эпический жанр. В качестве примера исследователь приводит отрывок из поэмы Некрасова «Мороз, Красный нос», в котором изображение жатвы дано с точки зрения героини Дарьи, ее языком: «Изо ржи, словно из печи, / Тоже теплом обдает, / Спинушка ноет с натуги, / Руки и ноги болят, / Красные, желтые круги / Перед очами стоят...» [цит. по: Корман, 2006, с. 14]. Называние внутри авторского монолога телесных реакций, которые могла испытать только сама героиня, – способ включения в текст другого сознания, выражения его полифонического начала.

Нельзя, однако, сказать, что телесность свойственна герою всех лирических произведений XIX века. Более того, в лирике первой половины столетия она скорее исключение, нежели характерная поэтическая категория. Телесность осмысливается пока как свойство человека вообще, но не как атрибут индивидуального художественного мира.

Лирическое стихотворение как наиболее субъективный жанр литературы сосредоточивается на сугубо индивидуальном переживании, описывает частный, личностный эмоциональный опыт. Общее, одинаковое для всех остается за рамками лирического переживания. Статусом общего (в гегелевской эстетике – субстанционального, противоположного субъективному) с этой точки зрения обладает весь предметно-эмпирический мир как единственно доступный, одинаковый для всех источник различных лирических переживаний. Безусловно, сам по себе эмпирический факт, предметная действительность в ее отвлечении от воспринимающего субъекта не имеет художественной ценности: он становится составляющей лирического произведения лишь постольку, поскольку обозначает некоторую веху душевной биографии героя, художника [см.: Сильман, 1977, с. 6]. Предметно-эмпирическая реальность, освоенная изначально через перцептивные каналы, в лирическом тексте становится предметом рефлексии, как если бы лирический субъект представлял собой создание бестелесное, живущее только душевной жизнью.

По утверждению Г.И. Кабаковой и Ф. Конта, жанровый канон лирической поэзии затрудняет «доступ» к телу [Кабакова, Конт, 2005, с.13]. Прежде всего это касается, конечно, любовной лирики, в которой тело возлюбленной не более чемместилище прекрасной и чистой души, к которой испытывает стремление душа (не тело!) лирического героя. Так, А. Песков в работе «Тело родной души» рассматривает телесность героя элегии 1810–1830-х гг. Изучив хрестоматийно известные тексты В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, А.С. Пушкина, Е.А. Баратынского, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева, исследователь приходит к выводу, что в элегической традиции, в отличие от иных дискурсов (анакреонтической, гедонистической, непристойной поэзии, фольклора), телесность героя и объекта его желания психически замещается: любовь и страсть переживаются прежде всего как душевное влечение, а телесные жесты и части тела становятся лишь знаками проявления невидимой, но желанной родной души. Рождение элегического переживания автор работы связывает с последней стадией

невроза – регрессивной (т.е. направленной на самого себя, саморазрушающей) фрустрацией, или депрессией, вызванной неудовлетворенностью [Песков, 2005, с. 243–244]. В романтическом мировидении телесное влечение превращается в душевную тоску, а болезнь тела – в душевную муку, уныние.

Литературное табу на изображение тела и телесности существовало благодаря целому ряду факторов. Е. Фарино выделяет в качестве одного из них мещанскую традицию, разделившую человека на социального и частного, интимного и наложившую запрет на публикацию интимного [Фарино, 2004, с. 205]. Несмотря на интимный и доверительный характер лирического произведения, то, что касалось приватности человека, оставалось табуированным.

Телесность лирического героя в XIX веке оказывается неактуальной: главным качеством поэта должна быть одухотворенность, умение уловить вдохновение, нисходящее свыше. Способность поэта воспринимать (видеть, слышать) окружающий мир – духовного порядка. Ценным оказывается умение созерцать внутренним взором, слышать внутренним слухом. Картина мира при этом значительно корректируется романтическими, эстетическими или религиозно-мистическими представлениями о том, каким он должен быть. Тело героя, если оно эксплицируется (портретные, автопортретные описания, названия жестов), метафорично, оно есть проявление невидимой души, его движения – знаки душевных движений, его части – указания на душевное состояние (например, глаза – зеркало души).

Субъект речи, сознания в классической, особенно романтической и неоромантической лирике носит, по замечанию Е. Фарино, чисто языковой и ментально-эмоциональный характер [Фарино, 2004, с. 210] и артикулирует мир в осознанных, риторически преобразованных терминах. При такой моделирующей системе за пределами лирического переживания оказывается целый ряд фактов эмпирического опыта, тем, мотивов, зато обретается возможность черпать материал вне телесного перцептивного опыта: «я» героя остается тем же «я», сохранившим способность к рефлексии, и после смерти (см.

цикл «Загробные песни» К. Случевского). Там же, где наличие тела у героя эксплицируется, оно оказывается знаком жизни иного порядка – социальной, душевной.

Лирическое освоение эмпирического мира с помощью ощущений, исследование опыта болезни и смертности на рубеже веков становится реальной поэтической практикой. В лирике начала XX в. новые черты обретает и сам субъект высказывания: окончательно преодолевается его жесткая детерминированность традицией, жанром, он осознает себя через соотнесение с другим, рефлексию не только эмоций, но и реакций своего тела, чувствует связь между движениями души и жизнью тела.

Е. Фарино в связи с этим говорит об изменении характера артикуляции в лирике: «Если до авангарда поэтическое артикулирующее “я” носило чисто языковой (абстрактный) и ментально-эмоциональный характер, то в XX веке это “я” обрело плоть в буквальном смысле слова (равно как обрело оно и имя¹). Функция “я” как артикулирующего субъекта от этого, конечно, не пострадала, зато принципиально изменились термины артикуляции. Если прежде мир артикулировался сознающим “я” и во вполне осознанных терминах, то теперь мир артикулируется главным образом в терминах телесной, физиологической сущности “я”» [Фарино, 2004, с. 210]. Такова, по мнению Фарино, особенность постсимволистской (Ахматова, Мандельштам, Цветаева) и футуристско-авангардистской лирики (Маяковский, Пастернак). Но уже в творчестве старших символистов она проявляется весьма отчетливо.

Жизнь тела в поэзии рубежа веков оказывается тесно связанной с рождением художественного слова. Отражение этой связи в лирике старших символистов изучает А. Виноградова в работе «Образы “телесности” в поэзии русского символизма (“диаволический символизм”»». Анализируя телесные образы в лирике К. Бальмонта, В. Брюсова, И. Анненского, А. Виноградова приходит к выводу, что динамика телесности есть «отражение динамики самого

¹ Ср. практику обыгрывания поэтом своего имени в тексте.

текста, который в свою очередь есть замирание, расслоение без конечного воссоединения» [Виноградова, 2005, с. 286]. Поэтическое переживание рождается на границе ментальной и телесной жизни художника.

Исследовательница отмечает силу субъективного начала в русской символистской поэзии по сравнению с французским декадансом (Ш. Бодлер, С. Малларме): «Если французская поэзия со времен Бодлера и по сей день мучима утопией объективной, онтологической поэзии, где «я» становится другим», где субъект более не является высказывающим, но является «высказываемым» и откуда изгоняется понятие автора, то русский символизм предполагает совпадение текста с неким заданным изначально или формируемым в процессе письма субъективным началом – тем центром, к которому стягиваются все нити поэтического высказывания» [Виноградова, 2005, с. 283]. Это субъективное начало, по мысли автора, и подразумевает формирование образа «себя» через соотнесение с телом, его репрезентацией во внешних образах, через постоянное проникновение человека в мир – мир вещей. Бесконечно распадающаяся телесность становится отражением самого текста, субстантивирующего местоимение «я», прерывающегося многоточиями и загадочными вопросительными знаками. Эти качества, существовавшие у других поэтов лишь в зародыше, с наибольшей силой проявились, как отмечает А. Виноградова, в лирике И. Анненского [Виноградова, 2005, с. 280].

Если в прозе и поэзии классического периода русской литературы тело героя мыслилось как данность, над которой не нужно размышлять, которую можно иногда привлекать в качестве объекта описания, «транслятора» тех или иных психологических качеств героя, то в новой поэзии вопрос о телесности героя ставится принципиально иным образом. Здесь становится не просто объектом описания, но принадлежит лирическому субъекту, обладает голосом и заявляет о себе и своих реакциях, а следовательно – моделирует картину мира.

В таком ключе телесность рассматривает Е.А. Самоделова в докторской диссертации «Антропологическая поэтика С.А. Есенина: Авторский жизнетекст

на перекрестье культурных традиций» (2008). Поэтику телесности, рассматривающую авторские методы и механизмы описаний человеческого тела и его элементов наравне со структурой всего организма, Е.А. Самоделова включает в круг исследований по антропологической поэтике [см.: Самоделова, 2008, с. 9]. Автор определяет предмет изучения антропологической поэтики следующим образом: «человек во всей совокупности проявлений его характерных свойств, вошедших в художественный кругозор автора, философски осмысленных и поэтически изображенных» [Самоделова, 2008, с. 2]. Исследователь, в частности, ставит следующие вопросы, возникающие при исследовании поэтики телесности: заложено ли жизнеутверждающее начало или, наоборот, гнетущее чувство близящейся и неизбежной смерти, добровольной гибели в органической природе человека? исходят ли от каких-либо частей тела ощущения радости, печали? каково взаимовлияние духа и плоти; в каком соотношении находятся душа и тело? вставала ли перед Есениным извечная проблема первичности души и плоти, духа и материи, и как он ее решал в своем творчестве? Предметом исследования Е.А. Самоделовой становится, однако, человеческое тело как объект (жесты, одежда, мужское, женское и детское тело, живое и мертвое, здоровое и больное, поврежденное тело; тело как «мерило родства всего и всех» [Самоделова, 2008, с. 33]); телесность лирического субъекта, перцептивный аспект художественной картины мира остаются за рамками данной работы.

Разным аспектам антропологической поэтики, в частности, поэтике телесности в модернизме и авангарде посвящен целый ряд работ.

Д.Г. Иоффе в статье «К вопросу об эротическом субстрате феномена модернистского житнетворчества: случаи Блока и Хармса (моделирование текстов жизни и текстов поэзии)» пишет о поэтике сексуального у двух представителей модернизма. У поэта, по мысли Иоффе, источником поэтических метафор становятся обонятельные и вкусовые ощущения, связанные с женским телесным началом («<...> ваш Галина хвостик вкусный / в твердый кинем подстаканник

<...>» [цит. по: Иоффе, 2008, с. 246]. Шуточность подобных элементов текста сосуществует с повторяющимися мотивами «женских хвостов» и, допускает Иоффе, не исключает «физиологического» прочтения: «Или, изрядно фантазируя, можно представить для замещения топики “женского хвоста” некий дрящущийся, тянущийся шлейф одора, связанный с возбужденно-женскими вагинальными выделениями, которые умеет *обонять* Хармс?» [Иоффе, 2008, с. 247].

Истоки такого гипертрофированного интереса к женским гениталиям Иоффе находит в поэзии символистов (В. Брюсова, А. Блока), которая, однако, была принципиально далека от прямого названия вещей и прибегала к метафорам и эвфемизмам (*разломы краев, краснеющая полоска зари, мокрая равнина, торчащие кочерыжки* – курсив наш, Э.К.). Исследователь указывает на образы антиномических inferнальных незнакомок – проституток, подспудно присутствующих во многих текстах Блока (например, в «Ночной Фиалке») и на архетипическое именование женского полового органа цветком – лиловой фиалкой. Таким образом, считает Иоффе, в поэзию вводится «жизнетекст» – в данном случае физическое одорическое бытие женщин, познававшееся Блоком во время ночных хождений по злачным местам Петербурга [Иоффе, 2008, с. 260–261].

Сун Юн Пак рассматривает истоки и особенности органической поэтики Мандельштама в диссертации «Органическая поэтика Осипа Мандельштама» (2008). Органицизм, по мысли исследовательницы, проявляется у Мандельштама в двух концепциях: слова как живого организма и синтеза как гармоничного сосуществования части и целого [Пак, 2007, с. 6]. Как устанавливает Сун Юн Пак, Мандельштам в своих основных идеях опирается на философию Анри Бергсона (трактат «Эволюция творчества»), откуда заимствует метафору узора как бытия и процесса творчества и развивает ее в мотивах тканья (текст как ткань, ковер) – формирования организма поэзии. С метафорой организма оказываются тесно связанными мандельштамовские метафоры слова-камня, слова-дерева, слова-птицы [Пак, 2007, с. 7, 13–15]. Истоки этих метафор (архитектура, растительный

и животный мир) позволяют поэту воплотить идею словесного созидания – от организующего строительства до выращивания и одушевления поэтического организма.

Необходимостью изучения телесности «изнутри» субъекта сознания обосновывается формирование направления исследований перцептивной поэтики.

Перцептивной образности как составляющей поэтики телесности посвящена монография Н.А. Рогачевой «Ольфакторное пространство русской поэзии конца XIX – начала XX в.: проблемы поэтики» (2010), где автор устанавливает закономерности исторической динамики ольфакторной образности, показывает особенности художественной кодификации обонятельного восприятия в творчестве поэтов рубежа XIX–XX веков, выявляет принципы исторической поэтики ольфакторного пространства. Н.А. Рогачева доказывает существование особого поэтического языка запахов, воплощенного в словообразе и представляющего собой новый путь репрезентации авторского начала в тексте и конструирования уникального мира художников серебряного века – И.Ф. Анненского, В.Я. Брюсова, Ф.К. Сологуба, А. Белого, А.А. Блока, М.И. Цветаевой и других.

С.Ю. Лаврова рассматривает перцептивную образность художественного текста в лингвоаксиологическом аспекте в работе «Перцептивный образ как аксиологический знак художественного мира (на материале “Очерков” К.Д. Бальмонта)» (2008). Опираясь на психологическую теорию восприятия, автор утверждает, что в основе перцептивного образа лежат три вида опыта [Лаврова, URL]. Эмпирический опыт – получается в виде чувственных данных, ощущений. Переработанные и закодированные сознанием данные рождают когнитивный опыт. Выражаясь в слове, с использованием языка как информационно-знаковой системы, этот опыт становится метафорическим. Процесс сопровождается включением эмоциональной сферы субъекта, сообщающей воспринимаемому те или иные оценки. Перцептивный образ, таким образом, рассматривается как эмоциональная реакция на перцепт, сложная ассоциация: «Перцептивный образ

есть одна из форм субъективного образа, получающая конкретное лексико-грамматическое наполнение в индивидуально-авторской модели мира субъекта» [Лаврова, URL]. Анализируя лексическое воплощение модусов перцепции в очерках К. Бальмонта, автор приходит к выводу, что человеческая перцепция у него приближается к полюсу «плохо» по аксиологической шкале, т.к. оказывается менее важной, нежели перцепция, которой «награждаются природные реалии» [Лаврова, URL]. Перцептивные образы, создаваемые Бальмонтом, выявляют различия бытового и бытийного, невозможность познания второго через первое.

Проблемам репрезентации лирического субъекта через телесное в поэзии авангарда посвящен ряд статей сборника «Тело в русской культуре», выпущенного в 2005 г. в издательстве «Новое литературное обозрение» по материалам конференции «Тело в русской и иных культурах» (Сорбонна, 2002).

О. Буренина в статье «Органопоэтика: Анатомические аномалии в литературе и культуре 1900–1930-х годов» рассматривает деформированную телесность в живописи (картины Эль Лисицкого, П. Филонова, М. Шагала) и литературе (творчество Н. Заболоцкого, М. Кузмина, Ю. Тынянова, Д. Хармса, Н. Гумилева, К. Вагинова, А. Блока) как представление новых пластических форм мироощущения художников, прослеживает превращение поэтики фрагментарной телесности в поэтику нового неклассического целого – органопоэтику [Буренина, 2005, с. 323], предметом изображения которой становится причудливая фрагментация человеческого тела. Такой тип поэтики телесности О. Буренина связывает с кризисом классической философии, разорвавшей тело и дух, субъект и объект, и считает проявлением характерной для искусства XX в. деперсонализации субъекта. Деформированная и монструозная телесность у поэтов-авангардистов рассматривается автором как повод к прочтению тела, его новых смыслов [Буренина, 2005, с. 311]. Так, например, телесная избыточность лирического субъекта Д. Хармса (16 пальцев рук, по числу сосчитанных

предметов в стихотворении «Откуда я?») организует лексические единицы текста по-новому и потому позволяет говорить о новой космогонии и новом предметном мире, организованном человеком по своему образу и подобию. Созидательное начало связывается не с духом, но с телом субъекта.

Ж.-К. Ланн в статье «Метафоры тела в поэзии Велимира Хлебникова» утверждает, что «у поэта-футуриста тело, части тела (внешние и внутренние), а также функционирование тела порождают целую систему образов, лежащую в основе восприятия мира как сверхчувственного пространства» [Ланн, 2005, с. 324]. Тело у Хлебникова, по мысли Ланна, выступает метафорой мира, скрывающей смысл смыслов – это своеобразное возрождение традиции мыслить тело как истолковательную парадигму (Платон, Аристотель). Метафора мирового разума у Хлебникова – мозг (череп), рождающий «мыслезем» (одно из основных философских понятий будетлян, взаимодействие человека и природы, вещества и духа). Поэт-пророк предлагает свой мозг в дар (жертву) миру, частью которого (мозгом) является сам – так в футуристическом ключе переосмысляется тема пушкинского «Пророка». Идея спасения воплощается в теле, имени поэта, вписанном в текст (тело-хлеб), творчестве (авангардистский сюжет евхаристии, воплощенного имени и слова Божьего). Тело у В. Хлебникова становится сакральным инструментом присутствия человека в мире, воплощением его поэтической философии [Ланн, 2005, с. 338–339].

Авангардное тело-субъект становится также предметом внимания О.Р. Темиршиной в работе «Тело и знак: к проблеме утопии и антиутопии в поздней поэзии В. Маяковского» (2004). О.Р. Темиршина помещает в центр семиотической структуры пространства в лирике Маяковского тело его лирического субъекта; по отношению к телу внешнее пространство «оказывается враждебной периферией, обладающей семантикой смерти и хаоса» [Темиршина, 2004, с. 273]. Тело субъекта у Маяковского, расширяясь и вмещающая в себя мир, становится инструментом снятия трагических противоречий между ним и человеком, между внешним и внутренним, способом преодоления хаоса

и в конечном итоге – преодоления границ человеческой телесности и обретения бессмертия. Монструозная плоть (*руки, лапы, клешни, рычаги*), с одной стороны, – знак всеохватного, божественного тела, реализующий утопическую идею соборного воссоединения человечества, модель нового космоса. С другой стороны, аномальное тело – это тело-машина, искусственный человек (например, тело бюрократии с аппаратом для *рождения некоторых выражений*), который может быть расчленен на части. Если тело настоящего человека, преодолевающее хаос, – это воплощение божественного начала, то искусственное, машинное тело символизирует демоническое, inferнальное (у Маяковского – бюрократическое); одновременное существование подобных феноменов исключает желаемое воссоединение внутреннего и внешнего пространств. Так, телесность у позднего Маяковского, по мысли Темиршиной, – способ выражения утопических и антиутопических интенций поэта.

Телесность как категорию поэтики изучает Е.Д. Полтаробатько в диссертации «Категория телесности в акмеистическом дискурсе» (2009). Автор, анализируя тексты О. Мандельштама, Н. Гумилева, А. Ахматовой, М. Зенкевича, В. Нарбута, приходит к выводу о том, что телесность в акмеизме выступает как смысловая универсалия, включаемая в разные семантические ряды: онтологический, личностно-экзистенциальный уровни, область эмоций, хтоническая, природная и карнавальная стихии. Телесность мыслится поэтами как своеобразный семиотический код. Так, например, гармоническая телесность у раннего Мандельштама коррелирует с гармонической моделью мира в целом, а онтологическая дисгармония – приводит к распаду человеческого тела [Полтаробатько, 2009, с. 12]. Телоцентричность картины мира у поэтов-акмеистов, по мнению исследовательницы, не противоречит логоцентричности: тело имплицитно коррелирует со словом, воплощает и одухотворяет язык, культуру [Полтаробатько, 2009, с. 17].

Актуализация телесности человека в искусстве рубежа XIX–XXI веков – результат попыток человека найти новые основания собственного бытия. Рубеж

веков – эпоха господства апокалипсического сознания, склонного к пессимизму, деконструкции мира и себя самого, «препарированию» художественного слова, разделению его «плоти» на звуки, слоги. Художник эпохи рубежа веков ищет в окружающем мире соответствий себе, собственному телу, что приводит к неизбежному проникновению телесности в текст и прочтению тела как текста. В связи с таким взаимопроникновением литературоведы говорят о двух противоположных тенденциях: человеческое тело описывается с помощью неорганических метафор, а вещи (в широком смысле слова) приобретают антропоморфические признаки, начинают «жить» человеческой, телесной жизнью [Кожевникова, 1986, с. 87; Кабакова, Конт, 2005, с. 13].

Наиболее ярким примером такого «отелеснивания», антропоморфизации вещного мира предстает поэтическое творчество И. Анненского. Впервые на эту особенность указала Л.Я. Гинзбург в работе «Вещный мир». Суть связи лирического субъекта И.Ф. Анненского с миром вещей Гинзбург обозначила как «сцепленность, сопряженность»: «Анненский всего сильнее и самобытней, когда его лирика – разговор об отношениях лирической личности с внешним миром, враждебным и крепко с ней сцепленным, мучительным и прекрасным в своих вещных проявлениях» [Гинзбург, 1997, с. 296]. Лирическое исследование душевного состояния, считает Гинзбург, происходит через сюжетное движение вещей, которые позволяют детализировать и конкретизировать отдельные психологические состояния и тем самым уйти от отвлеченно-общих поэтических формул [Гинзбург, 1997, с. 303]. Нередко вещь иносказательно замещает или дублирует человека, приобретает его свойства, и эти свойства не иначе как проявления телесных реакций (*фитиль мигал, шарманку знобит*), их движение – подобие движений человеческого тела (*ходит-машет манияк* – о маятнике часов). Телесность в данном случае – не просто знак психологического состояния лирического субъекта, но способ высказывания о себе, познания себя через другого, двойника, в роли которого выступает вещь.

«Вещность» лирики рубежа веков – явление принципиально новое. Лирический статус вещи в новой поэзии изменяется, она непосредственно соотносится с человеком, становится «мерилом человека». Вероятно, об этой абсурдной, но непреодолимой связи говорил И. Анненский в очерке «Художественный идеализм Гоголя»: «Нас окружают и, вероятно, составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высоко-юмористическим (в философском смысле) и логически-непримиримым соединением» [Анненский, 1979, с. 217].

И.Б. Роднянская в работе «Лирический образ вещи в поэзии нашего века» указывает на метонимический характер вещи в поэзии XVIII – XIX вв.: «Вещи здесь по преимуществу типичны, а не символичны; они “работают” по принципу метонимии (конкретная частность свидетельствует о целом, например, о некоем укладе с его мироощущением), а не по принципу метафоры (ассоциативный мостик от одной сферы восприятий к другой). “Шекснинска стерлядь” Державина или “крест да пуговица” в некрасовской песне про Калистратушку, как говорится, не равны себе: за ними пласты жизни, бытовой и духовной, – но взятые не в специально лирическом модусе» [Роднянская, 1989, с. 323]. «Обстановочность» вещи периода классической поэзии в XX в. сменяется ее «предметностью», новизной поэтического языка: «Фильтры внезапно лопнули, и вещественность цивилизованного мира хлынула в лирику. Лирика встала перед проблемой освоения вещи не периферией своих средств, а самым своим существом, ядром своей впечатлительности и выразительности. О том, что это так, мне кажется, свидетельствуют все направления новой поэзии, начиная даже с символизма» [Роднянская, 1989, с. 324]. Проблема освоения вещи, придания ей символического поэтического смысла, возможно, отчасти и есть проблема расширения художественной впечатлительности, о которой говорил Д.С. Мережковский в статье «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» [Мережковский, 2007, с. 459].

Художественное сознание рубежа веков обратилось к поиску вещей, которые были бы реальны, с которыми бы сопрягалась жизнь человека в определенный момент истории. В этом смысле такая, говоря словами И.Б. Роднянской, «экспансия вещей» в лирику начала XX столетия может быть обусловлена стремлением объяснить человеческую жизнь через его рукотворные произведения, придать ей некоторый порядок в хаосе идей рубежа столетий. Так, например, в статье «Лирический образ вещи в поэзии нашего века» справедливо указывается на сопряженность смерти в лирике И.Ф. Анненского с фенолом [Роднянская, 1989, с. 327]. В медицине это вещество стало активно использоваться со второй половины XIX в. для предотвращения тления мертвых тел и в качестве антисептика. Для поэта рубежа веков оно стало символом смерти, не лишенным, однако, конкретного, прозреваемого содержания. Эта метафора десакрализовала смерть и даже в какой-то мере позволила преодолеть ее.

Подводя итог, отметим, что если в XIX веке телесностью обладает чаще всего субъект, отличный от лирического героя, повествователя, то к рубежу XIX–XX веков тело лирического героя становится наиболее устойчивой метафорой, позволяющей осмыслить окружающий мир, причем классические формы восприятия (зрительные, слуховые) часто теряют свою актуальность, заменяясь обонянием и осязанием. Конструирование мира на основе тех или иных перцептивных данных оказывается для поэта рубежа веков едва ли не единственным способом достигнуть художественной достоверности.

В этом смысле особое место в ряду первых модернистов занимает И. Анненский во многом благодаря тому, что именно в его лирике вещьность (эмпирическая познаваемость) мира обуславливает и новый характер самого субъекта лирики – человека, чье метафизическое представление о мире в значительной степени дополняется и изменяется данными физических ощущений собственного тела. Анненский показывает, что эти данные могут становиться источником лирического переживания и эстетической оценки.

1.3. «Нутряной лиризм» И. Анненского в контексте исканий эпохи

Полифоничность поэзии Анненского неоднократно отмечают исследователи его творчества (М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, А.В. Федоров, С.Н. Бройтман, Т.В. Бердникова, Н.В. Налегач, Г.В. Петрова и др.). При этом природа полифонии трактуется весьма различно. А.В. Федоров связывает многоголосный характер поэтики с влиянием русской психологической прозы, Ф.М. Достоевского в первую очередь [Федоров 1984, 88], и традициями поэзии Н.А. Некрасова, считая, что многоголосье – способ уловить «биение жизни», почувствовать присутствие рядом с собой иного «я» [Федоров, 1984, с. 112–113].

М.М. Бахтин, называя Анненского «голосом вне хора», говорил о ситуации, когда голос поэта, хоровой по своей природе, утрачивает связь с хором, лирика разлагается на множество голосов, и каждый отдельный существует в «срыве» [Бахтин, 1979, с. 149–150]. Подчеркивая, что «всякая лирика жива только доверием к возможной хоровой поддержке», М.М. Бахтин соотносит «разложение лирики» с «ослаблением доверия» к ценностной позиции хора («другого вне меня»), что порождает «своеобразный лирический стыд себя, стыд лирического пафоса, стыд лирической откровенности...» [Бахтин, 1979, с. 149].

Полагая, что Анненский во многом предвосхитил «идею диалога» у М.М. Бахтина, С.Н. Бройтман связывает диалогизм лирики Анненского с трагической иронией: «“Нас окружают и, вероятно, составляют, – утверждал поэт – два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высоко-юмористическим (в философском смысле) и логически непримиримым соединением” <...>. Речь здесь идет не о тривиальном двоемирии, а о ситуации гораздо более сложной. Два мира, о которых говорит поэт, не являются внешними друг другу: они нераздельны, “мистически” близки и “кем-то больно и бесцельно сцеплены” <...>, хотя в то же время разноприродны» [Бройтман, 2008, с. 217].

По мысли Ю.М. Лотмана, многоголосье лирики Анненского порождено «разносистемностью элементов текста» [Лотман, 1972, с. 111], в борьбе с которой

формируется единый лирический тон стихотворения. Формой многоголосья в лирике Анненского служит расщепление лирического «я». На этот существенный аспект поэтики И. Анненского обращает внимание Г.П. Козубовская, подчеркивая, что «механизм возникновения мифа у Анненского предопределен степенью сокрытия или выявленности лирического “я” в сюжете стихотворения. Сокрытие “я” ведет к олицетворению, персонификации стихий, выдвигению их на первый план в качестве основных действующих лиц» [Козубовская, 1995, с. 82]. Наряду с лирическим «я» в текстах Анненского присутствуют персонифицированные образы «психических актов», «глубин сознания» [Колобаева, 1996, с. 35–40], мифологизированных состояний души [см.: Барзах, 1996]. Анненский, по наблюдениям В.Е. Гитина, «как бы отделяет переживаемое состояние от переживающего его субъекта», более того – «состояние это ему как бы и не принадлежит, кем-то дано» [Гитин, 1996, с. 9].

Жизнь тела и бытие сознания в равной степени оказываются частью художественного измерения. И если для выражения второго существуют поэтические формулы, то перевод первого на язык слова – это задача, которую Анненский решает как теоретически (в статьях и очерках), так и практически (в поэтических текстах).

Недоверие к «хору», отмеченное М.М. Бахтиным по отношению к Анненскому, есть по существу недоверие к языку, не приспособленному к синкретизму восприятий или этически несовместимому с ним. Язык тела входит в противоречие с вербальными формами для его передачи. Современник поэта, создатель исторической поэтики А.Н. Веселовский подчеркивал, что возвращение к архаическому синкретизму для литературы нового времени является не более чем утопией, поскольку нераздельность ощущений исторически трансформирована рациональной метафорой – такова история тропов: «Если я скажу, что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании, то это не будет преувеличением. И не только стиля, но и поэтического сознания от его физиологических и антропологических начал и их выражения

в слове – до их закрепощения в ряды формул, наполняющихся содержанием очередных общественных мирозерцаний» [Веселовский, 1989, с. 59]. В лирике Анненского метафора, обозначающая жизнь тела, ощущения, подвергается переосмыслению средствами традиционно непоэтического языка.

Прежде чем перейти к изучению языка телесности в лирике И. Анненского, необходимо сделать несколько замечаний о его собственных взглядах на эстетику поэтического творчества и их связях с философской и научной антропологической мыслью рубежа XIX–XX вв.

Иннокентий Анненский-критик в статье «Что такое поэзия?» одним из первых в России указал на обновление поэтического языка, признавая, что поэзия эволюционирует¹, как и все другие области человеческого духа [см.: Анненский 1979, с. 205]. На смену «нагромождению метафор», общих мест, «скучных гипербол», с помощью которых поэты выражали условные чувства, приходит стремление к поиску «точных символов для *ощущений*, т.е. реального субстрата жизни» [Анненский, 1979, с. 206]. Такое качество новой поэзии получает у Анненского название «нутряного лиризма» [Анненский, 1979, с. 351], напоминающего о животной природе человека, в противоположность риторичности старого поэтического слова, прошедшего через рациональное метафорическое осмысление. В поле зрения поэта оказывается вещественность мира, которую он воспринимает пятью данными ему чувствами, и, неизбежно, сами эти чувства. Человеческое тело как инструмент познания дает художнику новый опыт, который трудно выразить старыми поэтическими средствами, лишенными эмпирического основания. Так, «нутряной лиризм» освобождает поэзию от классицистической рациональности, тяготевшей над нею еще в XIX веке. Заметим, что главным образом именно с «уменьшением рациональных элементов и нарастанием иррациональных» связывал движение русской поэзии

¹ Слово «эволюция» по отношению к поэзии употребляет сам Анненский. Очевидно, это один из случаев проецирования научных открытий (эволюционное учение Дарвина) на области духовной деятельности человека. Не исключено, хотя на то у Анненского-критика и нет прямых ссылок, что источником такого представления о развитии поэзии послужили для него работы французского теоретика литературы Ф. Брюнетьера, который, по мысли О.В. Зырянова, первым обосновал понятие «эволюция» применительно к литературному жанру [см. Зырянов, 2003, с. 7] в курсе лекций 1886 г. «Об эволюции жанров в истории литературы».

XIX века к модернизму историк литературы В.С. Баевский [Баевский, 1994, с. 188].

Проблема «нутряного лиризма» связывается Анненским не только с интенцией художника получить достоверное представление о мире, но и с новым способом идентификации «я». С этой точки зрения категория «нутряного лиризма» осознается как историко-литературная. По мнению Анненского, человеческое «я» «всего полнее выясняется» в истории художественной литературы [Анненский, 1979, с. 101]. Так «я» своего современника поэт выводит из множества отклонений, нашедших отражение, в частности, в «поэзии совести» Достоевского от «Записок из подполья» до самоубийства Смердякова и сумасшествия Ивана Карамазова: «Наследственность, атавизм, вырождение, влияние бессознательного, психология толпы, *la bête humaine* (человек-зверь – Э.К.), боваризм – все эти научные и художественные обогащения нашего самосознания сделали современное я, может быть, более робким и пассивным, но зато более чутким и более глубоким; сознание безысходного одиночества и мистический страх перед собою – вот главные тоны нашего я» [Анненский, 1979, с. 101]. «Нутряной лиризм» в этом смысле – прямой наследник натурализма (натура – нутро) и, возможно, идей органической критики Аполлона Григорьева (категории организма, органичности, естественности). Тема «нутра» в литературе, однако, может стать предметом отдельного исследования.

Новая поэзия, по Анненскому, говорит о веществе жизни – о теле, его дефектах, его смертности и смерти: «Строгая богиня красоты уже не боится наклонять свой розовый факел над уродством и разложением» [Анненский, 1979, с. 206].

В литературно-критических статьях И. Анненский размышлял над тем, как вещество жизни, ее «реальный субстрат» входит в поэзию: «Синкретизм ощущений, проектируясь в поэзии затейливыми арабесками, создает для нее проблему не менее заманчивую, чем для науки, и, может быть, более назревшую»

[Анненский, 1979, с. 206]. Поэзия, как и наука, начинает осваивать настоящую (в том числе и психофизиологическую) жизнь человека, она ищет точных символов для передачи ощущений. Анненский прямо не называет причин такого перерождения поэтической оптики. Следует, однако, отметить, что он не разделял популярную в последнем десятилетии XIX века точку зрения венгерского врача Макса Нордау, предложившего в своем труде «Вырождение» теорию дегенеративного творчества *fin de siècle*, сосредоточенного на описании физиологической жизни, художественном воспроизведении различных девиаций. Анненский не считал новую поэзию синдромом вырождения и возвращения к примитивным формам восприятия: «Не думаю, чтобы кого-нибудь еще дурачили “фолады” Макса Нордау или обижал его жирный смех» [Анненский, 1979, с. 206].

Поэт, очевидно, был знаком с трудами ученых-физиологов своей эпохи и позитивистскими идеями. Об этом свидетельствуют его отдельные замечания, такие, как вышеприведенное, или следующее, из очерка «О формах фантастического у Гоголя», где, говоря о реальности вымышленного художником мира, Анненский предлагает проделать эксперимент, который совершали виднейшие психиатры того времени: «Войдите в больницу к душевнобольным, прислушайтесь к горячечному бреду, послушайте алкоголиков, морфинистов, любителей гашиша. В душевной жизни этих людей реальным фактом может оказаться все, что человеческая фантазия в силах создать самого дикого, чудовищного, несообразного. Дайте это чудовищное и нелепое художнику вроде Эдгара По или Достоевского, он заставит вас самих его пережить – оно станет для вас не только реальным, но и значительным» [Анненский, 1979, с. 208]. Здесь же поэт прямо говорит о зависимости человеческого опыта, который превращает фантастическое в реальное, от количества его знания: «Наш опыт не только постоянно расширяется: он, можно сказать, неудержимо несется по рельсам, и тащат его два паровика: один – наука, другой – техника» [Анненский, 1979, с. 209].

В том же очерке Анненский упоминает и фамилию известного в XIX в. врача-невропатолога и специалиста по гипнотизму Жана-Мартена Шарко, допуская, что случаи из реальной врачебной практики могут стать материалом для художника точно так же, как и легенды: «Про князя Всеслава Полоцкого предание говорило и песни пели, что он был оборотень и превращался в волка. Одна больная у Шарко воображает себя кошкой и передает движения, ужимки кошки с фотографической точностью. Теперь представьте себе эту пару фактов в литературном выражении: не сблизятся ли они и не явятся ли то фантастическими, то реальными, смотря по тому, как описаны» [Анненский, 1979, с. 208].

В статье «О современном лиризме» поэт обнаруживает не меньшую осведомленность о современном состоянии физиологии: «Во всяком случае, если для физиолога является установленным фактом близость центров речи и полового чувства, то эти стихи Брюсова, благодаря интуиции поэта, получают для нас новый и глубокий смысл» [Анненский, 1979, с. 342]. Источник такого знания установить сложно, но оно с равной степенью вероятности могло быть почерпнуто Анненским из трудов по физиологии нервной системы И.М. Сеченова, П. Брока, И.П. Павлова или работы австрийского философа и психолога Отто Вайнингера «Пол и характер», опубликованной в 1902 г. В той же статье Анненский говорит о «нутряном лиризме» и сенсуальности современной поэзии, заключающейся в обостренности чувственного восприятия у художника нового времени, в желании «принюхиваться» к жизни [Анненский, 1979, с. 351], ощущать ее всеми пятью органами чувств, а не только традиционно эстетическими зрением и слухом.

Источниками осведомленности поэта о состоянии антропологии могут быть не только научные труды его современников, но и философские построения: мыслители поколения И. Анненского интересовались вопросами физиологии и психологии, что отражалось в их работах. Таковы, в частности, труды В.С. Соловьева, развивавшего свои теории в полемике с идеями Ч. Дарвина,

П. Брока, О. Конта («Оправдание добра», «Кризис западной философии», «О понимании», «Философские начала цельного знания», «Чтения о богочеловечестве») и оказавшего огромное влияние на русскую философию и литературу рубежа веков. Убедительно доказывают факт влияния философских воззрений Л.М. Лопатина на художественное мышление Анненского Г.П. Петрова [Петрова, 2002, с. 23] и Ю.В. Шевчук [Шевчук, 2013, с. 205].

В связи с этим необходимо отметить наблюдение Н.Ю. Грякаловой над критическим наследием Анненского: «В концепции Анненского замечательно то, что она одновременно наследует и романтической поэтологии, и апеллирует к позитивистскому знанию, и предвосхищает психоаналитические и антропологические составляющие будущих исследований творческого воображения» [Грякалова, 2008, с. 62]. Добавим, что обращение к достижениям науки в критике накладывает отпечаток и на художественное мышление поэта, представляющего человека как существо, обусловленное собственной телесностью.

Значимым представляется тот факт, что в стихах И. Анненского само слово «тело» употребляется всего 4 раза («Сказать, что это я... весь этот ужас тела...» [Анненский, 1990, с. 56¹]; «И струит по телу пламень / Свой причудливый полет...» [с. 101]; «Тело скорбно и разбито...» [с. 123]; «Муки твои облегчу я, / Телу найду врачеванье...» [с. 174]). Во всех случаях оно акцентируется как ущербное, больное, доставляющее мучения своему владельцу, тленное. Среди черновых автографов в ЦГАЛИ имеется вариант стихотворения «Post mortem», которое вошло в печать под названием «Зимний сон» [с. 553]. В этом варианте тоже фигурирует лексема «тело»:

Ночью молча схороните

Тело бедное поэта...

[с. 553]

¹ Далее в работе ссылки на стихотворения И. Анненского приводятся по данному изданию с указанием страницы в квадратных скобках.

Здесь образ тела также окрашен негативными коннотациями (тело как тленное, распадающееся на части, как бы истаивающее). В окончательном варианте эта лексема заменяется:

В белом поле до рассвета
Свиток белый схороните...

[с. 176]

Такое невнимание к прямому называнию тела свидетельствует о смещении в поэзии Анненского акцентов с изображения тела как объекта на те его свойства, которые передают субъективные оценки героя, являются частью его структуры. Эти свойства связаны со способностью тела ощущать и переводить ощущения из сферы пространственных отношений в область ментального (аксиологически маркированного, эстетического).

Об эстетическом потенциале «низших» чувств (осязания, вкуса, обоняния) говорили и предшественники Анненского. Этот вопрос затрагивает Л.Н. Толстой в трактате «Что такое искусство?» (1897–1898): «Понятие искусства, как проявление красоты, совсем не так просто, как оно кажется, особенно теперь, когда в это понятие красоты включают, как это делают новейшие эстетики, и наши ощущения осязания, вкуса и обоняния» [Толстой, 1951, с. 66]. Среди эстетиков, работы которых цитирует Толстой, – австрийский писатель Рихард Кралик и французский философ-позитивист Жан-Мари Гюйо. Первый предложил концепцию «пятелистника искусств, вырастающего из субъективной чувственности»: искусство чувства вкуса, искусство чувства обоняния, искусство чувства осязания, искусство чувства слуха, искусство чувства зрения [Толстой, 1951, с. 66]. Второй говорит об эстетической природе наслаждения, доставляемого этими чувствами [Толстой, 1951, с. 66].

В трактате Толстого упоминается множество имен позитивистов. Он пробует объяснить сущность искусства не только с традиционной (метафизической) точки зрения, но и с позиций эволюции: «Последние и наиболее понятные определения искусства, независимые от понятия красоты, будут

следующие: искусство есть возникшая еще в животном царстве от полового чувства и от склонности к игре деятельность (Шиллер, Дарвин, Спенсер), сопровождаемая приятным раздражением нервной энергии (Грант-Аллен). Это будет определение физиолого-эволюционное» [Толстой, 1951, с. 62]. И.Ф. Анненский был знаком с сочинением Толстого, о чем упоминает в статье «А.Н. Майков и педагогическое значение его поэзии», хотя и по несколько иному поводу: «Л.Н. Толстой в только что изданном начале своего сочинения “Что такое искусство?” совершенно обесценивает, по-видимому, артистическую сторону искусства...» [Анненский, 1979, с. 291]. Эстетическая система старшего писателя могла повлиять на суждения поэта об источниках художественной впечатлительности, в частности, об эволюционировании поэзии [см.: Анненский 1979, с. 205]).

Ощущаемый мир становится для художника достоверным, а достоверность – непереносимое качество настоящей поэзии. Примером сенсуальной поэзии Анненский считает лирическое творчество Ф. Сологуба, оговариваясь, однако, что сологубовский сенсуализм осложнен мистической, преступной мечтой: «мечта его лирики – это Иокаста, оплодотворенная ею же рожденным Эдипом» [Анненский, 1979, с. 351–352]. Анненский-критик указывает на новизну поэтического восприятия мира Сологубом, пусть даже эта новизна «странна» для поэзии: «Затем у Сологуба-лирика есть и странности в восприятиях. Босые женские ноги, например, кажутся в его стихах и чем-то особенно умильным, и грешным, – а главное, как-то безмерно телесным» [Анненский, 1979, с. 354–355].

Одним из источников обновления поэтического языка становится язык медицины, развивавшейся во второй половине XIX века на волне позитивизма, когда вопрос о здоровье и болезни человека приобретает особую актуальность. Позитивисты основывались на отрицании метафизики, шли по эмпирическому пути познания, а на человека смотрели как на произведение природы, продукт эволюции, который неизбежно несовершенен, подвержен болезням.

«Происхождение видов» Ч. Дарвина стимулировало научные и медицинские исследования по анатомии, физиологии и психологии человека (Г. Гельмгольц, В. Вундт, Р. Авенариус, Э. Мах, И. Сеченов). Ученые пытались не только установить механизм взаимодействия человека с миром, законы его физической и психической жизни, но и с их помощью раскрыть сущность и истоки художественного творчества (Г. Гельмгольц. «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки», 1863; Э. Мах. «Анализ ощущений и отношение физического к психическому», 1886 и др.).

Естествоиспытатели представляют свои наблюдения и научные открытия как философские учения (М. Бубер, Р. Каснер, Э. Мах), а философию стремятся разрабатывать как строгую науку, подобно естественнонаучным дисциплинам (Р. Авенариус). Естественнонаучные сочинения часто представлены в жанре философской прозы, которая позволяет установить связь между эмпирической картиной мира и бытийными универсалиями [см.: Жеребин, 2004, с. 5]. Таковы «Болезни личности» Т. Рибо (1885), «Введение в критику чистого опыта» Р. Авенариуса (1888–1890), «Очерк психологии» В. Вундта (рус. изд. – 1896), «Пол и характер. Принципиальное исследование» О. Вайнингера (1902) и др.

Столь бурное развитие медицины не могло не оказать влияния на формирование представлений о человеке на рубеже XIX–XX веков. Так, Н.Ю. Грякалова замечает: «Человек модернизма формируется в историческом контексте, отмеченном достижениями психологии и психиатрии в изучении сновидений, гипноза, “природы страстей”, памяти, воображения» [Грякалова, 2008, с. 13].

Уже во второй половине XIX в. были широко известны взгляды на болезнь как источник искусства. Распространению таких идей в интеллектуальной среде способствовали антропологические исследования известных врачей-психиатров по патографии.

В 1863 г. выходит работа Ч. Ломброзо «Гений и помешательство», в которой врач устанавливает связь гениальности с психическими отклонениями

и заболеваниями. В частности, говоря об источниках своих исследований – журналах и дневниках, издававшихся в Италии в середине XIX в. больницами для умалишенных, Ломброзо замечает: «Чуть ли не каждый номер этих любопытных записей заключал в себе новые фактические данные в подтверждение верности тезиса, столько времени считавшегося нелепым парадоксом, а именно что душевнобольные лишь в редких случаях обнаруживают то полное расстройство умственных способностей, которые приписывает им толпа, и что, напротив, сам недуг нередко вызывает у них необыкновенную живость ума» [Ломброзо, 2006, с. 7].

Как болезнь искусство осмысливается и писателями – в метафорическом ключе. Так, Л.Н. Толстой видел суть искусства в том, что художник «заражает» других чувством, которое испытал сам: «Человек страдает, выражая корчами и стонами свое страдание, – и страдание это передается другим; человек высказывает свое чувство восхищения, благоговения, страха, уважения к известным предметам, лицам, явлениям, – и другие люди заражаются, испытывают те же чувства восхищения, благоговения, страха, уважения к тем же предметам, лицам, явлениям» [Толстой, 1951, с. 64].

Безумие, болезнь художника – идеи, взращенные поэзией романтизма. На рубеже веков романтический штамп безумия художника, говоря словами А. Ханзена-Леве, «тотализируется»: поэт (прежде всего поэт-символист) представляет собой патологический тип сумасшедшего [Ханзен-Леве, 1999, с. 349]. Рубеж XIX–XX вв. – время расцвета идей психопатологического в искусстве, это, по словам И. Сироткиной, время, когда психиатрия получила свою институционализацию, а психиатры – статус профессиональных медиков [Сироткина, 2008, с. 17].

В 1892 г. ученик Ломброзо венгерский врач М. Нордау публикует работу «Вырождение». Книга Нордау – концепция дегенеративного искусства *fin de siècle*, медицинская версия «заката Европы». Нордау указывает на предрасположенность художников, в частности, французского декаданса,

к такому виду искусства, который характерен для истериков и неврастеников: «Врач, специально посвятивший себя изучению нервных и душевных болезней, тотчас узнает в настроении *fin de siècle*, в направлениях современного искусства и поэзии, в настроении мистиков, символистов, декадентов и в образе действий их поклонников, в склонностях и вкусах модного общества общую картину двух определенных патологических состояний, с которыми он отлично знаком: вырождения и истерии, легкая форма которой известна под именем неврастении <...> Вызываются же вырождение и истерия органическим истощением, постигшим народы вследствие сильного развития больших городов» [Нордау, 1995, с. 33, 48]. Признаки вырожденческого мышления врач находит в произведениях О. Уайльда, Ф. Ницше, Р. Вагнера, Г. Ибсена, Л.Н. Толстого. Важно, однако, что Нордау, разбирая тексты художников, не игнорирует ту общественную среду, в которой они писались. Именно в этом смысле оказывается правомерным говорить о существовании метафоры искусства как болезни.

Исследования по психологии и психиатрии неизбежно включали в себя исследования человеческого тела как инструмента, позволяющего получить конкретное эмпирическое знание. Медицина как наука о человеческом теле и душе (психология, психопатология) быстро развивается, проникает во многие сферы общественной и индивидуальной жизни людей.

В XIX веке медицина становится такой социальной дискурсивной практикой, в рамках которой становится возможен разговор о теле человека и явлениях, связанных с телом. Сообщения об открытиях в этой области появляются на страницах газет и журналов, обсуждаются. С 1802 по 1830 гг., за полвека до появления специализированных журналов, научно-медицинские заметки печатал «Вестник Европы» (о шотландских мумиях, Гальвани, Ламарке, чудесном зрении некоего индийца Г. Ботини и др.) [Вестник Европы, URL], затем получили распространение медицинские журналы («Московская медицинская газета», «Медицинский вестник», «Современная медицина», «Врач» и др.), публиковавшие значимые исследования европейских авторов, а также

отечественных естествоиспытателей и врачей (труд И.М. Сеченова «Рефлексы головного мозга» и др.) [см.: Мирский, URL]. Это неизбежно подрывало представление о человеке как божием творении, а потому устраняло многие табу, связанные с человеческим телом (запреты на вскрытие тела как его осквернение, на наготу, на телесные выделения и реакции, гендерные телесные табу и пр.).

Следует также отметить, что представление о человеческом теле как поле для экспериментов поддерживалось не только специализированными журналами, но и общественными медиа того времени – газетами. В российских газетах, как отмечает И.А. Паперно, с 30-х гг. XIX в. стали печататься сообщения о самоубийствах, и пик их приходится на 1860–1880-е годы, когда фиксируется эпидемия самоубийств в России [Паперно, 1999, с. 99]. Публицисты того времени связывали это с особенностью исторического момента и активно пользовались медицинскими метафорами «общественного недуга», «язв на теле общества» и т.п. [Паперно, 1999, с. 101]. Одной из составляющих таких сообщений было описание состояния тела и причин смерти, заимствовавшееся по обыкновению из отчетов о судебно-медицинском вскрытии [Паперно, 1999, с. 108]. Так, человеческое тело являлось теперь не неприкосновенным вместилищем души, но материалом, подверженным разложению и изучению, медицинским препаратом; более того, снимался запрет на словесное изображение покалеченного, больного, разлагающегося тела.

Сама медицинская профессия, по замечанию составителей сборника «Русская литература и медицина: тело, предписания, социальная практика» К. Богданова, Ю. Мурашова и Р. Николози, обладала риторико-коммуникативной спецификой за счет необходимости переводить язык науки на язык, понятный простому человеку, пациенту [Русская литература и медицина, 2006, с. 12] (ср. также представления о способности врача заговаривать болезни). Проникновение медицинского речевого дискурса в газеты, журналы способствовало его укоренению в сознании человека, оказывая на него дополнительное императивное воздействие и принуждая говорить о себе языком науки.

Болезнь, больное и умирающее тело входит и в жизненное пространство субъекта лирики второй половины XIX века еще как явление не столько «медицинское», сколько социальное [Фарино, 2004, с. 244].

Так, герой стихотворения Н.А. Некрасова «В больнице» – «честный бедняк сочинитель» – показывает пришедшим навестить его приятелям (выражены местоимением первого лица «мы», от которого ведется повествование) больных, живущих и умирающих здесь. В поле зрения попадают сумасшедшие, спящие или уже умершие больные («Он добродушен, задорен и мил / Жалко – уснул (или умер?)...»), немецкий пастор, ищущий своего сына среди трупов в мертвецкой («Слезы ручьями текут по лицу, / Он между трупами бродит...»), старый вор «с прошибленной в кровь головой» [Некрасов, 1981, с. 176–179]. Символика тела у Некрасова резко своеобразна: болезнь тела у него является метафорой болезни общества (широко распространенная метафора во второй половине XIX века). Оппозиция души и тела в его лирике значительно ослабевает.

Если в стихотворении «В больнице» в фокусе зрения мы-повествователя оказывается чужое тело, то ряд других текстов Некрасова демонстрирует телесность самого лирического героя – через его физиологические ощущения (цикл «О погоде», «Начало поэмы», «На Волге», «Деревенские новости», «Рыцарь на час», «Суд»). На это указывает Н.А. Рогачева, описывая аксиологию запахов в лирической системе поэта. По мнению исследователя, некрасовский герой различает запахи безобразные, вызываемые нечистотой города, болезнями («зловонные костры», «подвалы сырые, зловонные, дымящиеся», «вечный смрад тютюна», удушливый ветер, сулящий «тиф и всякую немочь») и здоровые, деревенские, полевые (запах дорог, дегтя, сена), вызывающие жажду жизни. Запахи вписываются в архитектуру текстов на уровне мотивов. Поэт своего времени, Н.А. Некрасов, по словам Н.А. Рогачевой, «преобразовал дух позитивистской эпохи с ее интересом к вопросам физиологии и гигиены в сложную канву лирического переживания» [Рогачева, 2010, с. 61]. Источником

лирического переживания становится неклассическая форма восприятия – обоняние.

Опыт лирического переживания болезни и смерти – характерная черта лирики «безвременья», периода творчества поэтов-восьмидесятников (Я.П. Полонский, А.Н. Апухтин, К.К. Случевский, К.М. Фофанов и др.). Тяготение к двум основным полюсам – романтическому и реалистическому – обуславливает смешение стилей, стремление к исследованию детали, психологизм. Несмотря на то что деталь, по словам Е.В. Ермиловой, является пока еще «в окружении привычных романтических штампов», она, «с ее натурализмом и фантастичностью, соотносима уже не столько с достижениями предшествующей реалистической эпохи поэзии, сколько с эстетическими понятиями наступающей эпохи декадентства и модернизма» [Ермилова, 1974, с. 64].

Как отмечает исследовательница, для творчества восьмидесятников чрезвычайно важна сама проблема «границ», перехода, поэтому и актуален для них момент существования на грани жизни и смерти, т.е. «самый момент перехода от жизни к смерти, взятый к тому же и в физиологическом аспекте» [Ермилова, 1974, с. 63].

В ряде стихотворений Я.П. Полонского можно наблюдать художественное освоение тем телесной ущербности, болезни, смерти. Так, в стихотворении «В потемках» лирический герой испытывает ужас, потеряв зрение:

Один проснулся я и – вслушиваюсь чутко,
 Кругом бездонный мрак и – нет нигде огня.
 И сердце, слышу я, стучит в виски... мне жутко...
 Что, если я ослеп! Ни зги не вижу я,
 Ни окон, ни стены, ни самого себя!..

[Полонский, 1986, с. 265]

Слепота – иллюзия, возникающая из-за темноты в комнате, однако она вызывает реальные телесные реакции: замену утраченного зрительного

анализатора слуховым (*вслушиваюсь чутко*), физиологическое переживание страха (*сердце стучит в виски*). Характерно, что этот обман – иллюзия потери зрения – и лежит в основе лирического сюжета целого стихотворения: потеря зрения и ужас – напряжение («С усилием разглядел я мутное пятно...») – обретение надежды («Все, все пророчески полно холодным светом, / Чтоб утра теплого могли мы ожидать» [Полонский, 1986, с. 265]).

Чаще же «телесная» метафора используется Полонским для развития традиционного романтического любовного конфликта. Так, картины похорон, осмысленных метафорически как похороны сердца, возникают в текстах «Рассказать ли тебе, как однажды» и «Плохой мертвец». Сюжет первого – званый вечер, обычный для пришедших гостей и возлюбленной лирического героя, но для него – вечер похорон сердца, отречения от страданий по любимой. Общий пафос стихотворения совсем не трагический, оно наполнено светлой романтической печалью:

Наконец, слава богу, шампанским
Он ее и гостей проводил –
Так, без жалоб, роскошно и шумно
Друг твой сердце свое хоронил.

[Полонский, 1986, с. 163]

«Плохой мертвец» – сердце, шевелящееся в груди героя. Похороненное, оно все же остается живым:

Чудеса, наконец! – Шевелится,
Шевелится в груди мой мертвец...
Что с тобой, мое бедное сердце?
– Жить хочу, выпускай на простор!

[Полонский, 1986, с. 166]

Сердце, мертвец – здесь лишь метафоры чувства, охлаждающегося и появляющегося вновь. Их использование, однако, указывает на переходный

характер поэтического мышления, обратившегося к поиску новых средств выразительности.

Более реальным выглядит тело героя лирики А.Н. Апухтина. В стихотворении «Мухи», построенном на игре значений этого слова, тело героя привлекает назойливых насекомых:

Мухи, как черные мысли, весь день не дают мне покою:

Жалят, жужжат и кружатся над бедной моей головою!

Сгонишь одну со щеки, а на глаз уж уселась другая,

<...>

Черные мысли, как мухи, всю ночь не дают мне покою:

Жалят, язвят и кружатся над бедной моей головою!

Только прогонишь одну, а уж в сердце впиалась другая...

[Апухтин, 1991, с. 180]

В первой строфе реализуется прямое значение слова «мухи»: на это указывают телесные топосы – щека и глаз, куда садятся насекомые. Во второй слово выступает в качестве сравнения, на базе которого рождается метафора мухи – мысли. Модальность становится ирреальной, телесная топика меняется: черные мысли «впиваются в сердце». Если от «ненавистой стаи» можно избавиться с наступлением вечера и ночи («Эх, кабы вечер придвинулся! Эх, кабы ночь поскорее!» [Апухтин, 1991, с. 180]), то тяжелые мысли отступят лишь со смертью («Эх! кабы ночь настоящая, вечная ночь поскорее!» [Апухтин, 1991, с. 180]).

В поэзии А. Апухтина болезнь – скорее выражение душевного состояния лирического героя. Болезнь овладевает им весной, когда все вокруг молодеет:

Май ли, жалуясь украдкой,

Ревматизмом, лихорадкой

В лазарете встретил я?

[Апухтин, 1991, с. 54]

Называние болезни у Апухтина не сопровождается переживанием ее синдромов, потому она носит если не метафорический, то весьма условный

характер; она служит противопоставлению душевного состояния лирического героя и атмосферы пробуждения внешнего мира – так конец первой строфы противопоставляется концу последней:

Зеленеет пышно нива,
И под липою стыдливо
Зреет ландыш молодой.

[Апухтин, 1991, с. 54]

Болезнь у Апухтина не разворачивается в лирический сюжет; телесная жизнь лирического героя хотя и эксплицирована («Когда будете, дети, студентами», «Утешение весны», «Сумасшедший», «Memento mori», «Старость»), но не противопоставлена жизни душевной.

К.М. Фофанов и К.К. Случевский отчасти в романтическом духе возвращают в поэзию сопоставление тела и души. Обратимся к стихотворению К. Фофанова «В ее душе – разлад...». В основу его лирического сюжета положена песня больной, находящейся за решеткой больничного окна. Описанная в романтическом ключе внешность больной («нежный взгляд, улыбка на устах», «как лилия бледна») резко контрастирует с песней, которую она поет:

Та песнь была не песнь,
А слезы или кровь,
Ужасна, как болезнь,
И знойна, как любовь.

[Фофанов, 2010, с. 258–259]

Больное тело героини не то плачет, не то кровоточит, но такие его проявления – реакция на душевный «разлад» (сумасшествие, несчастная любовь).

В поэтическом мире К. Случевского телесность соответствует «низкому», приземленному существованию. В стихотворении «Каких-нибудь пять – шесть дежурных фраз», построенном на перечислении «проявлений каждых суток», «любимой жизни милых видов», к таким проявлениям относятся:

То жар, то холод вечной лихорадки,

Здесь – рана, там – излом, а тут – подбитый глаз!

<...>

Дела, затеянные в пьянстве иль в бреду,

С болезнью дряблых тел в ладу...

[Случевский, 2004, с. 160–161]

Сущность человека, живущего суетной земной жизнью, редуцируется до тела, которое обретает едва ли не животный вид:

Людишки, трепетно вертящие хвосты

В минуты искренних, почтительных лизаний

<...>

На говор похвалы наставленные уши...

[Случевский, 2004, с. 160–161]

Человеческое тело в лирике Случевского обретает негативные качества, связанные с миром земного, низкого, и даже традиционно «возвышенная», вмещающая душу часть человеческого тела – грудь – оказывается «словно улей, злых и острых жал полна» [Случевский, 2004, с. 303]. С телом у Случевского связывается мотив падения, отлучения от «высокого». Так, в стихотворении «Высоко гуляет ветер» звучит предостережение для сильфа, духа воздушной стихии:

Только книзу не спускайся,

Не дыши в людскую грудь

<...>

Побывав в болящей груди,

Обратишься ты в скелет;

Отлетев, в ветвях застрянешь

Сочлененьями костей...

[Случевский, 2004, с. 303]

Телесность мыслится как зараза, болезнь, способная превратить самый дух в тленное ничто.

Герой Случевского, однако, не обречен прозябать в своей телесной оболочке. У него возможны не только метаморфозы бесплотного в телесное, но и обратные. Такое превращение положено в основу сюжета стихотворения «После казни в Женеве»:

Тяжелый день... Ты уходил так вяло...
 Мне снилось: я лежал на страшном колесе,
 Меня коробило, меня на части рвало,
 И мышцы лопались, ломались кости все...

И я вытягивался в пытке небывалой
 И, став звенящею, чувствительной струной, –
 К какой-то схимнице, больной и исхудалой,
 На балалайку вдруг попал едва живой!

[Случевский, 2004, с. 234–235]

Несмотря на отчетливую эпичность, сказовость, продиктованную шести–пятистопным ямбом и анафорическим «и», отсылающим к вневременному библейскому повествованию [Сапожков, 1995, с. 61], этот текст – о глубоко личном переживании (3–5 катрены) жертвенности.

На виденную героем реальную казнь его тело отвечает сном, в котором само страдает на колесе пыток, ощущая то изгибы, то разрывы мышц, то ломку костей. Постепенное анатомическое расчленение тела на части (от отрубания головы до разрыва мышц и перелома костей) созвучно здесь постепенному освобождению от тела души, которая, сохраняя свое «я», превращается в новую сущность, вещь – струну музыкального инструмента.

Смысловое поле стихотворения характеризуется многоплановостью. С одной стороны, герой теряет тело и превращается в нечто иное, возносящее собою славу Богу («“Коль славен наш господь” тоскливо напевала...»

[Случевский, 2004, с. 234–235]), и это перерождение не лишено христианского смысла восхождения от земной жизни к небесной, вечной. С другой стороны, наоборот, человек оказывается жертвенно привязанным к материальному, земному миру и, будучи музыкальным инструментом, может лишь вторить движению пальцев музыканта¹ («Старуха страшная меня облюбовала / И нервным пальцем дергала меня, <...> И я вторил ей, жалобно звеня!..») [Случевский, 2004, с. 234–235]). С этой точки зрения образ музыканта – старухи-схимницы – может прочитываться и в прямом смысле, как приближенной к Богу святой, и в метафорически противоположном, инфернальном (старуха страшная с нервными пальцами), как метафора смерти, судьбы.

Наконец, в данном тексте Случевского может быть заложен и иной смысл, соотносящийся непосредственно с модернистской эстетикой: все стихотворение может представлять собой метафору творческого процесса, который сам по себе физиологичен и тесно связан с жизнью тела (раздражение – телесное переживание – рождение произведения). Превращение в струну в этом случае есть художественно воплощенное представление о продолжении тела музыканта (художника) в музыкальном инструменте, а сама струна – метонимическая замена звука (слова), в которое превращается лирический герой. Забегая вперед, стоит сказать, что это стихотворение могло послужить источником сразу для нескольких текстов Иннокентия Анненского («Далеко... Далеко...», «Смычок и струны», «Сила господняя с нами...»).

В наследии К. Случевского есть текст, который может быть назван ранним поэтическим манифестом такого типа художественности, который Иннокентий Анненский позднее назовет «нутряным лиризмом», оправданным естественной способностью человека воспринимать мир не умозрительно, но своими органами

¹ Здесь также реализуется устойчивая метафора музыкального инструмента – человеческого тела. См. статью О. Величкиной «Музыкальный инструмент и человеческое тело (на материале русского фольклора)», в которой автор утверждает: «На самом фундаментальном уровне рассмотрения в роли первоначального, исходного музыкального инструмента выступает само человеческое тело. В сущности, именно тело, взятое в динамическом аспекте (движении), и является источником и моделью организации звуковой материи, так как в нем заложены базисные ритмы — пульс, ритм дыхания и ходьбы, пронизывающие как трудовую, так и эстетическую деятельность человека» [Величкина, 2005, с. 161–176].

чувств, всматриваться, «внюхиваться» в него [Анненский, 1979, с. 351]. Речь идет о стихотворении «Формы и профили»:

Как много очерков в природе? Сколько их?
 От темных недр земли до края небосклона,
 От дней гранитов и осадков меловых
 До мысли Дарвина и до его закона!

<...>

А сказки снов людских? А грезы всяких свойств
 Болезней и смертей? А бред галлюцината?
 Виденья мрачные психических расстройств, –
 Все братья младшие в груди большого брата!

[Случевский, 2004, с. 43–44]

Само название стихотворения – «Формы и профили» – указывает на внимание поэта к чувственному познанию мира, как минимум, – зрительному и осязательному. Здесь еще преобладает классическая – зрительная – форма восприятия мира («игра теней и всяких освещений», «каких нет очерков», «виденья мрачные» и т.д.), но поэт утверждает, что предметом и источником поэтической рефлексии могут становиться любые формы и профили: очерки природы, древних залежей, формы, открытые наукой, навеянные болезнью и смертью, грезами «всяких свойств», галлюцинациями и психическими расстройствами, – все увиденное и ощенное.

К. Случевский в этом смысле предвосхитил поэзию *fin de siècle*, вырвавшуюся из болезненных бредов и патологий и определенную М. Нордау как вырождение. Такая поэзия открывала невиданные доселе горизонты художественной выразительности за счет изображения многообразных человеческих ощущений, но это искусство Нордау считал по сути порождением болезненной атмосферы психической деградации, царившей в Европе того периода: «Возводить смешение и замену зрительных и слуховых восприятий в эстетический закон, видеть в них основание для искусства будущего – значит

признавать возвращение человека к жизни устрицы прогрессом» [Нордау, 1995, с. 105].

Взгляд на мир сквозь призму науки, в частности медицины, обнаруживается и в поэзии Иннокентия Анненского.

Для описания жизни тела, эмпирического опыта поэт использует медицинские термины и словосочетания, то вводя их в текст стихотворения в прямом значении, то конструируя на их основе метафоры. На использование Анненским научных терминов в одном ряду с высокими поэтизмами указывал Д. Благой, приписывая эту особенность влиянию декаданса и, в частности, лирики Ш. Бодлера [Благой, URL].

Медицинские предметы в лирике Анненского могут изображаться непосредственно, становясь художественной деталью (*кислородная подушка, ледышки* на голове – холодный компресс, *костыль*).

Так, в стихотворении «У гроба» деталью является кислородная подушка:

А из угла глядит, свидетель агоний,
С рожком для синих губ подушка кислорода.

[с. 56]

В стихотворении детально воссоздана история болезни: сердечная болезнь, признаком которой является синий цвет губ, использование кислородной подушки при удушье, агония. Симптомы, воспроизведенные в тексте, выражены терминами, лишенными метафорического смысла. После смерти человека остаются лишь предметы, в художественном тексте предмет становится субъектом действия (*глядит подушка кислорода*), подменяет человека. Событие, происходящее с человеческим телом (смерть), отделяется от него и персонифицируется:

На консультации вчера здесь Смерть была
И дверь после себя оставила открытой...

[с. 56]

Приход смерти облекается в медицинскую метафору консультации, после которой остается открытой дверь (путь для выноса покойника). В данном контексте смерть=врач, ибо она избавляет больного от страданий. В другом стихотворении, «Сила господняя с нами...», собеседник лирического героя, страдающего от кошмаров, также предлагает ему избавление от мук:

Может быть, сердце врачюя,
Муки твои облегчу я,
Телу найду врачеванье...

[с. 174]

Несмотря на табу названия имени («Шепчет порой и названье, / Да повторять не хочу я...»), за ним угадывается та же Смерть (ср. в варианте стихотворения: «Снами, где я расставанье / С жизнью порой начинаю» [с. 552]).

Симптом болезни воссоздается в стихотворении «На полотне», изображающем старуху мать, похоронившую сына:

И с анкилозами на пальцах две руки
Безвольно отданы камина жгучей ласке...

[с. 183]

Медицинским термином характеризуется неподвижность *сведенных кистей рук*, он становится портретной деталью, как и *сизые и пурпурные краски мешков* под глазами. Анкилоз – неподвижность суставов – является, с одной стороны, яркой портретной характеристикой, с другой, обогащаясь лирическим сюжетом, – метафорой неподвижной, закостеневшей души.

Медицинский подтекст, вскрываемый метафорой, имеет и цикл стихотворений в прозе Анненского, которые, как установили А.В. Федоров и В.М. Красовская, являются переводами стихов итальянской поэтессы Ады Негри [Федоров, 1983, с. 202]. Поэт дает циклу стихотворений название «Autopsia», что значит «вскрытие». Кроме прямого значения (речь идет о первом стихотворении цикла, которое построено как обращение умершей к «лекарю», производящему вскрытие тела [Федоров, 1984, с. 80]), вероятно, здесь этот

термин обозначает вскрытие социальных проблем (такой характер носила поэзия итальянской поэтессы): А.В. Федоров обнаруживает поздненародническое направление мысли в этих текстах [Федоров, 1983, с. 202]. Стремление вскрыть «язвы» на теле общества – одно из возможных объяснений выбора такого названия для цикла¹.

Метафора язвы как социального порока появляется в стихотворении Анненского «Бессонные ночи», описывающем суету покидаемого в конце дня присутственного места, со всей лживостью и притворством его обитателей:

Опять там улыбались язве
И гоготали, славя злость...

[с. 196]

Само творчество интерпретируется Анненским как процесс болезни и описывается при помощи медицинских терминов. Так, в стихотворении «Зимние лилии» аромат цветов, льющих *напиток благовонный*, яд, становятся Иппокреной, источником поэтического вдохновения:

И из кубка их живого
В поэтической оправе
Рад я сладостной отраве
Напряженья мозгового...

[с. 74]

Вдохновение – это не полет души, но *мозговое напряженье*, мускульное усилие («Давно под часами усталый / Стихи выводил я отцу...» [с. 73]), нервный зуд кожи («Мне тихо по коже старуха / Водить начинает пером...» [с. 73]) [см.: Кривич, URL; Ларинский, URL]. Устойчивый мотив выпивания поэтического кубка у Анненского тесно переплетается с мотивами отравления запахами цветов, *вливания* их напитка в уста поэта, испития чаши судьбы («С четырех сторон

¹ Известны гораздо более ранние случаи влияния научного и медицинского дискурса на литературу. В частности, поводом для написания романа Мери Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» послужила беседа автора с друзьями мужа о гальванических экспериментах философа Эразма Дарвина. Отмечается также влияние физиологических и медицинских исследований на прозу Эдгара Аллана По [см.: Уракова, 2009, с. 414–430].

чаши») и библейским мотивом жертвенной чаши («Когда до капли оцет допит...» [с. 196]), чаши забвения, творческого сна [Козубовская, 2011, с. 132].

Наряду с классическими мотивами в стихотворении «Nox vitae» возникает новый для языка поэзии мотив переливания крови:

Отраднa тeнь, покa крушин
Вливает крoвь в хлороз жасмина...

[с. 111]

Медицинская метафора строится на сочетании термина в его прямом значении (*хлороз* – болезнь растений) и терминологического сочетания (*вливает кровь*), в переносном значении – смешения красного цвета ягод крушины и желтых или бурых (последствия хлороза) листьев жасмина. Переливание крови, которое должно было дать жизнь, не лечит, ночь жизни (*nox vitae*) превращается в ночь смерти, яркие краски выцветают («Как ночь напоминает смерть / Всем, даже выцветшим покровом...» [с. 111]). Так, между мотивами выпивания (вливания в уста) и переливания крови возникает генетическая связь, и то и другое ведет не к выздоровлению, но, напротив, к смерти (смерть человека во имя рождения пророка, смерть, когда допита чаша судьбы, жертвенная смерть поэта от оцета).

Медицинская метафора – один из способов облечь «нутряной лиризм» в поэтическое слово. Она проникает в ткань поэзии Анненского как граница, в которой существует человеческое тело: будучи здоровым, оно не интересует поэта и как бы не существует, болезнь же наполняет тело символизмом пророчества. Носителями речи, истины у Анненского становятся *кондуктор однорукий, оборванец на деревяшке* (стихотворения «Тоска вокзала», «Гармонные вздохи»). Больное тело акцентируется через использование медицинской лексики («А мы уж, значит, к выписке... / С простреленной ногой...» [с. 190]). Называние болезни или ее симптомов есть способ выразить жизнь в «концентрированном» виде, это интенсивное бытие, а также гарантия подлинности бытия.

Самоидентификация через болезнь накладывает отпечаток и на мировосприятие героя Анненского. Вещественный и природный мир оказываются подверженными болезни, как и герой, проявляют ее симптомы: *чахлые сады и цветы* («Сентябрь», «Ненужные строфы», «Квадратные окошки», «Сирень на камне»), *болезненная желтизна* утра, солнца, луны («Ноябрь», «Пробуждение», «Декорация»), заболевания растений – *хлороз* жасмина, *гусеницы, усохшая яблоня* («Nox vitae», «Гармонные вздохи»), *дрожь* трав («За оградой»), *раны* тумана, зари («За оградой», «Серебряный полдень», «Призраки», «Дремотность»), *озноб* шарманки («Старая шарманка»).

Использование медицинского языка для изображения себя, своего тела и мира означает, по-видимому, начало новой традиции искусства XX века, на которую Е. Фарино указывает как на переход к невербальной (соматической) системе моделирования мира, где Слово, Логос – только цель, к которой стремится изначально телесный человек [Фарино, 2004, с. 246].

Осваивая новый язык, Анненский конструирует сложные метафоры, которые рождаются на пересечении прямого терминологического значения слова и его художественного осмысления, его перевода на язык поэзии. Медицинская метафора и есть тот символ, который Анненский искал для выражения «реального субстрата жизни», так как она апеллирует к реальному эмпирическому опыту автора (читателя), вскрывает антропологическую суть самого приема перенесения свойств одного предмета на другой – то, что Х.Д. Риндисбахер назвал неявной антропологической предрасположенностью метафоры [Риндисбахер, 2010, с. 587].

Использование медицинской метафоры в поэтическом тексте позволяет дать еще одну характеристику лирическому герою Анненского: он не просто «слабый сын больного поколения», но п а ц и е н т, не получающий исцеления в привычном смысле слова. В роли «врача» выступают чаще всего смерть, ночь («А ты, волшебница, налей / Мне капель чудного забвенья...» [с. 75]; «Хоть бы ночь, скорее ночь...» [с. 130]). Язык медицины оказывается адекватным мироощущению поэта, с одной стороны, как способ выражения «нутряного

лиризма», описания «реального субстрата жизни», с другой, – как индикатор кризисного сознания художника, пытающегося уместить этот «субстрат» в рамки традиционных поэтических форм.

Мучения тела, болезнь у Анненского интерпретируются в духе пушкинского «Пророка». Мотивы физического страдания в его лирике непосредственно соотнесены с темой творчества – стремлением «запомнить» сам процесс рождения «нутряного» слова. Нельзя отрицать, что во многом эти мотивы обусловлены биографически, личным опытом тяжелого сердечного недуга, от которого он страдает при жизни и внезапно умирает на ступенях Царскосельского вокзала 30 ноября 1909 года.

Сама история своей болезни осознана Анненским как посыл к творчеству. Ярким свидетельством этой мысли может служить его письмо к Е.М. Мухиной от 1 августа 1904 года: «Кроме мучительных воспоминаний, болезнь оставила мне и интересные. Я пережил дивный день действительно великолепного бреда, который, в отличие от обычной нескладицы снов, отличался у меня удивительной стройностью сочетаний и ритмичностью. Между прочим, все мои даже беглые мысли являлись в ритмах и богатейших рифмах ...» [Анненский, 2007, с. 357].

Истоком гипертрофированной телесности лирического субъекта служит, тем не менее, отнюдь не только психофизиология автора и связанный с ней опыт постоянного самонаблюдения. Это проблема историко-литературного и историко-философского характера. Анненский выступил как поэт эпохи кризиса позитивизма и эмпиризма, в его стихах отражена реакция на тексты старших современников – К. Случевского, К. Фофанова, Я. Полонского, А. Апухтина с их опытами лирического освоения темы собственной болезни и смерти.

Е. Фарино отмечает, что «информация», которую содержит в себе жизнь тела, «осознается нами, как правило, в случаях отклонений от некоторого уровня (порога, нормы) или же в случаях сознательной концентрации внимания на собственном телесном естестве» [Фарино, 2004, с. 207]. Телесность лирического субъекта в поэзии Анненского predetermined изначально

природой человеческого тела, его смертностью. Именно поэтому тело лирического героя и Другого в поэзии Анненского почти всегда ущербно, связано со смертью.

Сложно назвать другого русского поэта, который писал бы о смерти столько, сколько писал о ней Иннокентий Анненский. Понятие траурного эстетизма, выдвинутое Г.И. Чулковым по отношению к критическим работам поэта, едва ли не более применимо к его лирике [Чулков, URL]. По крайней мере в 36 из 245 непереводаемых стихотворений автор обращается к темам смерти, похорон, в них появляются траурные атрибуты (гроб, гробовщик, саван, тело, кадило, ладан, цветы, крест, могила и др.). Большинство текстов смертной тематики вошло во вторую книгу стихов – «Кипарисовый ларец». Некоторые из них носят говорящие названия: «У гроба», «Умирение», «Черная весна», «Братские могилы» и др.

У лирического героя Анненского выстраиваются совершенно особые отношения со смертью. Их можно было бы охарактеризовать как противоположные тем, что были провозглашены Эпикуром: человек имеет самое прямое и непосредственное отношение к смерти. Лирический герой переживает свою смертность всю жизнь: когда видит засохший куст сирени или чахлый сад, когда наблюдает, как ради потехи в водопад бросают куклу, когда слышит замирание музыки, когда присутствует на похоронах другого человека или грезит о своих.

Лирическое переживание смертности человека в поэзии Анненского происходит в духе «внутряного лиризма»: его интересует физиологическая сторона явления, перемены, происходящие с телом после смерти, их аналогии он ищет в окружающем мире. С одной стороны, смерть переживается как сакральное, страшное событие, пугающее неизвестностью, с другой – как часть общего порядка вещей, которому подчинены природа и человек. Следует отметить, что мысль о повторении умирания в природе, его неизбежности настолько довлеет

над поэтом, что даже самый светлый праздник Пасхи и тема воскресения отзываются у него трагической нотой:

Точно кружит солнце, зимний
 Долгий плен свой позабыв;
 Только мне в пасхальном гимне
 Смерти слышится призыв.

[с. 115]

Уплывала Вербная неделя
 На последней, на погублой снежной льдине;

Уплывала в дымах благовонных,
 В замираньи звонов похоронных...

[с. 91]

В отношении поэта к смерти усматриваются две тенденции. Первая, вероятно, имеет биографическое происхождение и характеризует точку зрения автора биографического. Будучи смертельно больным сердечной астмой и переживая приступы удушья, Анненский не мог не бояться умереть. На смерть других он реагировал остро, о чем можно судить по крайней мере по одному из его писем Е.М. Мухиной от 1 августа 1904 года, где он вспоминает о смерти Чехова: «Но вот мучительная ночь была, это – чеховская, когда я узнал о смерти этого писателя. Всю ночь меня преследовали картины окрестностей Таганрога (которых я никогда не видал). Туманная низина, болотные испарения, мокрые черные кусты, и будто рождается душа поэта, и будто она отказывается от бытия, хочет, чтобы ее оставили не быть... Тяжкая была ночь...» [Анненский, 2007, с. 357–358]. Любопытно, что письмо это Анненский пишет, сам едва оправившись от очередного приступа болезни. В стихотворениях его часто возникают сцены похорон, которые заставляют героя грезить о своей смерти («У гроба», «Вербная неделя», «Август», «Кулачишка», «Перед панихидой», «Серебряный полдень», «Черная весна», «Зимний сон», «У св. Стефана»). Именно это чувство страха

и порождает сакрализацию смерти у Анненского. Тогда появляются персонифицированные образы Страха, Ужаса, Смерти, Полночи, Тайны бытия, расширяется слой предметной символики: свечи, крест, люк и ступени в вымерший сад (сад как метафора небытия), белеющие зеркала, кислородная подушка, цветы, газетовый гроб... Перед мертвым телом герой испытывает почти первобытный страх:

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

[с. 56]

Близость мертвеца заставляет героя отождествлять с ним самого себя и думать о собственной смерти. При этом у него не возникает мыслей ни об аде, ни о рае, неизвестность страшит его, а потому потусторонний мир представляется смрадной тюрьмой:

Гляжу и мыслю: мир ему,
 Но нам-то, нам-то всем,
 Иль люк в ту смрадную тюрьму
 Захлопнулся совсем?

[с. 105]

Не исключено, что такой эпитет смерти также связан для поэта с весной – петербургской гнилой весной, столь губительной для больного человека. Так, в стихотворении «Петербург» автор создает образ больного, желтого города (желтый у Анненского, как и у Достоевского, – цвет болезни, смерти [Тростников, URL]). Стихотворение Анненского – часть петербургского текста русской литературы, город поэта (как у Ф.М. Достоевского, Некрасова, Полонского) – закован в камень и словно построен и забыт кем-то по ошибке, смердит отравленным воздухом:

Даже в мае, когда разлиты

Белой ночи над волнами тени,
 Там не чары весенней мечты,
 Там отравя бесплодных хотений.

[с. 186]

Великая трагедия и тайна смерти мучительна для поэта и достигает своего апогея в стихотворении «Осень», входящем в складень «Контрафакции» книги «Кипарисовый ларец». В этом стихотворении, единственном у Анненского, дана картина самоубийства человека:

А к рассвету в молочном тумане повис
 На березе искривленно-жуткий
 И мучительно-черный стручок,
 Чуть пониже растрепанных гнезд,
 А длиной – в человеческий рост...

[с. 141]

Это – еще одно свидетельство отсутствия надежды на воскресение и веры в жизнь после смерти. В тексте видим небывалое по силе соединение трагического, жалости к человеку, свойственной Анненскому, и иронии. Такова, на наш взгляд, вторая тенденция – иронический взгляд поэта на неизбежное становится поэтическим преодолением страха перед смертью. Уничижительное именование мертвого тела стручком снижает трагический пафос лирического сюжета, равно как и включение текста в микроцикл «Контрафакции», что значит «подделки». Первый текст складня – «Весна» – рисует мертвую березу, на ветку которой шутя набрасывают шляпу с цветами, придавая ей живой, но искусственный вид. «Осень» продолжает сюжет первого текста, и на той самой березе, по трагической иронии, человек кончает жизнь самоубийством. «Контрафакции» представляют собой, по сути, единый текст – складень, что тоже имеет иронический оттенок: складнем именуется тип створчатого алтаря или иконы, вещи освященной. Очевидно, что поэт, называя микроциклы таким образом, десакрализует событие смерти.

Аналогичный прием наблюдаем в «Трилистнике траурном». Второе его стихотворение – «Баллада» – представляет собой сюжетное продолжение лирического текста «Перед панихидой», открывающего трилистник. Исследователи уже отмечали драматическую структуру данного трилистника [Петрова, 1998, с. 59–60], но нам представляется возможным внести некоторые дополнения в эту трактовку. Трилистник объединяет в себе два сонета и один текст, который автор называет «Балладой», что дает право ожидать от него эпического пафоса¹. Однако в центре лирического сюжета данного стихотворения оказывается похоронная процессия, лишенная привычной балладному жанру трагической событийности. Трагичность здесь снимается иронией:

День был ранний и молочно-парный,
 Скоро в путь, поклажу прикрутили...
 <...>
 «Во блаженном...» И качнулись клячи:
 Маскарад печалей их измаял...

[с. 105]

Гроб с покойником называется поклажей, что придает ситуации будничной, рутинный характер. Событие смерти, которое должно было бы быть толчком к развитию лирического сюжета, по сути, подменяется событием обряда, который теряет сакральный статус благодаря соединению в одной строке начала православной заупокойной молитвы «Во блаженном успении и живот и покой» и уничижительного наименования «клячи». «Маскарад печалей» как метафора жизни, будничной суеты также не способствует созданию трагического пафоса.

Последнему соответствует, пожалуй, лишь Посылка – финальная часть текста: она намекает, что в реальности «Пели трубы горестней и тише» [с. 106].

Ирония звучит и в тексте «Зимний сон», где лирическому герою чужды свои собственные похороны. Текст – повторение лирического опыта

¹ Стоит отметить, что в черновых набросках данного текста, хранящихся в ЦГАЛИ, имеются зачеркнутые подзаголовки «Комедия», «Анапесты» и «Дачная баллада», подразумевающие пародийный характер текста (см. Комментарии к тексту здесь: <http://annensky.lib.ru/lar/lar11.htm>).

К. Случевского – стихотворения «Я видел свое погребенье...», с которым поэт, по словам С. Маковского, «вдумчиво ценивший» Случевского, был наверняка знаком [Маковский, URL]. Текст Случевского проникнут сатирическим (что также лишает его сакральности) и трагическим пафосом, в то время как Анненский создает ироническую фантазию на тему похорон: объявление в черной раме, Давиды (псалмы Давида), священники в енотах, саженные «кандила» – похоронные атрибуты сплетаются в сон, обретая гротескный характер. Формально обряд соблюдается, однако ценностное отношение к нему автора, его «пародирование», придает всему происходящему пафос иронии:

Шаг родных так осторожен,
 Будто все еще я болен,
 Я ж могу ли быть доволен,
 С тюфяка на стол положен?

[с. 176–177]

В таком же тоне, с налетом ложной романтичности, звучит завещание лирического субъекта:

Если что-нибудь осталось
 От того, что было мною,
 Этот ужас, эту жалость
 Вы обвейте пеленою.

В белом поле до рассвета
 Свиток белый схороните...

[с. 176–177]

Кульминацией иронии становятся последние строки стихотворения:

А покуда... удалите
 Хоть басов¹ из кабинета.

[с. 177]

¹ В черновом варианте – «шутов».

Как справедливо заметила Л.А. Колобаева в статье «Ирония в лирике Иннокентия Анненского», «ирония <...> – не просто один из элементов поэтической формы, а фундаментальное качество мировосприятия, философии поэта», который создавал «блистательно иронические стихи о самой смерти» [Колобаева, 1977, с. 21, 28].

Через иронию поэт низводит смерть до статуса будничного, ничем не примечательного события. С одной стороны, десакрализация смерти у Анненского носит более глубокий, личностный, характер, нежели манифестация взгляда на отношение искусства к жизни: она выступает своеобразным обрядом инициации, способом преодоления себя и своего несовершенства, утверждения своего *modus vivendi*, который не должен определяться болезнью и смертью.

С другой стороны, в этом усматривается критическое отношение поэта к чрезмерной идеализации смерти и вознесению ее как пути к познанию идеального мира поэтами символистской направленности, и тут он действительно звучит «голосом вне хора» (М.М. Бахтин) и, вероятно, сознательно ставит себя в особенное положение или даже в оппозицию по отношению к остальным и исключает себя как поэта из поэтических течений своего времени. Слово о смерти становится у И. Анненского словом о жизни, имеющей свойство прерываться, словом, выражающим истинный, «нутряной» лиризм.

Поэтика телесности Анненского авторефлексивна, она отражает размышления Анненского-критика. Так, опыт переживания болезни и смерти в его стихах – проявления «нутряного лиризма», ищущего сущность человека в узловых моментах его жизни, в соприкосновении с ее «реальным субстратом» жизни. В контексте философских и художественных исканий эпохи чувственный опыт человека оказывается критерием достоверности его бытия. На границе телесного ощущения рождается поэзия как поиск истины. «Осязательный», по терминологии самого Анненского [Анненский, 1979, с. 226], человек оказывается у него выразителем Другого, «загадочного, тайного», который и есть поэзия.

Основанный, с одной стороны, на традициях реалистической прозы и лирики XIX века, особенно лирики «безвременья» – Я.П. Полонского, А.Н. Апухтина, К.М. Фофанова, К.К. Случевского), с другой, – на поэтике новой, модернистской литературы (привлечение языка из областей культуры, науки), «внутряной лиризм» оказывается важной предпосылкой к восприятию поэзии Анненского как полифонической. Бытие лирического героя распадается на жизнь души и тела, и одна не существует без другой. Сам поэтический язык, на котором выражает себя «внутряной лиризм», амбивалентен за счет сохранения прямого значения слова (как традиционного риторического, так и заимствованного терминологического) при расширении иносказательного.

1.4. Сонет И. Анненского «Человек»: поэтическая антропология на перекрестке позитивизма и модернизма

«Проблематичность» человека на рубеже XIX–XX вв. – результат не только «ревизии либерально-гуманистических и позитивистских представлений» [Курганов, 2003, с. 4], но и пересмотра мировоззренческих основ и художественных принципов искусства XIX в. Литературоцентричность русской жизни этого столетия накладывает отпечаток на попытки человека осмыслить свое существование и на рубеже веков. Мысль о человеке в России развивается в рамках литературного и литературно-философского дискурсов.

Сонет И.Ф. Анненского «Человек» продолжает традицию поэтических антропологий – текстов, посвященных философским вопросам назначения человека, его места в мироустройстве, проблеме Божественного замысла о человеке. Приведем текст (строки пронумерованы нами – Э.К.).

Человек

Сонет

- 1 Я завожусь на тридцать лет,
- 2 Чтоб жить, мучительно дробя
- 3 Лучи от призрачных планет
- 4 На «да» и «нет», на «ах!» и «бя»,

- 5 Чтоб жить, волнуясь и скорбя
- 6 Над тем, чего, гляди, и нет...
- 7 И был бы, верно, я поэт,
- 8 Когда бы выдумал себя.

- 9 В работе ль там не без прорух,
- 10 Иль в механизме есть подвох,
- 11 Но был бы мой свободный дух –

12 Теперь не дух, я был бы бог...

13 Когда б не пиль¹ да не тубо²,

14 Да не тю-тю после бо-бо!..

[с. 134]

Сущность человека, двойственность его природы была темой лирических раздумий поэтов XVIII–XIX веков. Человек в деистической классицистической парадигме мыслился как Божья тварь («Ода, выбранная из Иова», «Утреннее размышление о Божием величестве», «Я долго размышлял и долго был в сомненье...» М.В. Ломоносова), как образ и подобие Божие, наследующее премудрость от Бога (ода «Бог» Г.Р. Державина). Поэты-романтики обратили внимание на человеческое в человеке: выброшенный на землю, он остается один, и жребий его – «положенный срок питаться болезненной жизнью», не имея «ни мудрости, ни всезнанья» и быть едва ли не мертворожденным от «племени духов» («Дельвигу», «Череп», «Недоносок» Е. Баратынского). Если промежуточность и срединность положения человека в мире – часть строгого порядка в поэзии классицизма, то в романтизме она становится источником страдания человека и лирического конфликта поэта [Патроева, 2013, с. 154].

В лирике модернизма проблема человеческой природы приобретает особую остроту в свете новых философских и естественнонаучных оснований, открытий в области психологии. Человек как существо природное, биологический механизм, наделенный при этом духовной свободой, у И. Анненского становится предметом иронической оценки. С этой точки зрения сонет может быть прочитан как автореминисценция на размышления поэта из статьи «Эстетика “Мертвых душ” и ее наследье»: «Дело в том, что в каждом из нас есть два человека, один – осязательный, один это – голос, поза, краска, движение, рост, смех. Другой – загадочный, тайный. Другой – это сумеречная, неделимая, несообщаемая сущность каждого из нас. Но другой – это и есть именно то, что нас животворит и без чего весь мир, право, казался бы иногда лишь дьявольской насмешкой <...>

¹ Пиль – приказ собаке, делающей стойку: «Вперед! Бери!».

² Тубо – приказ собаке: «Стой! Не трогай!».

Первый ест, спит, бреется, дышит и перестает дышать, первого можно сажать в тюрьму и заколачивать в гроб. Но только второй может в себе чувствовать *бога*, только второго *можно упрекать*, только второго можно *любить*, только второму можно *ставить моральные требования*, и даже нельзя их не ставить...» [Анненский, 1979, с. 226–227].

В этом смысле Анненский следует за В.С. Соловьевым, рассуждавшим об эмпирических основаниях морали и человеческой свободы. Философ, критикуя эмпиризм, утверждает, что чисто эмпирическая точка зрения на любое существо подчиняет его закону естественной необходимости, а потому даже вопрос о его свободе тогда не может ставиться. «Другая точка зрения, на которую только и может опираться формальная этика, – говорит Соловьев, – признает, что все существа, будучи несомненно с эмпирической стороны явлениями или фактами, суть вместе с тем *не только* явления или факты, а нечто большее, именно обладают собственной внутренней сущностью, суть вещи в себе (*Dinge an sich*), или *нумены*; в этой своей умопостигаемой сущности они не могут быть подчинены внешней, эмпирической необходимости и, следовательно, обладают свободой. Это последняя принадлежит, таким образом, всем существам без исключения, ибо ничто из реального существующего не может быть лишено умопостигаемой сущности, так как в противном случае это было бы явление без являющегося, то есть бессмыслица» [Соловьев, 1988, с. 578]. Только наличие некоторой внутренней сущности, не обусловленной эмпирической необходимостью («загадочности», по Анненскому), может обусловить нравственную и умственную свободу человека; только при этом условии и возможно говорить об истинной природе человека.

Тема бесконечных колебаний между телесным (жестко ограниченным) и духовным (свободным) началами в человеке, между конечностью жизни и бесконечностью мироздания, дробностью мышления о времени и текучестью космического бытия определяет композицию текста «Человек».

Сонет, при внешнем сохранении традиционной структуры (два катрена, два терцета в прямой последовательности), не соответствует ни одной из твердых форм (французской, итальянской, английской): в основе метрико-ритмической композиции стихотворения лежит принцип контраста между гармонической формой сонета и шуточным содержанием, контраста симметрии и асимметрии.

Традиционный для русского сонета 5-стопный ямб здесь представлен в укороченной форме 4-стопного ямба со сплошными мужскими окончаниями. Одновременно просматривается тенденция к пеонизации ямба (последние 3 стиха). Учитывая ближайший контекст – другие стихотворения из «Трилистника шуточного» («Перебой ритма», «Пеон второй – пеон четвертый»), пеон введен сознательно как заметный стиховой прием. Распределение рифмовки *абба абба gdg dee* лишь отчасти соотносится с традициями сонета французского типа (расстановка рифмы в первом и втором катренах не соответствует ни одной из стабильных форм). Уже на уровне строфики просматривается мотив «ошибки», «шутки» с формой («проруха» и «подвох»). В этих приемах Анненского читается не только следование классической сонетной традиции, но и близость к экспериментам «Нового Сатирического Парнаса»: опубликованный там «Sonnet burlesque», приписываемый Ш. Бодлеру, вполне мог стать, по мнению Э. Анри-Сафье, тем «субстратом», из которого появился не только сонет «Человек», но и весь «Трилистник шуточный» [Анри-Сафье, 2009, с. 78, 88]. Кроме того, последние стихи могут рассматриваться как неточная рифма к 10–12 стихам: *подвох – Бог – тубо – бо-бо*. В этом случае терцеты рифмуются следующим образом: *gdg dgg*, чем подчеркивается связанность стихов терцетов и их противопоставление катренам.

Вместо чередования женской – мужской рифмы в сонете происходит чередование открытых и закрытых слогов в окончании стиха. В стихах 1–8: альтернирующее чередование открытых – закрытых, 9–12: все закрытые; 13–14: все открытые. Катренная часть сонета начинается закрытым слогом, завершается открытым, так же и терцеты начинаются закрытым слогом, заканчиваются (как

и все стихотворение) – открытым. Создается метрико-ритмическое соответствие между 2 основными частями сонета. Обе части завершаются гласными, но открытый [a] заменен на лабиализованный [o].

Внутренняя рифма в 11–12 стихах (свободный дух – теперь не дух), а также повтор глухого [x] в окончаниях 9–12 стихов усиливают их связанность, и сонет начинает напоминать сонет английского типа: 4+4+4+2. Вновь подчеркивается асимметричность, «ошибочность» формы, создаваемой «не поэтом».

Расположение рифм и окончаний позволяет выявить несколько смысловых частей текста: 8 стихов, посвященных теме поэта («был бы ... я поэт»); 4 стиха, объединенные темой «духа» («я был бы Бог»); 2 стиха, противопоставленные как первой, так и второй части в качестве невыполнимого условия, непреодолимого препятствия для того, чтобы стать «поэтом» или «Богом».

В стихотворении наблюдается характерное для лирики Анненского повторение звуков для создания своего рода «надтекста» – музыкальной фразы или иллюзии бормотания, когда ослаблены паузы между словами. Слияние слов подчеркивается повтором звуков в конце и в начале слова (или целого слова): «гляди, и нет», «верно, я поэт», «в механизме есть». В границах отдельных стихов выражен ассонанс: «Но был бы мой свободный дух» (o-ы-ы-o-ы-у), «Иль в механизме есть подвох» (и-и-э-о). Повторение гласных коррелирует со стихами, которые включают в себя слова из детского словаря и словаря дрессуры:

На «да» и «нет», на «ах!» и «бя» (a-э-a-a)

Когда б не пиль да не тубо, (a-э-и-a-э-о)

Да не тю-тю после бо-бо!.. (э-у-у-о-о-о)

Повтор губных согласных [b], [v], [n] становится особенно заметен во второй половине сонета (начиная с 7 стиха: «И был бы, верно, я поэт, / Когда бы выдумал себя») при общем сокращении числа согласных. Звуковое противопоставление двух половин сонета (6+2+6) закреплено на тематическом уровне: реальная жизнь «я», ее содержание и цели (1–6 стих); желание быть

поэтом (7–8); ирреальная модальность: что было бы, если бы герой стихотворения стал поэтом (Богом) (9–12).

Говоря о грамматическом строе сонета, прежде всего обратим внимание на состав частей речи. Сонет завершается междометиями волеизъявления из языка дрессировщиков: «пиль», «тубо»; междометиями, которые используются в языке общения с детьми: «тю-тю», в начале стихотворения – «ах!», «бя». Тесно примыкает к ним наречие «бо-бо», которое также употребляется в детской речи, и два слова-предложения «да», «нет». То же слово «нет» в другой позиции выполняет функцию сказуемого в безличном предложении. На первый план выступает эмоциональность текста, недоверие к языку, ироническое обозначение самых значительных мотивов жизни («вечных вопросов») словами, предназначенными для детей и животных. Власть языка проявлена в субстантивации междометий: заключенные в кавычки, они могут означать слово (сказанное слово). Постановка междометия «тубо» и наречия «бо-бо» в сильной позиции конца стиха (и стихотворения – в сонетном замке) как непреодолимого условия – также способ отразить человеческое безволие.

В логике темы недоверия к языку и к способности человека дать точное определение миру и себе самому распределяются и другие части речи: мало существительных (особенно в первой части сонета, за исключением стиха о космическом бытии: «Лучи от призрачных планет»). Объем предметной лексики возрастает только в первом терцете, где речь идет о «выдуманной» жизни «поэта». В катренах значительное место отведено глаголам и глагольным формам, в терцетах в функции сказуемых выступают, помимо глаголов-связок (есть, был бы), существительные и словосочетания.

Основную роль в грамматическом строе текста, помимо отмеченных междометий, играют частицы и модальные (вводные) слова: гляди, верно, бы, б, ль, не; союзы и союзные слова: чтоб, иль, но, чего, когда и др. В последних стихах сонета нет ни одного слова, относящегося к значимым частям речи (только союзы, предлог, частицы и междометия). Акцент на служебных словах

при сокращении предметной лексики соответствует иронии над ограниченностью человека, его способностью познавать мир с помощью языка.

Лексический состав сонета определен несколькими ключевыми метафорами. 1) Человек – механизм (машина, часы). Это устойчивая поэтическая метафора, восходящая к философской антропологии XVIII века – работе Ж. Ламеттри «Человек-машина», рассуждениям о наслаждениях духа – мысли, удовольствия от интеллектуальной игры. 2) Метафора человека – животного, выполняющего команды инстинкта – волю природы, восходит, вероятно, у Анненского к работам И.Г. Гердера и А. Шопенгауэра.

Так, И.Г. Гердер развивал идею возникновения и постепенного развития мира как всецелого организма, прошедшего путь от простого к сложному (по сути, эволюционное учение). В логике его рассуждения, человек – это сложное животное: «Множество растений произведено было на свет и погибло, прежде чем создалось первое животное образование; и здесь насекомые, птицы, водяные и ночные животные предшествовали более развитым созданиям дня и земли, и только затем выступил на Земле венец органического строения – человек, *микрокосм*» [Гердер, 1977, с. 20].

А. Шопенгауэр в работе «Мир как воля и представление» утверждает, что действия человека, движения его тела всецело диктуются животной волей – волей к жизни: «Каждый истинный акт его воли сразу же и неминуемо есть движение его тела; он не может действительно желать этот акт, не воспринимая одновременно, что этот акт являет себя как движение тела. Акт воли и движение тела – не два объективно познанных различных состояния, связанные причинностью, они не находятся в отношении причины и действия; они одно и то же...» [Шопенгауэр, 1993, с. 229].

В соответствии с ключевыми метафорами распределяются тропы. Метафоры «завожусь», «дробя лучи», «работа», «механизм», «подвох» (неисправность) уподобляют человека, его пребывание во времени двум типам часового механизма – механическим часам и солнечным часам. Жизнь человека

трактуются как бесперебойное (в идеале) или, напротив, испорченное движение машины.

«Пиль», «тубо» вводятся в качестве метафор животной природы человека. Уподобление человека собаке широко распространено в поэзии Серебряного века. По мысли И.П. Смирнова, превращение человека в собаку связано с темой отпадения от социальной среды и мотивами искусства (ср. «собачий цикл» Ф. Сологуба, где собака служит метафорой ограниченности разума и относительности человеческих ценностей, «Славные собаки» Ш. Бодлера, «Вот так я сделался собакой» В. Маяковского) [Смирнов, 1978, с. 201]. Зооморфная метафора эмоциональных состояний в языке символической поэзии является признаком новизны поэтического слова. Так, две базовые метафоры у Анненского охватывают протяженный путь искусства, осваивающего антропологическую проблематику.

Характерный признак лексики у Анненского – мерцающее значение слова, двойственность семантики слов неметафорического плана. Например, «...свободный дух – теперь не дух». В первом (прямом) значении дух как идеальное образование (не тело) означает желание, помимо свободного духа, иметь и столь же свободное от законов времени и пространства тело, стать поистине Богом, обладающим полной нераздельностью телесного и духовного состава. В другом (но тоже прямом) значении дух – призрак, выдуманный образ. Он указывает на призрачность свободы человека. Интересно, что Анненский ни разу не использует слово «душа», исключая тем самым необходимую составляющую человека: без души он увечен, обладает только телом, подверженным животным инстинктам, бездушным механизмом с изъянами и стремлением к одухотворению, желанием быть Богом.

Другой пример мерцающего значения связан с вопросом о грамматической принадлежности слова: «там» может рассматриваться как указательное наречие (наречное местоимение) и как частица, то есть нести предметное значение (там –

где-то, хотя и не ясно, где) и выражать только отношение говорящего к высказыванию, указывать на ирреальную модальность текста.

В сонете очевидна асимметрия синтаксических конструкций. Первое предложение – сложноподчиненное с двумя однородными придаточными цели – распространяется на 6 стихов. Главное предложение начинает весь сонет и задает его ключевую тему механистичности жизни, подчинения заведенному порядку всей внутренней жизни лирического субъекта, его отношений с временем (календарем), его чувств от ликования до скорби. Контрастное совмещение грамматического значения придаточных предложений и мотива бесцельности существования (дробить призрачный свет, скорбеть над несуществующим) указывает на конфликт желаемого и возможного, как и неопределенность семантики сказуемого в главном предложении с точки зрения активности/пассивности состояния-действия: «завожусь» может значить и самостоятельно предпринятое действие (завожу себя), и испытание действия со стороны кого-либо (завожусь, потому что меня заводят).

Второе предложение – 7–8 стихи – сложноподчиненное с придаточным условия (когда бы = если бы не, при условии). В такой конструкции грамматическое значение условности означает парадоксальное совмещение выдуманного и желаемого в качестве реального (быть поэтом значит выдумать себя).

Стихи 9–12 объединены синтаксически одним сложным предложением, которое представляет собой развитие темы предыдущего предложения: невозможность стать поэтом объясняется тем, что есть ошибки в работе или в самом механизме есть заведомая неисправность.

В следующем стихе – парцелляция: последнее предложение (придаточное условия) отделяется многоточием от главного, в функции которого выступает все сложное предложение. Тем самым намеченная симметрия 6+2+6 разбивается на 2 асимметричных части: 6+2+4+2. Первая и третья части сонета связаны тематически (жизнь как механическое существование во времени). Вторая

и четвертая также тематически соотнесены: мотив невозможности быть поэтом (выдумать себя) обусловлен извне чьей-то волей, приказанием или запретом («пиль» и «тубо»), физическими условиями боли и исчезновения – смерти («тю-тю после бо-бо»).

Затрудненность синтаксиса проявляется и в нарушении правил грамматического сочетания слов («скорбя **над** тем, чего, гляди, и нет»), повторе слова в функции подлежащего и сказуемого (дух – не дух), множестве условных конструкций, привносящих ирреальную модальность в структуру всего текста. Повтор разделительного союза (иль) и частицы в функции союза вновь создает эффект взаимной заменимости субъекта и объекта действия: работа с механизмом или сам механизм равно могут стать условием сбоя. Союз «но» может заменяться подчинительным условным союзом «если» без ущерба для смысла при условии каузальной зависимости между ситуациями. Здесь: если бы мой дух теперь не был бы только духом, я был бы Бог. В контексте стихотворения это утверждение может прочитываться как противопоставление «выдуманности» поэта невыдуманности (реальности) Бога.

Текст прерывается вводными конструкциями, также формирующими ирреальный модус. Тематически разворачиваются два плана высказывания: суждение об устройстве человека и суждение о самом суждении, оценка всех предшествующих поэтических и философских антропологий.

Пространственно-временная организация всего сонета обусловлена колебаниями между реальной и ирреальной модальностью речи. Первая часть сонета (два катрена) посвящена описанию реального мира, реальной жизни, ее целей и действий лирического субъекта. Все действия представлены как действия поэта. Его усилиями призрачные лучи получают положительные характеристики: раздельность, ценностную (положительную и отрицательную) наполненность, эстетическую оценку (красивое – некрасивое). Реальные чувства вызывают обстоятельства, возможно, несуществующие, вымышленные. Объяснением этой реальности может служить отсылка к классическому стихотворению

А.С. Пушкина «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье / Мне тяжело, как смутное похмелье...»), а также к случаю из биографии Анненского, о котором он вспоминает в 1908 году в письмах к нескольким своим корреспонденткам. Речь идет о переживаниях поэта по случаю сжигания старых бумаг, накопившихся у него за 30 лет: «Недавно происходило auto-da-fe. <...> За тридцать лет тут порвал я и пожег бумаги»; «...сжег все свои дразнившие меня и упрекавшие материалы, начинания, проекты и вообще дребедень моей бесполезно-трудо­вой молодости» [Анненский, 2009, с. 211, 214]. На этот случай У.В. Новикова указывает как на один из истоков сонета [Новикова, URL].

Поворотным моментом в сюжете стихотворения Анненского служат 7 и 8 стихи, где содержится сообщение о невозможности создать вымысел о себе, «выдумать», то есть оценить, определить себя, сотворить «лирического героя». Весь последующий текст объясняет причины такой невозможности: ошибка в замысле, ограниченность временем, физическим существованием, зависимость от боли и неодолимость смерти. В целом речь идет о неспособности лирического субъекта к стоической созерцательности. Финальные стихи сонета построены на переходе от реальной модальности (9–10) к ирреальному пространству-времени (11–14 стихи): причиной для отказа от желаемого становится иная реальность, из которой отдаются команды и с помощью которой определяется последовательность событий.

Сонет «Человек» связан с другими текстами Анненского, в основе которых – понимание жизни как результата работы механизма (перемалывание злых обид – «Старая шарманка», косноязычный бред – «Стальная цикада», дребезжание, скрип и лязг влачащихся гробов – «Зимний поезд»).

Нельзя не указать также на текст Шарля Кро «Intérieur» («Интерьер»), переведенный И. Анненским с заглавием «Do, re, mi, fa, sol, la, si, do». Использование междометий в сонете «Человек» – способ введения чужого слова в поэтический текст (ср. во французском оригинале «Интерьера»: «Joujou, pipi, casa, dodo» и в переводе Анненского «Ням-ням, пипи, аа, бо-бо»). В «Intérieur» –

та же идея жизни как механического процесса, произведения одного и того же действия (у Ш. Кро: «Ils iront autour de Musard / Et ne rentrerons pas trop tard; / Afin que demain l'on s'éveille / Pour une existence pareille. “Do, ré, mi, fa, sol, la, si, do.” / “ Joujou, pipi, casa, dodo.”»); в переводе Анненского: «Они все вместе в Luxembourg / Идут сегодня делать тур, / Но будут дома очень рано / И встанут в шесть, чтоб неустанно / Do, re, mi, fa, sol, la, si, do. / Ням-ням, пипи, аа, бо-бо») [Cros, URL], [Анненский, 1990, с. 274]. В стихотворении Шарля Кро преобладает иронический пафос: жизнь выглядит как интерьер, привычная обстановка, и ничего глубже в ней нет. В сонете Анненского механистичность переносится и на духовную сторону жизни человека (волнение, скорбь) – и в этом его трагедия.

Лирическое «я» является субъектом сюжета и носителем оценки – иронической по преимуществу. В иронической модальности разворачивается игра с формой сонета, с языком, размышления о бедности языка, о несовершенстве человеческой природы, о бесконечных колебаниях между принятием и отрицанием жизни, между диктатом воли и устремлениями духа / разума. В основе этих раздумий лежит, возможно, античная идея «юмора творения», отмеченная С.Г. Бочаровым как одна из ключевых тем в поэзии И. Анненского [Бочаров, 2007, с. 176].

В свете «высшего юмора творения» и история лирического субъекта сонета «Человек», и стоящая за ним история философии, и оценка возможностей поэтического слова о человеке, так привлекающая к себе внимание модернистов, приобретают трагикомическое звучание.

Завершая главу, обозначим основные выводы.

В поэзии второй половины XIX – начала XX вв. вопрос о сущности человека поднимается в различных формах: как вопрос о соотношении в нем телесного и духовного, об ущербности и конечности физической жизни человека (болезнь и смерть), о возможностях и степени достоверности эмпирического

познания мира, как вопрос о поиске соответствий себе в окружающем мире и других людях (вещность лирики рубежа веков и внимание к Другому).

Новые вопросы, встающие перед художником последней трети XIX – начала XX вв., новые источники познания себя и мира обуславливают изменение характера лирического субъекта: он начинает артикулировать мир в терминах, отличных от классического рационализированного риторического слова – в терминах собственной телесности и своих ощущений.

Изменение лирического субъекта и способов познания мира меняет и слово о мире: на рубеже веков поэтический язык, говоря словами И.Ф. Анненского, эволюционирует, «обновляется» за счет привлечения «невозможных» источников – языка науки и медицины. Внимание к реальному, несовершенному, ущербному, их эстетизация привносят в поэзию дисгармонию стилей (традиционно высокое слово встречается с низким, будничным) и форм (классические жанры, например, сонет, наполняются новым пафосом и содержанием; стихотворные размеры десемантизируются, «затрудняется» синтаксис и нарушаются грамматические нормы). Рациональная метафоричность уступает место «нутряному лиризму», который становится критерием достоверности художественного слова.

Модернизм, в частности, в лирике И. Анненского, рождается не в противовес классической художественности, но на перекрестке традиций античной культуры, русской реалистической прозы, русской поэзии XIX в., в особенности лирики «безвременья», европейского декаданса.

Глава 2. Телесность в структуре лирического субъекта И. Анненского: перцептивная модальность

На рубеже XIX–XX вв. появляется лирический субъект нового типа: особую актуальность приобретает его психосоматическое бытие. Обладая телом, он обладает способностью ощущать и рефлексировать, артикулировать полученные таким путем впечатления, формируя перцептивную модальность текста. Вычленение модусов перцепции из ткани стиха – способ уяснить художественную специфику телесности лирического субъекта. Глава посвящена анализу структуры и семантики перцептивных образов, а также определению форм вербализации телесного переживания в лирике И. Анненского.

2.1. Зрительный модус перцепции и визуальные образы

Визуальная образность в поэзии И. Анненского количественно преобладает. Это не означает, однако, сугубо визуальной направленности восприятия лирического героя в целом. Так, «Частотный словарь лексики лирики И.Ф. Анненского» дает следующие результаты: глагол *глядеть* употреблен поэтом 31 раз (28 место по частотности словоупотребления), *глядеться* – 2, глагол *видеть* – 16 раз, глагол *видать* («видеть») – 9 раз, *увидать* – 4, *увидеть* – 3, *казаться* – 3, *смотреть* – 2, *глазеть* – 1, *заприметить* – 1, *чудиться* – 1, *грезить* – 5 [Новикова, 2006, с. 47–49, 53, 55, 74, 81, 123]; существительное *глаз* употреблено 36 раз (18 место по частотности), *греза* – 12, *мираж* – 8, *взор* – 7, *взгляд* – 2, *вид* – 1 [Новикова, 2006, с. 46, 48, 49, 59]. Многочисленны также употребления лексем, опосредованно указывающих на задействованность органов зрения (обозначения цветов, фигур и т. п.). Приведенные данные распространяются не только на характеристику субъекта речи в тексте, но и на окружающий мир, который у Анненского наделяется многими человеческими способностями, в т. ч. способностью смотреть, видеть, терять зрение, плакать и т. д.

Творчество Анненского не только представляет (и даже в известной степени предвосхищает) эту общую для всей поэтики модернизма черту – наделение вещей и предметов человеческими способностями, но и обладает своими особенностями. Для их исследования нам необходимо обратиться к понятию телесной позиции. Мы будем определять позицию тела созерцающего субъекта по отношению к созерцаемому объекту исходя из концепций В.А. Подороги и М. Б. Ямпольского.

В труде «Феноменология тела» В.А. Подорога стратификацию телесного опыта, отмечая три позиции в соотношении «Я» (сознания) и тела: «Ведь есть тело-вещь, тело вне нас; и есть тело, которое от нас неотделимо, поскольку его невозможно перевести в нечто внешнее нам. Отсюда по крайней мере три позиции: одна дистантна, т.е. выводит нас из собственного тела; другая, напротив, внутридистантна, т.е. делает нас странными наблюдателями, находящимися внутри тела; и, наконец, третья, которая относится к нашей внутридистантной позиции, – внедистантная, – где мы неотличимы в своих проявлениях от внутренней телесной плоти (может быть, здесь и следует искать “место” души). В одном случае мы стремимся видеть в нашем теле род объекта, вещи или машины, в другом – некую подвижную систему неясных, текучих образов, которые никак не могут быть переведены в единый и отчетливый образ тела» [Подорога, 1995, с. 12].

Эти три позиции отчетливо различаются в поэзии Серебряного века уже при поверхностном взгляде. Можно предположить большую или меньшую значимость каждой из позиций для того или иного творческого метода. Так, дистантная позиция могла бы стать приоритетной для футуризма с его экспериментаторским, т.е. внешне-оценивающим, взглядом на предмет изображения, в т.ч. на себя как на объект. Внутридистантная телесная позиция отвечает символистской эстетике, зачастую воспринимающей тело как границу, препятствие к восприятию внешнего (скрытого) идеального мира. В свою очередь акмеизм, проповедующий непосредственность впечатлений и ощущений,

неразрывность психологического и соматического восприятия, соотносится с внедистантной телесной позицией. Однако это лишь гипотеза, построенная на логических размышлениях и требующая своего подтверждения скрупулезным изучением. В творчестве же И. Анненского мы встретим все обозначенные позиции, о чем пойдет речь далее.

М.Б. Ямпольский, изучая трансформации визуальности в культуре XIX–XX вв., вводит понятие «близкого», или немиметического зрения. Такой тип зрения аномален, он возникает, когда нарушается дистанция между наблюдающим и объектом наблюдения и начинает действовать «близкое» зрение, вплотную «налипающее» на глаза зрителя [Ямпольский, 2001, с. 19, 30].

Так, объективная дистантная телесная позиция соответствует проявлению «чистого» зрительного мировосприятия, так называемого миметического зрения, более субъективная внутридистантная – телесно опосредованному восприятию, проявляющемуся в немиметическом зрении.

Лирический герой И. Анненского при миметическом зрительном восприятии действительности видит не только окружающую реальность, но и себя со стороны, себя как объект. Внешний мир может представляться ему как в конкретных образах вещного мира или природных (социальных) явлений, так и в неясных очертаниях, миражных видениях и неопределенных фигурах.

Показательным здесь является стихотворение «У гроба». Рассмотрим его подробно (здесь и далее авторский курсив в текстах сохраняем – Э. К.). Герой наблюдает реальную комнату, где находится гроб с покойником, причем его взгляду оказываются доступны не только общие очертания комнаты, но и детали:

В квартире прибрано. Белеют зеркала.
 Как конь попоною, одет рояль забытый <...>
 Давно с календаря не обрывались дни,
 Но тикают еще часы его с комода,
 А из угла глядит, свидетель агоний,
 С рожком для синих губ подушка кислорода...

[с. 56]

Реальность предстает взору, с одной стороны, вполне объективной: и белеющие зеркала (см. обычай завешивания зеркал в доме покойника), и рояль, напоминающий покрытого попоною коня, часы, календарь, кислородная подушка (вероятно, являвшаяся предметом обихода самого автора¹) – отмечаются детали реально текущего времени.

С другой стороны, пространство субъективируется, когда герой приближается к гробу:

В недоумении открыл я мертвеца...

Сказать, что это я... весь этот ужас тела...

[с. 56]

Он созерцает покойника, одновременно представляя в гробу собственное тело (дистантная телесная позиция). Предмет, однако, подменяется состоянием (*ужас тела*): дистанция между героем и предметом сокращается, и образ тела уже не собирается в целое, остается возможным назвать только эмоциональную реакцию на увиденное.

Подобное проявление конкретно-миметического зрения, переходящего в «близкое», видим в стихотворении «Черная весна»:

Под гулы меди – гробовой

Творился перенос,

И, жутко задран, восковой

Глядел из гроба нос.

<...>

И только изморось, мутна,

На тление лилась,

Да тупо черная весна

Глядела в студень глаз –

¹ Имеем в виду автора биографического, страдавшего тяжелым заболеванием – сердечной астмой, которая часто сопровождается приступами удушья.

С облезлых крыш, из бурых ям,
 С позеленелых лиц...
 А там, по мертвенным полям,
 С разбухших крыльев птиц...

[с. 131]

Сама весна для поэта становится не временем пробуждения и воскресения, но напоминанием о тленности, тяге к черному, земляному, смертному. Так, например, в стихотворении «Черная весна» герой наблюдает картину похорон человека, но эмпирическая часть стихотворения на этом не замыкается. В поле зрения героя попадают бурые ямы, мертвенные поля, облезлые крыши, разбухшие крылья птиц – словом, смерть, открывшаяся под сошедшим снегом. Наконец, само слово «весна» определяется совсем не весенним эпитетом. В последней, обобщающей, строфе стихотворения поэт говорит о встрече двух смертей: человека и природы, но встреча эта, легшая в основу лирического сюжета, не несет в себе никакого просветляющего смысла, она полна безысходности, тупой «будничной» безнадежности и вызывает только эмоциональный отклик:

Но ничего печальней нет,
 Как встреча двух смертей.

[с. 131]

В тексте, на первый взгляд, два субъекта действия: герой, который *видит* торчащий из гроба нос мертвеца, и весна, *глядящая* в «студень глаз» покойника. Метафора «студень глаз», однако, указывает на то, что глаза мертвого тела открыты – возникает иллюзия взаимного взглядывания тела и весны (тела и лирического героя?). Возможность разглядеть «студень глаз» мертвого тела появляется только при максимальном приближении к телу. Страшась «ужаса» тела, герой словно ставит между собой и ним весну и наделяет ее способностью глядеть вместо себя.

Часто в лирике Анненского, как, например, в данном случае, происходит быстрое смещение точки зрения (вертикальное *с крыш, из ям* – горизонтальное

с позеленелых лиц), приближение мира (*с позеленелых лиц*) или отдаление (*а там...с крыльев птиц*).

К проявлениям конкретно-миметического зрения относится наблюдение конкретных предметов (явлений), цветов и форм: «Шар на нитке, темно-алый, / Между старых желтых стен...» («Умирание» [с. 130]), «То было на Вален-Коски. / Шел дождик из дымных туч, / И желтые мокрые доски / Сбегали с печальных круч...» («То было на Вален-Коски» [с. 92]).

Такой тип зрения предполагает «схватывание» цветовых характеристик мира. Так, взору лирического субъекта предстают белые (54 словоупотребления), черные (52), желтые (25), розовые (25), красные (6) и кровавые (3) цвета [Новикова, 2006, с. 44, 81, 51, 71, 56]. Часто желтый (особенно в сочетании со словом *бледный*) указывает на болезненное состояние его носителя, будь то предмет одушевленный или неодушевленный: «Кому ж нас надо? Кто зажег / Два желтых лика, два унылых...» («Смычок и струны» [с. 87]), «Солнце за гарью тумана / Желто, как вставший больной...» («Пробуждение» [Анненский 1990, с. 104]), «Как тускло пурпурное пламя, / Как мертвы желтые утра!..» («Ноябрь» [с. 62]).

В стихотворении «Госка вокзала» напряжение зрения достигает наивысшей степени, когда становятся одновременно четко видны цвета и формы, мельчайшие и крупные предметы:

Полумертвые мухи
На забитом киоске,
На пролитой известке
Слепы, жадны и глухи.

Флаг линияло-зеленый,
Пара белые взрывы,
И трубы отдаленной
Без отзыва призывы.

И эмблема разлуки
 В обманувшем свиданьи –
 Кондуктор однорукий
 У часов в ожиданьи...

[с. 116]

Контрастность цветов (черные мухи на белой известке, зеленый флаг и белый пар), отчетливость предметов (забитый киоск, известка, мухи, флаг, часы) – признаки миметического, реального зрения.

Показательно также использование в этом контексте лексемы *эмблема*, закрепляющей в сознании героя конкретный образ однорукого кондуктора. Семантика ущербной телесности здесь – обман, ошибка, несостоявшаяся встреча, тоска по «слитности», столь характерная для художественного мира Анненского.

Многочисленны также случаи объективного созерцания¹ чужого тела. Так, в стихотворении «После концерта» герой видит женское тело, ассоциирующееся у него с мертвенно-белой статуей:

О, как печален был одежд ее атлас,
 И вырез жутко бел среди наплечий черных!
 Как жалко было мне ее недвижных глаз
 И снежной лайки рук, молитвенно-покорных!

[с. 126]

Нереальность, скульптурность тела подчеркивается эпитетами «жутко бел», «недвижных», а также метонимией «лайки рук» (вместо лайки перчаток): кожа рук героини, постоянно скрытая лайковыми перчатками, приобретает свойства ткани (снежную белизну).

Примечательно, что в лирике Анненского мы никогда не увидим «нормального» человеческого тела: живое, оно всегда будет уподоблено

¹ Обратим внимание на условность (в ситуации лирического героя) сочетания *объективное созерцание*, под которым будем понимать наблюдение без непосредственного установления связи между наблюдателем и наблюдаемым.

неживому, инфернальному своей белизной («Знаю, что ты – в застенке... / После она / Плакала тихо у стенки / И стала бумажно-бледна...») («Прерывистые строки» [с. 156]) или наличием бледно-желтого, зеленого цвета (*с позеленелых лиц, «И там, среди зеленолицых...»*) («Идеал» [с. 59]), дефектностью или телесными элементами «чужого» (*кондуктор однорукий, «Она...да только с рожками, с трясучей бородой...»*) («Квадратные окошки» [с. 113]), или мертвенной неподвижностью («Но недвижны и странны черты: / – Это маска твоя или ты?...») («Декорация» [с. 72]).

Живое, неаномальное тело появляется только в воспоминаниях и сравнениях («Припадая к цветам сирени / Лунной ночью, лунной ночью мая, / Я твои ль целовал колени, / Разжимая их и сжимая...») («Traumerei» [с. 95]), «Подумай: на руках у матерей / Все это были розовые дети» («Палимая огнем недвижимого светила...») [с. 60]), «Все маки пятнами – как жадное бессилье, / Как губы, полные соблазна и отрав...») («Маки» [с. 86]).

Подобием живого тела в восприятии лирического героя Анненского выступает статуя, которая также оказывается с изъязном, не несет в себе изначально присущей ей античной красоты. Эрот оказывается *бескрылым* («Там» [с. 66]), у изваяния богини в парке *ужасный нос, ноги сжатые, грубый узел кос, она беспомощно нага* («Расе» [с. 122]), у статуи Андромеды *искалеченная белая рука* («Я на дне» [с. 121]). Томас Венцлова отмечает «основополагающую роль статуи в структуре личного мифа Анненского» [Венцлова, 1996, с. 62]. Его рассуждения по этому поводу преимущественно относятся к трагедии Анненского «Лаодамия», однако, как видим, получают свое подтверждение по отношению к лирике: статуи, по мнению Т. Венцловы, «делят с человеком ущербность его бытия» [Венцлова, 1996, с. 47], обиду.

Мотив обиды у поэта связывается также и с образом куклы. В стихотворении «То было на Валлен-Коски» герой наблюдает, как для забавы публики в водопад бросают куклу, и будто чувствует ее обиду:

Мы с ночи холодной зевали,

И слезы просились из глаз;
 В утеху нам куклу бросали
 В то утро в четвертый раз.

<...>

Но даром лизала пена
 Суставы прижатых рук, –
 Спасенье ее неизменно
 Для новых и новых мук...

[с. 93]

Тело куклы воспринимается героем как тело человека: его зрение фиксирует такую деталь, как *суставы прижатых рук*, что создает иллюзию движения, совершаемого куклой.

Все приведенные примеры – проявления миметического зрения лирического субъекта. Особенностью его является выбор предметов, на которых останавливается взгляд (в разных стихотворениях объектами созерцания становятся самые обычные предметы: мухи, разлитая известка, часы, маятник, камни и т. п.), незаметно быстрая смена точки зрения (горизонталь – вертикаль, даль – близость). Однако такое зрение является по преимуществу зрением фиксирующего типа, т. е. подчиняется законам дистанцированного наблюдения, направленного на «схватывание» мира в его статической сущности (в этом проявляются когнитивная, а также ориентационная функции зрения, осуществляющие осознание облика мира и себя в нем). Наиболее показательным такой тип восприятия проявляется в текстах, где фигурируют геометрические формы, коих в поэзии Анненского множество.

Часто в стихах возникает образ *линии, штриха*: «Эта резанность линий, / Этот грузный полет...» («Снег» [с. 114]), «Уйдем... Мне более невмочь / Застылость этих четких линий...» («Спутнице» [с. 119]), «Я ль устал от четких линий, / Солнце ль самое устало...» («Миражи» [с. 153]), «А вдали рисунок четкий – / Леса синие верхи, / Как на меди крепкой водкой / Проведенные

штрихи» («Офорт» [с. 120]) и др. В каждом случае акцентируется четкость, «резанность» линий, через которые герой видит мир, и усталость от этой четкости – своеобразный бунт против определенности и «отраженности» видимого мира, желание проникнуть за границы этих линий, в пространство сути, а не ее формы.

Образ *сетки, сети* – метафора постоянства, банальности: «Как сеть ветвей в оконной раме / Все та ж сегодня, что вчера...» («Ноябрь» [с. 62]), «И банальный, за сетью дождя, / Улыбнуться попробовал День...» («Утро» [с. 70]). Сеть – преграда, тюрьма, граница теневого мира: «И от листьев точно сеть / На песке толкутся тени...» («Миг» [с. 182]), «Под этой поникшею ивой, / На сетчатом фоне теней...» («Минута» [с. 199]). В то же время эта преграда – зыбка, существует миг, минуту (см. семантику названий стихотворений), только миг удерживает отразившийся на ней образ:

Минута – и ветер, метнувшись,
В узорах развеет листы,
Минута – и сердце, проснувшись,
Увидит, что это – не ты...

[с. 199]

Зигзаги в стихах Анненского – символ зыбкости, конечности, падения, смерти. Они появляются в текстах, ключевой топос которых – сад, связывающийся у Анненского со смертью, потусторонним: «И в доцветании аллея / Дрожат зигзаги листопада...» («Листы» [с. 58]). Форма зигзага заложена в ступенях, ведущих в сад: «На гравий сада я по ступеням / За ней сойду...» («Призраки» [с. 132]). Зигзагообразным был полет, приведший к падению: «Помню небо, зигзаги полета...» («Я на дне» [с. 121]).

Такое обилие геометрических фигур указывает на иллюзорность видимого мира, который словно нарисован кем-то на бумаге, о чем также свидетельствуют слова семантического поля «рисование», часто встречающиеся в поэтических текстах: *рисунок* (1 словоупотребление), *абрис* (2), *очертание* (3), *картонно-синий* (свод неба – 1), *бумага* (6), *бумажный* (3), *бумажно-бледный* (1), *страница* (5),

картина (2), *картинный* (1), *силуэт* (4), *эмблема* (1), *мазок* (1), *пятно* (16), *колер* (1) [Новикова, 2006, с. 43, 64, 55, 45, 75, 73, 81, 58, 70]. Сходной семантикой обладают и названия стихотворений «Офорт» (стихотворение входит в «Трилистник бумажный»), «Картинка», «Декорация».

Одновременно с подобными картинами в лирике Анненского возникают и иные, в которых зрение лирического героя теряет способность точного определения и фиксации увиденного, как будто рассеивается в смешении красок и явлений, предстающих перед ним: «Серебристая гладь, серебристая даль / Надо мной, предо мною, за мною...» («На воде» [с. 69]).

Здесь мир будто оживает под взглядом лирического субъекта, движется, обращается к нему, идет на контакт. В других текстах реальное и ирреальное соединяются перед взором лирического героя: «Там в дымных топазах запястий / Так тихо мне ночь говорит...» («Который?» [с. 57]), «Тупые звуки вспышек газа / Над мертвой яркостью голов, / И скуки черная зараза / От покидаемых столов...» («Идеал» [с. 59]). С одной стороны, перед субъектом оказывается узнаваемое пространство (ночная комната, библиотека или ночная улица с зажигающимися фонарями), с другой – оно как бы заполняется некими материальными субстанциями (черный огонь ночи, скуки черная зараза, мертвая яркость голов), словно «поглощающими» зрение лирического героя. Одновременно со зрительным задействуется слуховое ощущение (звуки вспышек газа), что еще более подчеркивает материализацию воздушной среды.

Нередко в стихотворениях мы наблюдаем названные абстрактными существительными, но активно действующие конкретные текучие субстанции (*мгла, позолота, мука, красота*): «И разлучить не можешь глаз / Ты с пыльно-зыбкой позолотой, / Но в гамму вечера влилась / Она тоскующею нотой...» («Май» [с. 59]), «Наша улица снегами залегла, / По снегам бежит сиреневая мгла...» («Сиреневая мгла» [с. 85]). Такой способ видения действительности направлен на установление контакта с ней: «Я молил ее, сиреневую мглу: / Погости-побудь со мной в моем углу...» («Сиреневая мгла» [с. 58]).

Иногда же взгляд лирического героя не встречает на своем пути никаких препятствий и как бы уходит в необозримую даль, где нет никаких очертаний и предметов, нет четких цветов, и взгляд уже рассеян, пассивен, он словно теряется в пространстве: «Какой тяжелый, темный бред! / Как эти выси мутно-лунны!..» («Смычок и струны» [с. 87]), «В желтый сумрак мертвого апреля, / Попрощавшись с мертвою пустыней, / Уплывала вербная неделя...» («Вербная неделя» [с. 91]), «И уходишь так жадно / В лиловатость отсветов / С высей бледно-безбрежных...» («Тоска белого камня» [с. 108]). С одной стороны, перед нами почти герой-визионер, с другой – потерявшийся в мире нечетких образов человек.

Наибольший интерес представляют случаи, когда взгляд лирического героя задерживается на некоей преграде, в качестве которой у Анненского может выступать *стекло* (14 словоупотреблений), *слеза* (28), *фата* (4), *флер* (1), *туман* (32), *дым* (32). Такие преграды способствуют возникновению различных оптических дефектов (абберации зрения), искажают (с точки зрения смотрящего) мир, находящийся по ту сторону от них, и одновременно как бы приближают глаз наблюдателя к объекту, которым оказывается и сама преграда, и то, что находится за ней.

В поэтическом тексте возникает и несколько иной эффект. У Анненского часто сам внешний мир как бы переносится на поверхность стекла, «налипает» на него («Глядеть на белые поля / Через стекло с налипшей ватой...» («В вагоне» [с. 117]), «Мне тумана, покрывшего стекла / И слезами разнятого, жалко» («Ноша жизни светла и легка мне» [с. 172])). Тогда стекло обретает цвет, начинает гореть огнем, словно подвергаться механическому воздействию внешнего мира: «И только тусклое стекло / Пожаром запада блистает... / Что только зарево едва / Коробит розовые стекла» («Май» [с. 59]), «Уже лазурь златить устала / Цветные вырезки стекла...» («Тоска возврата» [с. 76]), «Снега скрип, мельканье тени, / На стекле узор курений» («Второй мучительный сонет» [с. 154]), «Но милы мне на розовом стекле / Алмазные и плачущие горы...» («Его» [с. 154]), «Как полудня

солнце в храме / Сквозь узор стекла цветной...» («Забвение» [с. 147]). Таким образом, исчезает дистанция между глазом и миром.

При подобном приближении миметическое зрение пропадает (главным условием его, по М. Ямпольскому, является дистанцированность глаза от воспринимаемого предмета), становится немиметическим, а действительность обретает для наблюдателя другую истинность, не геометрическую, но субстанционально-материальную, контакт с реальностью становится более непосредственным и непредсказуемым, она играет «главную» роль в диалоге, герой видит ее такой, какой она себя показывает. Одновременно с этим возникает иллюзия активности внешнего мира, который также смотрит на героя (*глядит гроза, призрак прильнул к окну...*) или вообще персонифицируется, как, например, в стихотворении «Октябрьский миф», где герою представляется, что капли дождя на стекле – это слезы некоего слепого, идущего по крыше дома: «Что бегут из мутных глаз / По щекам его поблеклым, / И в глухой полночный час / Растекаются по стеклам...» [с. 111]. Внешний мир может угрожать зрению лирического субъекта: «Небо нас совсем свело с ума: / То огнем, то снегом нас слепило...» («Старая шарманка» [с. 90]).

Внутридистантная телесная позиция реализуется, когда герой смотрит на мир через стекло (фату, дымку), чувствуя свой взгляд и как бы ощущая своим взглядом саму преграду, на которую накладывается изображение (находясь внутри своего тела, он осознает его, чувствует его проявления). Показательным в этом случае является стихотворение «Двойник», где герой, вероятно, смотрит в зеркало, видя в нем своего двойника и одновременно пытаюсь отличить его от себя, представить себя без него:

Горячешный сон волновал
 Обманом вторых очертаний,
 Но чем я глядел неустанней,
 Тем ярче себя ж узнавал.

<...>

И в мутном круженьи годин
 Все чаще вопрос меня мучит:
 Когда наконец нас разлучат,
 Каким же я буду один?

[с. 56]

Легко предположить, что «разлучение» двойников не состоится никогда, и герой всегда будет чувствовать свое тело, никогда не избавится от него как от преграды, через которую он смотрит на мир.

Как видим, зрительный контакт лирического героя и окружающего мира в лирике Анненского отнюдь не является «односторонним»: человек и реальный мир (в любом своем проявлении) выступают равноправными коммуникантами и оба могут быть названы созерцателями и деятелями (воздействующий на преграду мир и герой, желающий «все взять глазами» («Перед закатом» [с. 65])), они могут *глядеться* в глаза друг друга, наблюдать друг друга, они также в равной степени могут быть лишены зрения. Более того, внешний мир может угрожать зрению человека или обманывать его.

На уровне зрительного восприятия в лирике Анненского мы определили проявление дистантной и внутридистантной телесных позиций. Первая реализует классический тип визуальности и связывает поэзию Анненского с лирической традицией XIX в., в которой этот вид восприятия был основным. Вторая характеризуется сокращением расстояния между наблюдателем и наблюдаемым объектом, что влечет за собой возникновение иллюзий, аббераций, модернистскую игру с точкой зрения, на уровне текста – с грамматическими категориями (абстрактность – конкретность существительных), синестезию (зрительное – тактильное, зрительное – слуховое).

В следующем параграфе мы рассмотрим осязательный уровень взаимодействия человека и внешнего мира в лирике Анненского, на котором предполагаем преобладание внедистантной телесной позиции.

2.2. Тактильная картина мира в поэзии И. Анненского

Тактильное (осязательное) восприятие человека является предметом изучения отдельной отрасли знания – хаптики. Обращаясь к поэтическим текстам И. Анненского для исследования осязательного модуса перцепции, следует обозначить значение термина «хаптика». Мы будем понимать его, вслед за М.Н. Эпштейном, широко: «Хаптика – науки об осязании и прикосновении, о коже как органе восприятия и творчества, о тактильных формах деятельности и самовыражения. В широком и притом строго научном смысле этого термина, осязание включает в себя все разнородные и многообразные ощущения, доставляемые прикосновением данного тела к наружным предметам или среде, включая кинестетические, температурные и болевые. Следовательно, под хаптикой понимается такое взаимодействие с окружающим миром, которое может включать и напряжение мышечной ткани, если оно опосредуется наружно, кожей как органом осязания» [Эпштейн, 2006, с. 16].

При анализе текстов И. Анненского мы будем учитывать не только традиционные для хаптики акты прикосновения, но и осязание вообще (в т. ч. температурные и внутрителесные ощущения, соматические состояния). В исследуемых текстах мы предлагаем выделять несколько осязательных субмодусов, выявленных в результате анализа лексически эксплицированных в текстах телесных акцентуаций: чувство своего тела (соматические и психо-соматические состояния человека); чувство окружающей среды (воздуха, конкретных предметов); дистантное осязание предметов (соединение тактильных ощущений с другими видами восприятия); чувство нематериальных явлений (времени, слова). В этом же параграфе мы рассмотрим явление чувствования «за других», тесно связанное с невербальными формами высказывания.

Обособление осязательных подуровней не означает обособленности каждого из них и замкнутости субъекта речи в лирике на одном чувственном канале в каждой отдельно взятой ситуации, но существенно облегчает задачу

определения структуры телесности и выявления доминирующих способов восприятия мира и контакта с ним. Тактильный уровень восприятия количественно представлен в исследуемых текстах в иных пропорциях, чем зрительный: сам акт, *процесс* задействования осязательных анализаторов выражается немногочисленными глаголами и отглагольными существительными: *чувствовать, касаться, трогать, целовать, трепетать, трепет*; более же всего отражение в текстах находит телесная «локализация» осязательного акта (орган ощущения) и его результат (ощущение как таковое): *сердце* (зачастую выступает именно осязательным органом), *рука, губы, колени, кожа, нежный, холодный, холод, душный, жаркий, мягкий, влажный, липкий, сухой* и т. д. Кроме того, в текстах есть множество опосредованных указаний на активность осязательных анализаторов (*ветер, дыхание* и др.). Внимание поэта сосредоточивается на изображении частей тела или на изображении дефектного, неживого тела, статуи (см. предыдущий параграф).

Обратимся к первому хаптическому субмодусу. Чувствование своего тела человеком в поэзии Анненского представлено прежде всего в ситуациях *бреда, бессонницы, муки, истомы, томления*. Для изображения мучительного упадка духа автор находит множество оттенков внутренних ощущений, актуализирующихся, когда подавляются внешние чувства.

Из многочисленных стихотворений, представляющих собой описания бессонных, болезненных и бредовых состояний («Бессонница ребенка», «Зимние лилии», «Кошмары», «Киевские пещеры», «То и Это», «Мучительный сонет», «Тоска маятника», «Умирание», «Дремотность» др.) выделяется стихотворение «Тоска». Состояние тоски, названное уже в заглавии стихотворения, раскрывается не только как психологическое состояние, но и как особое поведение тела («Но, лихорадкою томимый, / Когда неделями лежишь...» [с. 82]). Аналогичные картины – и в других текстах с компонентом «тоска» в заглавии (их у Анненского насчитывается 14).

Полудремотное состояние субъекта речи вызывает иллюзию размывания узоров, «сжижения» воздуха, его «налипания» на стены с узором цветов «стального колера» («Туманом утра облиты <...> Стального колера цветы» [с. 82]). Непреодолимая тоска в этом стихотворении связывается с одуряющей, одурманивающей властью узора обоев: «В однообразьи их таимый / Поймешь ты сладостный гашиш». «Гашиш» этого узора перекликается с «отравой» глянца мушиных крыльев (ср. «одурь» стихотворениях «Тоска вокзала» и «Тоска белого камня») [Барзах, 1996, с. 110–111]. Неподвижность тела субъекта речи также коррелирует с «замиранием» в «Тоске белого камня» («Так, устав от узора, / Я мечтой замираю / В белом глянце фарфора / С ободочком по краю» [с. 108]) и «уничтожением», растворением в «Тоске вокзала» («Уничтожиться, канув / В этот омут безликий, / Прямо в одурь диванов, / В полосатые тики!..» [с. 117]).

Так, тело героя копирует поведение иллюзорной действительности, вступая с ней в осязательный контакт (чувствуя ее материальность, текучесть), уподобляясь ей. В этом случае мы можем отметить приближающую (уподобляющую) функцию осязательного восприятия, стремящегося к прекращению психологической муки тоски: иначе чем через тело психологическое переживание не ощутимо и не уничтожимо (проявление внедистантной телесной позиции).

Сон как состояние тела оказывается у Анненского тесно связанным с осязательными ощущениями: между ними существует двунаправленная связь. Поясним: соматическое состояние может вызывать кошмарные сны, как, например, в стихотворении «Кошмары», или, наоборот, болезненное состояние тела может быть реакцией на кошмарные сны, как в стихотворении «Сила господня с нами...».

В «Кошмарах» герою снится сумасшедший, стучащий в дверь, что вызывает чувство страха, тревоги:

Все это «шелест крови», голос муки.

[с. 100]

Словосочетание «шелест крови» является цитатой из повести И.С. Тургенева «Клара Милич (После смерти)», гл. XV, где оно характеризует состояние Якова Аратова: «И вот ему почудилось: кто-то шепчет ему на ухо... “Стук сердца, шелест крови”, – подумал он» [Тургенев, 1982, с. 106]. У Анненского эта фраза более связывается с телесным состоянием, ощущением собственного больного тела (герой слышит шелест своей крови, мотив «слышания» своего тела (звонящие запястья, бубенцы сердца, человек-механизм) проявится и в других его лирических текстах – «Человек», «Далеко... Далеко...» и др.). На «телесность» ощущений героя указывает и резкая смена их в момент пробуждения («И вдруг я весь стал существо иное...» [с. 100]).

Сочетание «шелест крови» сам Анненский комментирует в очерке «Умиравший Тургенев»: «Эти новые черточки тургеневского реализма... кто же внес их в «Клару Милич»? О, нет, это был не зоркий охотник, и не чуткий собеседник, и не рассказчик, которому иногда в импровизированной смене собственных слов открывается намек на запечатленную сущность явления или новая перспектива, – это был даже не одинокий холостяк, перебирающий у камина желтую тетрадь, – их внес в повесть Тургенева больной, который уже свыкся со своей бессменной болью и если не может переносить этого ужаса, как героиня «Живых мощей», чуть-чуть не с благодарностью, – зато способен оживить их интересом художника, а порой даже юмором терпеливой старости» [Анненский, 1979, с. 38]. Возможно, что такой же интерес художника к своему болезненному телесному состоянию и отразился в «Кошмарах» Анненского, где под «шелестом крови» (вернее, под его причиной) может пониматься болезненное состояние человеческого тела, связанное с бессонницей, переживаниями и характеризующееся изменением давления в теле и возникновением шума в ушах, который и может быть принят за «шелест крови».

В сюжете стихотворения, построенном на сне, обмане, сочетании телесных ощущений и психологических переживаний, пародировании реалистической (тургеневской) телесности поэт обыгрывает собственную идею «высшего юмора

творения»: «Если мы поставим рядом две эти эмблемы – телесности и духовности – <...> то хотя на минуту почувствуем всю невозможность, всю абсурдность существа, которое соединило в себе нос и глаза, тело и душу... А ведь может быть и то, что здесь проявился высший, но для нас уже не доступный юмор творения, и что мучительная для нас загадка человека как нельзя проще решается в сфере высших категорий бытия» [Анненский, 1979, с. 19–20].

Стихотворение «Сила господняя с нами» продолжает лирический сюжет «Кошмаров», несмотря на то, что не вошло в сборник «Кипарисовый ларец»:

– Сила господняя с нами,
Снами измучен я, снами...

Хуже томительной боли,
Хуже, чем белые ночи,
Кожу они искололи,
Кости мои измололи,
Выжгли без пламени очи...

[с. 174]

Эти строки свидетельствуют о физическом переживании тяжести и ужаса ночных кошмаров (ощущается внутреннее «касание»). Так, если считать кошмары героя чем-то потусторонним, не принадлежащим к сознательной части его я, тем, что связывается с сумасшествием, что он боится облекать в слова («Шепчет порой и названье, / Да повторять не хочу я...» [с. 174]), то на телесном уровне происходит диалог сознания (своего) и бессознательного (чужого, становящегося в сознании героя внешним миром), и в этом случае телесное состояние есть одна из форм высказывания, а функция его – выражение связи между сознанием и бессознательной стороной человека.

На уровне чувствования собственного тела проявляются и устойчивые для лирики Анненского мотивы сгорания и образы огня и дыма:

И струит по телу пламень

Свой причудливый полет...

[с. 101]

Пусть в сердце огонь языками

Походит – ему ничего.

<...>

Ну вот... и огонь потушили,

А я умираю в дыму.

[с. 198]

Если в первом случае налицо характеристика телесного состояния, то во втором речь идет скорее о психологическом переживании. Этот текст коррелирует со множеством текстов («Дымы», «Старая усадьба», «Вербная неделя», «Тринадцать строк», «Который?», «Сумрачные слова» и др.) за счет слова *дым*, столь многократное повторение которого не может оказаться случайным. Семантика сгорания, заложенная в образе дыма, актуализируется и в стихотворении «Пробуждение»:

Кончилась яркая чара,

Сердце очнулось пустым:

В сердце, как после пожара,

Ходит удушливый дым...

[с. 104]

Пустое сердце – метафора опустошенной жизни, *выжженной* души. Но и в этом случае мотив *удушения*, также характерный для лирики Анненского, актуализирует в тексте телесное переживание (или память о нем).

Связь дыхания и его нарушений с функционированием сердца для медиков, изучавших биографию и поэзию Анненского, очевидна [см.: Н. Ларинский, URL], [см.: Н. Богданов, 2002, с. 77–83]. Эта связь устанавливается также на уровне мотивов его лирики: мотив сгорания (опустошения сердца) тесно связан с мотивом удушения.

Такую же материализацию психологического («смещение» его с материальной окружающей средой) наблюдаем в стихотворении «Офорт»:

Неподвижно в кольца дыма
Черной думы врезан дым...

[с. 121]

Подобные тексты неизбежно «перекликаются» с текстами, где слова *дым* и *чад* употребляются в прямом смысле и имеют непосредственное отношение к телесной реакции человека (лирического героя) на них, т. е. к возникновению запаховых ощущений или удушья.

Подобная частота воспроизведения в лирике мотивов удушья, телесных болезней, обостренное восприятие запахов, с одной стороны, могут быть связаны с болезнью самого Анненского, безусловно имеющего много общего со своим лирическим героем. С другой стороны, источником пневматологической образности Анненского является литературная традиция XIX – начала XX вв. (Н.В. Гоголь, Н.А. Некрасов, В.С. Соловьев).

Тот же мотив удушения прослеживается и во втором из выделенных нами субмодусов осязательных восприятий, т. е. при восприятии окружающей среды, причем неважно, в открытом или в закрытом пространстве находится лирический герой: ему одинаково душно и в помещении («Но жаркая стынет подушка, / Окно начинает белеть... / Пора и в дорогу, старушка, / Под утро душна эта клеть...» [с. 73]), и на улице («От душной копоти земли / Погасла точка огневая...» [с. 72], «А вот и вихрь, и помутненье, / И духота, и сизый пар...» [с. 183], «Покуда душный день томится, догорая...» [с. 199]). Часто в тексте угадываются жаркая постель («Умирание», «Утро», «Далеко... Далеко...»...) и то же состояние затрудненного дыхания. Такие состояния связываются с ночным временем суток (бессонницы, состояния бреда) и с образом ночи как активного субъекта, часто персонифицированного («Зимний поезд», «То и Это»). Удушение переживается лирическим субъектом как физиология касания изнутри, сжатия тела. Но так же физически герой ощущает «душную мягкость» дня («Дремотность», «Осенний

романс»), «колкость» воздуха («Тот ветер теплый и игривый, / Что хлещет жгучею крапивой...» [с. 63], «Этот мартовский колющий воздух...» [с. 148] и холод дождя («В дороге», «Дождик» и др.). При описании дождя прежде всего используются прилагательные *холодный* и *мягкий*, указывающие на контакт с ним кожи говорящего. Так, герой не наблюдает дождь из окна или из-под крыши, а находится под дождем, «впитывает» его, для него важна прежде всего материальность явления, близость его, возможность прикоснуться, дотянуться до видимого.

В стихотворениях Анненского редко определяются протяженные расстояния, длинные дистанции: взгляд ухватывает закоулок, видный из окна («И глядит раскрытое окно, / Как трава одела закоулок...» [с. 90]), комнату, в которой находится мертвец («У гроба»), и самого мертвеца; лирический субъект всматривается в часы («Будильник»), в красные головки маков («Маки»), в паутинки веток («Неживая»), в статуи («Там», «Расе»), он словно ищет жизнь в предметах. Возникает ощущение плотной материальной наполненности пространства вокруг лирического субъекта – тогда возникает иллюзия «сжиженного» воздуха («Льют лилеи небывалый / Мне напиток благовонный...» [с. 74]). Субъект восприятия словно ощущает текучесть среды, и если он смотрит на дождь, то воздух уже кажется ему «полным дождя» («Сизый закат») или дождь «растекается по стеклам» («Октябрьский миф»). Дальние же расстояния словно подергиваются дымкой, расплываются, становятся миражными (см. примеры в разделе 1.1.) либо «рисуются» воображением героя – отсюда «картинность», рисованность описаний.

Такая «камерность» поэзии Анненского – следствие тенденции к сужению поэтического кругозора, начавшей действовать еще в лирике 70–80-х гг. XIX в. На эту особенность указывает Н.А. Рогачева: «В данном процессе участвует и логика самой культуры: новые представления о природе человека, его месте в мироздании и жизненных целях изменяют как горизонт восприятия субъекта художественного творчества, так и структуру воспринимаемого им пространства»

[Рогачева, 2010, с. 59]. Н.А. Рогачева связывает эти изменения со сменой форм восприятия, когда вместо традиционно эстетических зрения и слуха поэты обращаются к периферийным осязанию и обонянию. Так, например, ольфакторная образность в поэзии Н.А. Некрасова концентрируется в «жизненном пространстве» лирического героя и маркируется только тогда, когда «запахи <...> действуют на “организм” лирического героя, вторгаются в сферу его жизненных интересов» [Рогачева, 2010, с. 60].

В свете сказанного по-особому читаются следующие строки из стихотворения «Прелюдия»:

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...

[с. 126]

Стихотворение входит в состав «Трилистника толпы», тем самым герой здесь ставится с толпой в определенные отношения: толпа – шумная, способная нарушить покой, герой –двигающийся среди нее на ощупь, слышащий ее, но сам молчащий. Поставленный в реальное жизненное пространство (среди толпы), герой выбирает тактильные ощущения в качестве основных для познания этого пространства.

Доказательством активности тактильных ощущений субъекта лирики Анненского служат и случаи осязания, условно названного нами дистантным: герой, наблюдая или воображая предметы, характеризует их с точки зрения тех качеств, которые познаются преимущественно осязанием, как, например, в стихотворении «Мухи как мысли»:

Поздней осенью мухи так злы,
 Их холодные крылья так липки.
 Мухи-мысли ползут, как во сне,
 Вот бумагу покрыли, чернея...

О, как, мертвые, гадки оне...

Разорви их, сожги их скорее.

[с. 79]

Глядя на осенних мух, герой словно кожей чувствует *холод* и *липкость* их крыльев, а далее этот признак как бы переносится на его собственные мысли: они, вылившись на бумагу в виде поэтических строчек, обретают материальность и становятся *мертвыми* и *гадкими*, подобными мухам. Данное стихотворение является продолжением мысли, высказанной в другом тексте: «В отдельной четкости лучей / И в чадной слитности видений / Всегда над нами – власть вещей / С ее триадой измерений...» («Поэту» [с. 205]). По сути, речь идет о невозможности непространственного мышления, невозможности игнорирования материальности окружающего мира, которая распространяется и на мысли. Примечательно, что в заголовке стихотворения на первое место вынесено слово *мухи*, а не *мысли*, что говорит о направленности мысли героя на внешний предмет (мухи) и ассоциирование внешнего предмета с его психологическим отражением (мысли), – в этом и проявляется та «власть вещей», которую поэт утверждает в каждом своем стихотворении.

А. Барзах связывает образ мух в текстах Анненского с мотивом тоски, основываясь на возникающих между текстами «Тоска» и «Тоска вокзала» ассоциативных связях («...мух кочующих соблазны <...> Пестрят, назойливы и праздны» – «Мухи-мысли ползут, как во сне...»; «скуки липкое жало» – «Их холодные крылья так липки») [Барзах, 1996, с. 110–111]. Тоска, порожденная «праздностью» бытия, тщетными усилиями найти слово для ее воплощения, выражается в образе назойливых насекомых, слетающихся к мертвому телу.

Метафора мухи-мысли у Анненского усложняется: мухи – мысли – буквы, которые умирают, как только они написаны на бумаге. «Мертворожденные» стихи притягивают мух и сами становятся ими. Семантика смерти и разложения привносится эпитетами «холодные» и «липки»: в усложненной метафоре текст

обретает телесность и оказывается смертным, воплощая модернистскую «версию» тютчевского «мысль изреченная есть ложь».

Такая же «материальность» мышления отражается и в одном из стихотворений в прозе Анненского – «Мысли-иглы»: «С болью и мукой срываются с моих веток иглы. Эти иглы – мои мысли» [с. 213]. Метафорическое определение мысли-иглы основывается на схожести ощущения от соприкосновения с предметом: колющей боли от прикосновения к иглам или уподобляется мука творчества, боль мысли поэта.

Так же герой-поэт у Анненского ощущает и другие нематериальные явления: время, слово. В стихотворении «∞» из сборника «Тихие песни» читаем: «В кругу эмалевых минут / Ее свершаются обеты...» [с. 55]. Течение времени мыслится поэтом материально – как эмалевый циферблат часов с двигающейся по нему стрелкой. Сознание героя (и человека вообще) способно выхватывать и удерживать в активной памяти лишь отдельные мгновения бесконечности, о которой идет речь, если мгновения эти отзываются в нем какими-либо переживаниями: «Но где светил погасших лик / Остановил для нас теченье, / Там бесконечность – только миг, / Дробимый молнией мученья...» [с. 55].

Материальны, живы для героя-поэта и слова:

Гаснет небо голубое,
На губах застыло слово;
Каждым нервом жду отбоя
Тихой музыки бывшего...

[с. 64]

Общее состояние нервного напряжения героя делает и застывшее на губах слово ощущаемым: несказанное, оно заставляет губы шевелиться, произнося его про себя, или оставаться разомкнутыми. В стихотворении «Бессонница ребенка» момент рождения слова также ощущается чувственно: «И знал, что спать я не могу: / Пока уста мои молились, / Те, неотвязные, в мозгу / Опять слова

зашевелились...» [с. 72]. Другой пример – стихотворение «Его», декларирующее трепетное отношение к своим грезам, мыслимым, но не сказанным словам:

Когда же сном объята голова,
 Читаю грез я повесть небылую,
 Сгоревших книг забытые слова
 В туманном сне я трепетно целую.

[с. 173]

Забытые слова, оставшиеся во внутреннем мире героя, во снах, – живут, и герой дорожит ими как некими предметами. Здесь также очевидна реминисценция на тютчевское «Silentium», утверждающее ценность внутреннего мира и несказанных слов, которые живут особой жизнью. Однако если внутренний мир тютчевского героя торжествует над внешним, самодостаточен, то внутренний мир героя Анненского – это душа с обостренными чувствами, направленными вовне. Материальная самобытность, чувственная переживаемость слова акцентируется также в стихотворении «Невозможно»:

Есть слова – их дыханье, что цвет,
 Так же нежно и бело-тревожно,
 Но меж них ни печальнее нет,
 Ни нежнее тебя, невозможно.

Не познав, я в тебе уж любил
 Эти в бархат ушедшие звуки:

<...>

Этих вэ, этих зэ, этих эм

Различить я сумел дуновенья...

[с. 146]

Слово обладает и зрительными (*бело-тревожно*), и хаптическими (*нежно, дуновенья*), и слуховыми (*вэ, зэ, эм*) свойствами, целый текст посвящен утверждению его материальности. На метатекстовом уровне срабатывает закон

поэтической ассоциации: физиологически переживается процесс творчества (рождения слова) и в стихотворении «Далеко... Далеко...»:

Когда умирает для уха
 Железа мучительный гром,
 Мне тихо по коже старуха
 Водить начинает пером.
 Перо ее так бородато,
 Так плотно засело в руке...

[с. 73]

Образ «старухи с нервными пальцами» К. Случевского («После казни в Женеве») обыгрывается Анненским в образе памяти. Она словно заставляет героя заново прочувствовать однажды пережитое: соприкосновение кожи и пера влечет воспоминание об акте творчества и является посылом к созиданию. Архетипический образ старухи – один из наиболее часто возникающих в лирике Анненского, и почти всегда он связан с развитием сюжета о воспоминаниях, осмыслении своей судьбы. Подобно тому, как старуха Случевского дергает струны (струны души) лирического героя, старухи Анненского сплетают его жизнь, судьбу, воспоминания: в их руках оказывается веретено («Парки – бабье лепетанье» [с. 73]), вязание («Старые эстонки» [с. 203]), перо. Чувствование кожей пера есть физиологическое переживание творения. Сам механизм восприятия окружающего мира строится по законам физиологии: возможна взаимозаменяемость анализаторов (когда уши перестают слышать – начинает чувствовать кожа, что, в свою очередь, вызывает зрительные воспоминания: «Не им ли я кляксу когда-то / На розовом сделал листке?»; «Давно под часами усталый / Стихи выводил я отцу...» [с. 73]).

У этого текста есть и реальная биографическая подоплека. Так, по свидетельству В. Кривича, здесь содержится намек на «невыносимый нервный зуд кожи», от которого одно время поэт страдал по ночам [Кривич, URL]. На то же указывает врач Н. Ларинский, опубликовавший заметку о болезни

и смерти Анненского [Ларинский, URL]. Но основной сюжет стихотворения значительно шире автобиографических наблюдений: ощущение прикосновения пера к коже трактуется как физическое переживание творения, мускульное усилие творчества.

Так, в этом и в ранее цитировавшихся стихотворениях процесс рождения поэтического слова, высказывания одновременно и вербален, и невербален. Формой невербального высказывания становится психосоматическое состояние героя, находящее отражение в стихах и тесно связанное с вербальным высказыванием (процессом поэтического творчества), или перенос присущих живому существу телесных признаков на предметы окружающего мира. Так, например, у Анненского животными телесными свойствами обладает музыкальный инструмент («Сердцу скрипки было больно...» [с. 87]; «Лишь шарманку старую знобит...» [с. 90]) или персонифицированное явление, состояние («Эта ночь бесконечна была, / Я не смел, я боялся уснуть: / Два мучительно черных крыла / Тяжело мне ложились на грудь [с. 70]; «Смиренно дума-странница / Сложила два крыла...» [с. 112]). Важным оказывается психосоматический процесс отождествления явлений героем лирики, а не процесс их называния.

К невербальным формам высказывания можно отнести и отождествление героем себя с другими людьми или статуями как образами людей через их ощущения – так реализуется полифонический потенциал лирического текста. Так, в стихотворении «Зимний поезд» герой словно чувствует духоту и действие Полночи за всех людей, находящихся в вагоне: «Она – как призрачный монах, / И чем ее дозоры глуше, / Тем больше чада в черных снах, / И затеканий, и удуший...» [с. 118]. Затекания, удушья – следствие парализующего действия Полночи, персонифицированной то в образе призрачного монаха, то вора («Как вор, наметивший карман, / Она тиха, пока мы живы...» [с. 118]), то колдуньи, отравляющей путешественников своим дыханием («Лишь молча точит свой дурман...» [с. 118]). Так, Анненский переносит мифы о Цирцее и Сивилле

в область повседневного, переосмысливает их для выражения болезненного пограничного состояния полусна, его неизбежной власти над телом человека.

Так же ясно герой ощущает и влажность тумана и оставленные им на теле статуи «раны» в стихотворении «Раса»: «Одни туманы к ней холодные ласкались, / И раны черные от влажных губ остались...» [с. 122]. Не менее ярким примером может послужить известное стихотворение «Я на дне», где герой мыслит себя осколком статуи Андромеды [с. 121]. Во всех подобных текстах – печальное от недостижимости стремление героя слиться с окружающим миром, ощутить родство и близость с ним: «Иль я не с вами таю, дни? / Не вяну с листьями на кленах?..» [с. 189], «...но чтоб уйти, как в лоно вод / В тумане камень упадет, / Себе лишь тягостным паденьем / Туда, на дно, к другим камням...» [с. 195].

Та же невозможность телесного соединения и тоска по нему – в отношениях героя с любимой женщиной. Собственно эротические мотивы на хаптико-кинетическом уровне в лирике Анненского ограничены. Они могут проявляться в изображении грез, как, например, в «Träumerei»: «Припадая к цветам сирени / Лунной ночью, лунной ночью мая, / Я твои ль целовал колени, / Разжимая их и сжимая...» [с. 95].

Другое эротически маркированное пространство – сны, в которых герой кожей ощущает прикосновения рук и волос женщины: «Взвились и пали косы... Вот ко мне / Идет... И мы в огне, в одном огне... / Вот руки обвились и увлекают, / А волосы и колют, и ласкают...» [с. 100]. Такие тактильные ощущения, однако, балансируют у Анненского на грани эротического возбуждения и страха смерти (ср. сны, которые «кожу искололи», «кости измололи» [с. 174]).

Тактильные эротические ощущения актуализируются и в воспоминаниях: «Зажим был так сладостно сужен, / Что пурпур дремоты поблек, – / Я розовых, узких жемчужин / Губами узнал холодок» («Дальние руки»¹ [с. 138]). Так, жест и осязание становятся формами высказывания любящего человека.

¹ С. Лурье в статье «Русалка в сюртуке» указывает на то, что стихотворение «Дальние руки», написанное Анненским за 6 дней до смерти, – об О. П. Хмара-Барщевской [см.: Лурье, URL].

Женщина Анненского – статуя, одновременно и чувствующая и неживая (статуя мира, Андромеда). Или – призрак, который в больном воображении тоскующего героя приобретает порой фантастические черты, как, например, в стихотворении «Квадратные окошки», где образ женщины сначала размывается до неузнаваемости (наличествуют детали *чадра*, *фата*, вызывающие разные ассоциации), а потом становится гротескным: «Она на волнах ладана / Над куколом твоим <...> Она... да только с рожками, / С трясучей бородой...» [с. 113]. Омри Ронен отмечает, что в стихах Анненского «происходит как бы карикатурно-феминистское переключение ролей мужчины и женщины: мужчина, а не женщина, уходит в монастырь; женщина посещает его, у нее “мучительный” узкий след героини Достоевского или пушкинской донны Анны под черным покрывалом, но она с бородой и рогами» [Ронен, URL].

Во всех случаях через тактильные ощущения образ женщины связывается с темой творчества (образы старухи-памяти, водящей по коже пером, менад – пальцев музыканта из «Первого фортепьянного сонета»: «И режут сердце мне их узкие следы...» [с. 67]). Сама поэзия представляется женщиной, которую ищет герой и не может с ней воссоединиться: «Искать следов Ее сандалий / Между заносами пустынь...» («Поэзия» [с. 55]). Стихотворение «Поэзия» по закону поэтических ассоциаций перекликается не только с «Первым фортепьянным сонетом», но и с «Квадратными окошками»: здесь также возникает *след* героини, говорящий о телесном ее воплощении, о ее реальном существовании, и тот же восточный мотив (*сандалии*), что и в «Квадратных окошках» (*чадра*), связанный, с одной стороны, с несвободой женщины, а с другой – с запретностью телесного контакта с ней («Ты помнишь сребролистую / Из мальвовых полос, / Как ты чадру душистую / Не смел ей снять с волос...» [с. 112]).

Примечательно, что в процессе творчества герой сам как бы сливается с женщиной, уподобляется ей, проявляет свою женскую сущность. Идея андрогинности, не чуждая антропософской мысли рубежа веков, проявляется у Анненского не только в неразличении мужского-женского, но и в том, на что

указывал Вл. Соловьев в очерке «Жизненная драма Платона», – во взаимопроникновении духовного и телесного: «...истинное начало его [человека – Э.К.] восстановления [возвращения к изначально андрогинной, т.е. целостной сущности – Э.К.] есть начало духовно-телесное» [Соловьев, 1988, с. 619].

При всей своей поразительности и «нестыковке» с образом интеллектуального поэта, каким, безусловно, является И.Ф. Анненский, вывод этот, на наш взгляд, правомерен, и самым сильным аргументом здесь выступает повторяющийся мотив «материнства» художника по отношению к детям и к своим творениям – стихам: «Подумай: на руках у матерей / Все это были розовые дети...» [с. 60], «Но я люблю стихи – и чувства нет святей: / Так любит только мать, и лишь больных детей...» [с. 81].

Тот же мотив, но в более «концентрированном» виде мы наблюдаем и в одном из стихотворений в прозе Анненского, «Моя душа», где свою душу поэт описывает так: «Это была теперь пожилая девушка, обесчещенная и беременная; на ее отечном лице странно выделялись желтые пятна усов, и среди своих пахнувших рыбой и ворванью случайных друзей девушка нескладно и высокомерно несла свой пухлый живот» [с. 218]. Метафора души, беременной стихами, в контексте всего творчества Анненского приобретает также часть прямого значения, в ней некоторым образом возрождается древнее телесное значение метафоры. Таким образом, через ощущение родства с женщиной, ощущение своей женской сущности герой-поэт как бы частично восполняет свое одиночество в окружающем мире, в подобном андрогинном начале воплощается мечта его о слиянии с миром и людьми.

Таким образом, телесный опыт, легший в основу новой, тактильной картины мира художника рубежа веков, – результат сужения поэтического кругозора, актуализации реального жизненного пространства человека, заполненного вещами. И. Анненский переключает внимание от метафизических проблем к самому «субстрату» жизни, непознаваемому традиционными

«спекулятивными» методами. Конфликт содержания лирического переживания и его выражения снимается за счет введения в поэтический текст «осязаемого», воплощенного слова – слова, непосредственно называющего телесное состояние и материальное качество предмета.

Осязательные восприятия, в отличие от зрительных, призваны обеспечить новое познание героем мира, генетическое родство, тесный контакт с ним и с людьми. Если зрительное восприятие оказывается зачастую ложным и поверхностным, то осязательное фиксирует истинность, материальность окружающего мира.

Тактильность, с одной стороны, заключает героя в рамки ущербного телесного существования, но с другой – дает возможность познания мира и себя (за счет внедистантной телесной позиции, когда между героем и миром нет никакого зазора) и делает способным к творчеству, которое у Анненского осмысливается физиологически как результат внешних раздражений кожного покрова. «Осязательный» человек Анненского говорит языком тела, на котором неясные «нутряные» ощущения находят свою осязательную форму. Поэту остается перевести тактильный язык тела на визуальный язык образов, превратить в слово, сохранив при этом ощущение заведомой неполноты перевода.

2.3. Ольфакторное и гастическое пространство лирики И. Анненского

Ольфакторное пространство поэзии И. Анненского даже на фоне стилей с ярко выраженным сенсорно-чувственным началом воспринимается как предельно акцентированное. Его художественный мир отражает мировидение человека эпохи рубежа веков с обостренным чувством уязвимости перед агрессивным миром – с одной стороны, и осознанием ускользающей реальности – с другой. Так называемые «низшие» ощущения (тактильные, вкусовые, обонятельные) порой воспринимаются как единственная форма связи души с органической жизнью природы.

Заметим, что сам поэт считал способность художника «принюхиваться» к жизни неотъемлемой чертой истинного, «нутряного лиризма» [Анненский, 1979, с. 351]. Мир, обладающий запахом, адекватно понять и пересоздать в творчестве способен только человек с утонченным, болезненным обонянием. Так запах (или его отсутствие) становится индивидуальным языком творца, средством выражения «внутреннего “я” во всей его тонкости, а также во всей спутанности и непоследовательности» [Михайлов, 2008, с. 130].

В лирике Анненского все текстуально отмеченные одорические признаки имеют реальную (объективную или субъективно-психологическую) мотивировку. В отличие от его современника К. Бальмонта, Анненский не приписывает запаха предметам, не обладающим этим свойством в действительности. По точному замечанию Г.В. Петровой, «лирика Анненского так же, как и лирика Фета, основана на рационально-чувственном познании мира» [Петрова, 2010, с. 55]. Перенос одорического признака на абстрактные понятия или явления психического мира также рационально мотивируется, и чаще всего основой для такого переноса служит метонимия.

Как уже отмечалось исследователями лирики Анненского, в его поэзии постоянно акцентируются цветочные ароматы (Н.А. Рогачева, А.С. Дубинская). Это наблюдение подтверждается данными «Частотного словаря лексики лирики И.Ф. Анненского». Наиболее распространенными у него являются образы цветов, обладающие сильным ароматом: *сирень* (18 словоупотреблений), *лилия* (17), *роза* (13) и *хризантема* (8) [Новикова, 2006, с. 73, 58, 71, 80]. Неоднократно упоминаются *азалии*, *лотос*, *тюльпаны*, *левкои*, *туберозы*, *мальва*, *георгины*, *резеда*, *центифолии* и т.д.

Для запаха цветов характерна нагруженность мифологическими, сакральными смыслами (яркая черта поэтики модернизма). Так, например, Анненский обращается к древнегреческому мифу о лотофагах в стихотворении «Сентябрь»:

И тех, которые уж лотоса вкусили,

Волнует вкрадчивый осенний аромат.

[с. 62]

Мотив вкушения (а в контексте стихотворения – и обоняния) лотоса, за которым следует забытие, переход в состояние забвения и покоя, автор привносит из мифологии, как незадолго до него это сделал английский поэт Альфред Теннисон, написавший стихотворение «Вкушающие лотос», а после него – Джеймс Джойс в романе «Улисс». Если первый дает лирическую интерпретацию мифологического сюжета, то второй превращает миф в игру, наполняя его современными социальными смыслами. Анненский же переводит этот сюжет в пространство глубоко личностное, создает метамиф о себе: лотос в тексте является частью мира чахлых садов, черных и бездонных парковых прудов, который совсем не обещает покоя, но лишь бессобытийность, «красоту утрат», а если рассматривать осень в данном тексте как метафору жизненной поры больного человека¹ – то и скорую смерть.

Цветы в поэтическом мире Анненского не имеют локализации, присущей им повседневному сознанию. Так, при особой значимости образа сада (38 словоупотреблений) [Новикова, 2006, с. 72] у поэта, он не вмещает в себя цветов и вообще не несет семантики цветущего, живого пространства, райского места. Цветы в лирике Анненского появляются в сюжете похорон: «И казалось мне, что нежной / Хризантема головой / Припадает безнадежно / К яркой крышке гробовой...» [с. 61]; «И вянут космы хризантем / В удушливом дыму...» [с. 105]. Живой запах цветения чужд миру Анненского, цветочный аромат в собственном, риторическом, смысле слова появляется у него лишь однажды, в стихотворении «Еще лилии»:

Цветов мечты моей мятежной
 Забыв минутную красу,
 Одной лилеи белоснежной
 Я в лучший мир перенесу

¹«Я – слабый сын больного поколения» – таков, словами смертельно больного поэта, его лирический герой.

И аромат, и абрис нежный.

[с. 173]

«Атом бытия», который уносит душа «в лучший мир», включает в себя «и аромат и абрис нежный». Ю.М. Лотманом был установлен общий принцип семантизации поэтической образности в лирике Анненского: «Слова текста вторичны, они – сигналы определенных, вне его лежащих систем» [Лотман, 1972, с. 111]. Это суждение позволяет выявить дискурсивную природу запахов, отмеченную, в частности, Р. Мнихом в работе «Запах как дискурс в поэзии Анны Ахматовой» [см.: Мних, 2008, с. 11–19]. В оригинальных текстах поэта смысл ароматов диктуется контекстом, в котором тот или иной запах несет определенную «идею». Так, аромат «лилеи белоснежной», по мысли Ю.М. Лотмана, имеет следующее объяснение: «соединение “аромата” и “абриса”, параллельных и ритмически, и фонологически, в одну архисему возможно лишь в одном значении – “форма”, “энтелехия”. Этим вводится в текст голос еще одной культуры – античного классицизма в его наиболее органических, смыслообразующих связях» [Лотман, 1972, с. 113].

Античную тему в связи с этим образом отмечает и А.Е. Аникин. Анализируя стихотворение «Еще лилии», он указывает на связь текста Анненского с философией Анаксагора. «Аромат и абрис нежный», «атом бытия», который забирает с собой в иной мир душа – намек на анаксагоровские «семена всех вещей», земную, но вечную красоту мира: «Характерное для Анненского представление о “красоте в природе”, слагающейся из запаха, аромата, разнообразия цвета (лучей) и некоторых очертаний, форм, возвращает к выделяемым у Анаксагора трем видам свойств неуничтожимых “семян всех вещей” (вкусы и запахи, цвет и формы) <...> Готовясь расстаться с телом, “я” поэта, “атом духа” хочет взять с собой из земного существования своего рода сувенир – образчик земной, но вечной красоты» [Аникин, 1992, с. 18].

А.С. Дубинская, говоря о том же стихотворении, связывает символику лилии у Анненского с христианским преданием, где цветок символизирует свет,

чистоту, невинность, девство, милосердие, божественность [Дубинская, 2007, с. 104–105]. Автор указывает на традицию изображения архангела Гавриила с лилией в руке. Следует уточнить, что этот символ нетипичен для православной традиции, в которой иконография архангела чаще всего предусматривает его изображение со сферой, жезлом или свитком. Напротив, в католичестве символ широко распространен: в иконописи и живописи лилия – цветок Девы Марии, знак девства и чистоты. Источником этого представления для И. Анненского мог послужить профессиональный интерес к европейской литературе и итальянское путешествие летом 1890 года.

Контекстные связи, лежащие в основе «полифонии различных голосов» [Лотман, 1972, с. 113], формируют смысл запаха и в других стихотворениях Анненского. Тот же аромат лилии оказывается «тяжелым» и «душным», если проецируется на другой контекст. Лилия – традиционный атрибут похоронного обряда, и ее запах связывается с миром смерти, сливаясь с запахами ладана и тления:

...Душным ладаном услады

Там кадили чаши лилий...

[с. 66]

Аромат лилеи мне тяжел,

Потому что в нем таится тленье...

[с. 136]

Во всех приведенных текстах ольфакторные характеристики образа подкреплены фонетически, то есть обусловлены не индивидуальными ассоциациями, а языковыми связями: кадили – лилий; лилеи – тленье.

Дополнительным фактором, подтверждающим интересующий характер языка запаха, служит отсылка к контексту русской прозы второй половины XIX века, где «запах смерти» формируется смешением запаха тления с запахом похоронных цветов [Богданов, 2003, с. 120]. Ближайшими контекстами для ольфакторного мира лирики Анненского выступают, с одной стороны,

классические произведения Л.Н. Толстого («Смерть Ивана Ильича») и Ф.М. Достоевского (сцена похорон Илюшечки в романе «Братья Карамазовы», в «Идиоте» – склянки со ждановской жидкостью и намерение Рогожина обложить тело Настасьи Филипповны цветами, чтобы «дух не пошел»), с другой – «стилистика модерна» в целом и поэзия европейского модернизма, где мотив похоронных лилий встречается у Г. Аполлинера [Леонова, 2010, с. 42].

Иннокентий Анненский вводит в поэтическое ольфакторное пространство запах фенола – карболовой кислоты, широко использовавшейся в медицине со второй половины XIX в. как антисептик². Запах фенола у поэта сопровождает похоронные обряды («Баллада», «У Св. Стефана»), смешивается с ароматами цветов, отравляя их:

И крался дыханьем фенол
В дыханья левкоев и лилий...

[с. 201]

Здесь читается автореминисценция. В статье «О современном лиризме» Анненский-критик ставит запахи на место старых поэтических ароматов: «Я, конечно, пропускаю все строки об ароматах – где скучно было бы отличать элементы псевдолирического, риторики, или просто-напросто клише от подлинного, нового, нутряного лиризма. Я говорю только о запахе, о нюханье...» [с. 351]. По мнению Н.А. Рогачевой, поэт был первым, кто противопоставил ароматы и запахи в поэзии, указав тем самым на обновление ее языка [Рогачева, 2010, с. 214]. Запах фенола ассоциируется со смертью и разложением, он становится атрибутом смерти:

Будь ты проклята, левкоем и фенолом
Равнодушно дышащая Дама!

[с. 106]

Символистский образ Прекрасной Дамы, дышащей *духами и туманами*, у Анненского превращается в образ Дамы, от которой веет запахом смерти, в самую

² Это открытие принадлежит английскому врачу-хирургу Джозефу Листеру, который в 1865 г. впервые при проведении операции использовал фенол в качестве антисептика.

Смерть. Дама Анненского, по словам А.Е. Аникина, – подмена воплощенного петербургского чуда, блоковской Незнакомки [Аникин, URL].

В русле романтической традиции формируется другой постоянный мотив ольфакторного мира лирики Анненского, основанный на ассоциации восприятия запаха и дыхания. Архетипическая метафора аромата как «дыхания» растительного мира относится к топосам романтической поэтики. В лирике Анненского глагол «дышать» не просто соотносится с запахом цветов – он обозначает способность растений впитывать состояния и передавать их: «И чаши открывшихся лилий / Дышали нездешней тоской...» [с. 99]; «Всю ночь потом уста лилей / Там дышат ладаном разлуки...» [с. 74]. Собственно, и «нездешняя тоска», и «ладан разлуки» могут пониматься как качественные характеристики запаха лишь при одном условии: если есть культура или отдельный субъект, в чьем восприятии аромат лилии, как и сам цветок, вызывает память о тоске и разлуке, мысль о «нездешней» жизни.

Ольфакторная образность в лирике Анненского преимущественно основана на развертывании в самостоятельный сюжет или мотив общеупотребимых метафор. С классической поэзией тексты Анненского связывает общеязыковая метафора «лить» запах (то есть «испуская запах, распространять его»). Обратимся к стихотворению «Зимние лилии»:

Серебристые фиалы
Опрокинув в воздух сонный,
Льют лилеи небывалый
Мне напиток благовонный...

[с. 74]

С одной стороны, льющийся благовонный напиток – это традиционная метафора запаха. С другой, в контексте всего стихотворения (*льющийся розовый сумрак, живой кубок лилий, сладостная отравка мозгового напряжения*) лилии оживают, наполняя текучий воздух таким же текучим ароматом. Отсюда возникает иллюзия дышащих цветов, иллюзия вкушения их аромата из кубка

(фиала); смешиваются вкусовые и обонятельные ощущения, вкусовые качества (напиток благовонный – сладостная отравка – яд) квалифицируются и как качества одорические. Такое новое ощущение порождает еще одну иллюзию – обретение знания как вкушение из чаши (цветка-древа) познания:

И от яду на мгновенье
Знаньем кажется незнанье...

[с. 75]

Ключом к пониманию этой метафоры служит античный образ прорицательницы Сивиллы, вещавшей в наполненной наркотическими запахами пещере. Отравляющий аромат ввергает лирического героя стихотворения в «ад бессознательного существования» [Козубовская, 1995, с. 79], но из этого ада, или из «пещеры Полифема», где скрываются, по мысли И. Гердера, корни растений [Гердер, 1977, с. 174], и исходят запахи как голос инобытия («нездешней тоски»).

Подобные примеры синестезии в поэзии Анненского не редкость. Например, в цитированном уже стихотворении: «Аромат лилеи мне тяжел, / Потому что в нем таится тленье. / Лучше смол дыханье, синих смол, / Только пить его без разделенья...» [с. 136] или в стихотворении «Зимний сон»: «А в лицо мне лить саженым / Копоть велено кадилам...» [с. 176].

Мотив «выпивания» чужого дыхания (или убивания ядовитым дыханием) укоренен в мифологии и искусстве. В лирике Анненского он оборачивается мотивом удушья от аромата тления («Аромат лилеи мне тяжел...»), болезни («Как мускус мучительный мумий, / Как душный тайник тубероз¹...» [с. 138]). Такое взаимовлияние лирического субъекта и внешнего мира выражается в появлении метаморфных образов, когда человек, например, приобретает характеристики (буквально – внешний вид) растения («И я только стеблем раздумий / К пугающей сказке прирос...» [с. 138]; «Пять роз, обрученных стеблю...» – о руке [с. 138]), а растение, наоборот, – человеческие качества: «Всю ночь потом уста лилей / Там

¹ См. этимологическое родство слов *тубероза* и *туберкулез* (чахотка, затруднение дыхания, приступы удушья).

дышат ладаном разлуки...» [с. 74]; «Сердце просит роз поблеклых, / Гиацинтов небывалых, / Лилий, плачущих на стеклах...» [с. 82]; «Как в бреду, хризантемы цветут...» [с. 140]).

Диапазон обонятельного модуса перцепции в поэзии Анненского ограничен. Основные запахи его поэтического мира – это запах тления, ладана, фенола, дыма. Имплицитными запахами являются запахи прелой листвы, мокрой земли, мокрого дерева, тины (стихотворения «Черная весна», «В марте», «Старая усадьба», «То было на Валлен-Коски», «Бессонница ребенка» и др.). Удушье, проходящее лейтмотивом через всю его лирику, – вот основная характеристика обонятельной способности (вернее, обонятельной ущербности) лирического субъекта. Постоянство этого мотива дает нам право связывать его с биографическим фактом – болезнью Анненского (сердечной астмой). Мотив удушья во многом обеспечивает известную «камерность» его поэзии.

Лирика Анненского с точки зрения способности дышать (нюхать) есть своего рода фиксирование длящегося предсмертного мгновения, что обеспечивается многократным использованием слов *удушливый*, *душный*, *дым*, *чад*. Лирическому субъекту одинаково душны и день (*душно-мягкий день* («Дремотность» [с. 151]), *день молочно-парный* («Баллада» [с. 105])), и ночь («...И чем ее дозоры *глуше*, / Тем больше *чада* в черных снах, / И *затеканий*, и *удуший*...» [с. 117]), и *дымы благовонные* церковных служб («Вербная неделя» [с. 91]), и *удушливый дым* горячечных снов («Пробуждение» [с. 104]), и закрытое пространство («Как под утро *душина* эта *клеть*..» [с. 73]), и открытое («Свечка гаснет. *Ночь душина*» [с. 71]).

Анненскому свойственно переносить характеристики лирического субъекта на внешний мир. При этом часто используется прием метонимии, при котором вся телесность лирического субъекта сосредоточивается в одном анатомическом элементе, представляющем собой формально часть тела, а в поэтическом пространстве – некую новую эстетическую целостность (обломок – рука статуи Андромеды, менады – пальцы музыканта и т.д.).

Таким особым метонимическим образом у Анненского является образ сердца. Как больной орган, постоянное «напоминание о смерти» [Ашимбаева, 1996, с. 96] сердце явилось для Анненского неким критерием определения собственной жизнеспособности, центральным органом тела не только по расположению, но и по функциональности. Такое биографическое переживание ложится в основу поэтического миро- и самовосприятия.

В частности, в границах обонятельного модуса перцепции сердце играет ключевую роль в самосознании лирического героя. С ним связывается способность героя к обонянию и его ущербность (мотив удушья), сердце в поэзии Анненского есть проявление внедистантной телесности: оно есть тело и оно может проявлять все телесные реакции и быть каналом всех модусов перцепции. Сердце как метонимия самого лирического героя способно видеть («Сердцу чудится лишь красота утрат...» [с. 62], «А сердцу снится тень иная...» [с. 75]), слышать («Тошно сердцу моему от одних намеков шума...» [с. 64]), осязать («И режут сердце мне их узкие следы...» [с. 67], «Чтобы сердце, сны былые / Узнавая, трепетало...» [с. 64]), обонять и вкушать («На губах – отравы злости, / В сердце – скуки перегар...» [с. 66]).

Ринологические характеристики сердца как образа поэзии Анненского не замыкаются на его способности к обонянию. Оно само может быть частью ольфакторного пространства, вместилищем запаха:

Кончилась яркая чара,
Сердце проснулось пустым:
В сердце, как после пожара,
Ходит удушливый дым...

[с. 104]

В данном контексте лирический герой полностью отождествляет себя со своим сердцем, то есть сам имеет запах дыма, что соотносится и с мотивами удушья, творческого сгорания, «сгорания» от болезни. Герой словно растворяется в окружающем мире, в запахах *зеленого чада аллеи* («Электрический свет в аллее»

[с. 61]), *трактирного чада* («Трактир жизни» [с. 66]), *душной копоти земли* («Бессонница ребенка» [с. 72]) и сам перенимает эти качества, его психическая жизнь ощущается как объект: он чувствует *горький чад воспоминанья* о последнем прожитом дне («Еще один» [с. 67]), мечтает о *чадном море молений и слез* религиозно-любовного откровения («Светлый нимб» [с. 106]).

Обостренное переживание лирическим героем Анненского собственной ущербности, дефектности обоняния накладывает отпечаток на поэтику запаха в его лирике: стремление компенсировать недостаток оборачивается неразличением перцептивных каналов (обоняние – осязание – вкус), что, в свою очередь, способствует динамичности и текучести образа: меняются представления о позитивной или негативной окраске запаха (аромат становится тяжелым, роскошь цветников связывается с запахом тления), об источнике запаха (внешний мир – внутренний телесный мир лирического субъекта).

Опосредованность мотивами удушья, испускания / выпивания запаха сужает границы гастического модуса перцепции в лирике Анненского. На всю его оригинальную поэзию приходится лишь два употребления слова *вкус*, одно словоупотребление – *вкушать* [Новикова, 2006, с. 46]. Более многочисленны, глубоки по семантике употребления периферийных наименований данного модуса перцепции: *горечь* (1), *сладогострастье* (1), *сладогостный* (2), *мед* (2), *яд* (4), *отрава* (8), *пить* (2), *упиваться* (1), *уста* (8), *губы* (19), *пир* (9), *вино* (3), *чаши* (12), *кубок* (4) [Новикова, 2006, с. 49, 73, 59, 82, 64, 65, 79, 66, 46, 80, 57]. Эти лексемы, часто употребляясь в метафорическом значении, своеобразно характеризуют мир вкусов лирического героя.

Преобладание горьких ароматов отравы «гармонизирует» с «инфернальными» запахами поэтического мира Анненского, с мотивом удушья. Картины пира с возлиянием отравы (пир теней, на котором в кубки течет *отрава огневая*, в стихотворении «Там», *отравленный пир* тоски в стихотворении «Моя Тоска») предсказывают жертвенность существования поэта. Его бытие предстает как

выпивание чаши. Эта метафора реализуется, например, в «Сонете» из микроцикла «Июль»:

И для ожившего дыханья
Возможность пить благоуханья
Из чаши ливней золотых...

[с. 60]

Восприятие героя синестетично: обонятельное ощущение свежести воздуха передается через вкусовое – «пить благоуханья». Образ чаши ливней передает семантику причащения к первозданности омытой дождем природы, заново открывшегося дыхания. Мотив выпивания чаши до дна проявляется и в стихотворении «Бессонные ночи»:

Так хорошо побыть без слов
Когда до капли оцет допит.
Цикада жадная часов,
Зачем твой бег меня торопит...

[с. 196]

В контексте стихотворения выпивание оцета символизирует жертву, которую приносит герой, конец времени лжи (буквально – конец рабочего дня и, соответственно, работы чиновника, вынужденного лгать: «Но лжи и лести отдал дань я. Бьет пять часов – пора домой» [с. 196]). Оцет (кислое вино) отсылает к евангельскому сюжету о предсмертном напоении Иисуса, о приносимой им неизбежной жертве. Сенсуальная метафора становится способом выразить трагизм навязчивой чиновничьей повседневности, в которой повторяется одна и та же жертва: «Опять там улыбались язве / И гоготали, славя злость... / Христа не распинали разве, / И то затем, что не пришлось...» [с. 196].

В «Первом фортепянном сонете» процесс музыкального творчества сопровождается «вкушением» чар луны:

Там в очертаниях тревожной пустоты,
Упившись чарами луны зеленолицей,

Менады белою мятутся вереницей,
И десять реет их по клавишам мечты...

[с. 67]

Акцентирование вкусового ощущения усиливает в данном контексте семантику плотского дионисийского начала (образ менад – танцующих спутниц Диониса) в творчестве. Однако зачастую дионисийский мотив опьянения в лирике Анненского заменяется мотивом отравления или одурманивания (затуманивания сознания), причиной чему становятся не экстатические, а болезненные состояния бреда, тоски, переживания своей телесности и смертности. Так, например, созерцание ползающих мух («Тоска») превращается в полусонный бред больного человека, физически ощущающего движения среды вокруг него, словно под действием гашиша:

Но, лихорадкою томимый,
Когда неделями лежишь,
В однообразьи их таимый
Поймешь ты сладостный гашиш...

[с. 82]

«Гашиш» однообразья противопоставляется вину дионисийской, творческой стихии, но он «сладостный» – в этой метафоре скрывается новый способ видения повседневного, когда привычные предметы обретают новые цвета и формы: «По бледно-розовым овалам, / Туманом утра облиты, / Слились букетом небывалым / Стального колера цветы» [с. 82]. А.Е. Барзах усматривает в нарисованной Анненским гротескной картине поэтически воплощенный процесс созерцания больным человеком узора обоев [Барзах, 1996, с. 110–111].

Позитивные и негативные вкусовые ощущения смешиваются в порыве дионисийской страсти, не контролируемой лирическим героем («Второй мучительный сонет»):

Ужас краденого счастья –
Губ холодных мед и яд,

Жадно пью я, весь объят
Лихорадкой сладострастья...

[с. 154]

«Краденое счастье» – похищенный вопреки препятствиям поцелуй возлюбленной, потому он и сладок, и горек («мед и яд»). К взаимозамещению противоположных ароматов примешиваются животный запах меха и цветочный запах сиреневой воды: «На стекле узор курений / И созвучье из тепла / Губ, и меха, и сиреней» [с. 154]). Обретение возлюбленной посреди «седой мглы» («Этот сон, седая мгла, / Ты одна создать могла...» [с. 154]) в контрастных ароматах и запахах отсылает к мифологическому сюжету о появлении ладана, упоминаемому М. Детьеном в работе «Священные благовония и пифагорейская кухня». Персидский царь Оркам, властитель страны ароматов, решает засыпать во рву с песком свою дочь Левкотою, соблазненную Солнцем. Солнце обрызгивает тело девушки благовонным нектаром, после чего оно само превращается в благовонный ладан и возносится к небу, к Солнцу. Так, наказанию, выбранному Оркамом, соответствует превращение тела, обреченного на гниение, праха в свою противоположность [Детьен, 2010, с. 231–232]. Такое архетипическое превращение у Анненского интерпретируется в терминах ольфакторики и гастики и находит продолжение в мотивах перерождения реального вещества в поэтическое «благовоние», энергию слова.

При таком подчеркнута обостренном восприятии сама тоска обретает материальность, запах, звучание и вкус, как в стихотворении «В зацветающих сиренях»:

Побудь со мной грустна, побудь со мной одна:
Я не допил еще тоски твоей до дна...
Мне надо струн твоих: они дрожат печальней
И слаще, чем листья на той березе дальней...

[с. 199]

Как запаховые, так и вкусовые качества переносятся в сознании лирического субъекта с окружающего мира на себя. Так, в стихотворении «Зимние лилии» цветы как кубки *небывалого благовонного напитка* становятся источником поэтического вдохновения для лирического героя, сообщая его мыслям свой вкус «сладостной отравы» [с. 74].

Процесс творчества, рождения слова оказывается небезболезненным для художника: кубок поэзии полон отравы, он дурманит мысли, и рождающиеся стихи также несут на себе отпечаток горечи испитой чаши:

Я устал от бессонниц и снов,
 На глаза мои пряди нависли:
 Я хотел бы отравой стихов
 Одурманить несносные мысли...

[с. 79]

Слово, имеющее запах и вкус, – такой же частый топос поэзии Анненского, как и воплощенное, «осязаемое» слово. Так, в стихотворении «Буддийская месса в Париже» непонятное инокультурное слово (буддийская молитва) познается через вкус и обоняние – «экзотичные ароматы», возможность «пить благодать фразы» [с. 127]¹. Через вкусовые характеристики передается амбивалентность природы слова – источника как психологического, так и чувственного наслаждения, таящего в себе опасность («отрава стихов») или благодать.

Наиболее полно вкусовой модус перцепции у Анненского реализован в стихотворении «С четырех сторон чаши», являющемся развернутой метафорой жизни-чаши:

Нежным баловнем мамаша
 То большиться, то шалить...
 И рассеянно из чаши
 Пену пить, а влагу лить...

¹ Такое акцентирование обонятельного ощущения позволило, среди прочего, А.А. Ковзуну установить «бытовую» основу текста – третье буддийское богослужение, проведенное тибетским монахом Агваном Доржиевым, посланником Далай-ламы XIII, в Музее восточных культур Гиме (Париж) в 1898 г. А.А. Ковзун, вслед за А. Буссемаром и А.И. Андреевым, признает факт присутствия на богослужении И. Анненского [см.: Ковзун, URL].

[с. 68]

В начале жизни человек вкушает материнское молоко, жизнетворящую пену (ср. миф о рождении Афродиты из морской пены). В молодости он познает вкус вина, в котором топит заботы («Хмельно-розовым напитком / Усыплять свою мечту» [с. 68]), затем испытывает одновременно его облегчающее действие и тяжесть зависимости («Пить поспешно, пить тревожно, / Рядом с сыном, может быть» [с. 68]), пока, наконец, чаша не пустеет. Но и тогда, сохраняя желание жить, человек тянется к ней («По привычке все тянуться / К чаше, выпитой до дна...» [с. 68]).

Природа вкусового ощущения лирического героя у Анненского, как и природа запаха, связывается со смыслами, реализуемыми в мотивном комплексе его лирики. В границах вкусового восприятия у него находит отражение сочетание различных культурных традиций.

С одной стороны, это семантика дионисийского опьянения вином, творческой энергии, перерождения одного вещества в другое. Однако, несмотря на связь с античной эстетикой, гедонизм вкушения Анненскому не свойствен: поэтика вкуса ориентирована, скорее, на архетип античной жертвы, предназначавшейся не для вкушения, но для обоняния, установления связи между миром людей и богов, низом и верхом [Детьен, 2010, с. 232], поэтом и музой, или связана с опасностью отравления поэтическим «вином» (*отрава стихов*).

С другой стороны, акцентируется связь с христианской традицией – в жертвенности существования поэта, которое то сравнивается с очищающей евангельской жертвой Христа (через вкушение оцета, причащение), то мыслится как бремя ежедневного прозябания, постоянного похмелья (*хмельно-розовый напиток, привычка тянуться к пустой чаше*).

Наконец, на формирование поэтики вкуса у Анненского оказала влияние и романтическая поэтическая традиция, в соответствии с которой сама жизнь моделируется как выпивание чаши. Эта метафора строится на пересечении прямого и переносных значений слов «пить», «лить», «чаша».

Так, в терминах ольфакторики и гасстики интерпретируется сама способность поэта говорить и внимать слову, а синестезия двух этих ощущений мотивируется содержательно – связями с различными культурными традициями и кодами, стремлением найти адекватное моменту слово, способное воплотить многоголосие культур в поэтическом мире. Значимость этих категорий восприятия обуславливается у Анненского качествами самого мира и жизни: обостренное чувство запаха и вкуса делает героя способным жить.

В то же время ольфакторное и гасстическое пространство лирики Анненского отмечено некоторой инаковостью, смещенностью парадигмы его восприятия. Не будучи весьма разнообразным, оно носит на себе отпечаток глубокой авторской индивидуальности ощущения мира в его изначальной динамике, в соотношении с культурной традицией и переживаниями лирического субъекта.

2.4. Аудиальная модальность в лирике И. Анненского

Основной отличительной чертой символистско-декадентской поэзии, как известно, является музыкальность, провозглашенная еще Полем Верленом в стихотворении «Искусство поэзии»: «За музыкою только дело...» («Искусство поэзии», перев. Б. Пастернака) [Верлен, 1999, с. 95–96].

Очевидно, что музыкальность поэтической строки исходит из перцептивной способности художника улавливать звуковой ритм окружающего мира и проецировать его на слово, или творческая мысль поэта попадает под влияние музыкального произведения искусства, придавая стиху особое звучание и форму. В этом отношении русские декаденты, с одной стороны, наследовали принципам поэтики французского символизма, с другой, – выступили как современники уникальной русской музыкальной эпохи С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, И. Ф. Стравинского, Н. А. Римского-Корсакова (под влиянием музыки написаны «Эльф» К. Бальмонта, «Симфония (2-я драматическая)» А. Белого, «Во всем мне

хочется дойти до самой сути...» Б. Пастернака и многие другие тексты Серебряного века).

Поэзия Иннокентия Анненского в наивысшей степени обладает качеством музыкальности, но ее своеобразие дало повод А.А. Гизетти назвать художника «поэтом мировой дисгармонии» [Гизетти, URL]. Действительно, дисгармоничность как характеристика поэтического мира Анненского находит отражение не только в звуковых образах его лирики: с ней связываются и состояния лирического героя, и природные состояния, и состояния вещей. Анненский в этом смысле наследует Н.А. Некрасову, которого К. Бальмонт назвал «первым посмевающим создать музыку диссонансов» [Бальмонт, 2010, с. 374]. Такой художественный мир мог создать только поэт с очень чутким слухом и чутким сердцем. Способность слушать и слышать окружающий мир, благодаря острым переживаниям болезни и постоянной боязни смерти, словно гипертрофируется и приобретает причудливые формы в поэтическом тексте.

У.В. Новикова отмечает приглушенность звуков в поэзии Анненского [Новикова, URL]. С одной стороны, оттенки и полутона его сумеречного поэтического мира действительно гармонируют с *тупыми звуками вспышек газа* («Идеал» [с. 59]), *пробами первых свистов птичьих, тихим стоном журавлей на колодцах* («В дороге» [с. 64]), *сухим и странным звуком падения лилий* («Падение лилий» [с. 75]), *мягким звучанием труб* («Сизый закат» [с. 90–91]) или *суровым безмолвием сада и тверди* («Nox vitae» [с. 111]), *замиранием эха бубенцов промчавшейся тройки* («Я люблю» [с. 134]). С другой стороны, ярко выраженная импрессионистичность его поэтики не допускает однообразия в звучании так же, как и в видении: воспринимаемый любым чувством объект всегда динамичен. Так, *лепечущий дождь* («Кошмары» [с. 100]) сменяется *ливнем, с лязгом хлестнувшим город* («Дождик» [с. 108]), *косматыми волнами, рыдающими под грозные речи небес* («Параллели» [с. 81]), *смех медного солнца* («Сизый закат» [с. 91]) – его же *победным звоном* («Дочь Иаира» [с. 115]).

Метафора *медного солнца, меди солнца*, основанная на межчувственной ассоциации [Галеев, URL] (цвет меди – цвет солнца, звук меди – иллюзия звука солнца), словно состоит из двух метафор: те же ассоциации позволяют сопоставить солнце с медной трубой музыкального инструмента. Образ медной трубы, правда, уже через метонимию, появляется в стихотворении «Черная весна»:

Под гулы меди – гробовой
Творился перенос...

[с. 131]

Медная труба – атрибут траурных процессий – также является у Анненского источником звука (*гула*), знаменующего близость сна-смерти, кладбищенского мира (ср. *гулко-каменные твердыни* в стихотворении «Сон и нет» [с. 177], *камень гулок* в стихотворении «Старая шарманка» [с. 90]).

Таких «музыкальных» метафор в поэзии Анненского множество: *гамма вечера* («Май» [с. 59]), *струны дождя* («Осень» [с. 136]), *созвучия карандаша поэта* («Другому» [с. 144]), *лира часов* («Зимний романс» [с. 196]), *струны тоски* («На закате» [с. 199]). В наследии поэта также есть целый массив текстов, носящих музыкальные названия или обозначенных музыкальными жанрами. Таковы «Decrescendo»¹, «Andante»², «Первый фортепьянный сонет», «Второй фортепьянный сонет», «Романс без музыки» (ср. «Романсы без слов» П. Верлена), «Весенний романс», «Осенний романс», «Зимний романс», «Canzone»³, «Гармония», «Кэк-уок на цимбалах», миницикл «Песни с декорацией».

Лирический герой Анненского обладает музыкальным мироощущением: он улавливает не только ритмы реальных природных звуков или звучащих вещей, но и слышит *тихую музыку былого* («Перед закатом» [с. 64]), *музыку мечты* («Мучительный сонет» [с. 113]), *слушает далекое* («Свечку внесли» [с. 86]). Слуховое восприятие выступает для лирического субъекта Анненского

¹ Музыкальный термин, означающий постепенное убывание звучности.

² Обозначение медленного плавного темпа в музыке.

³ Песня

связующим звеном между земным миром действительности и параллельным миром, «иной средой»:

Не мерещится ль вам иногда,
 Когда сумерки ходят по дому,
 Тут же возле иная среда,
 Где живем мы совсем по-другому?

<...>

И движеньем спугнуть этот миг
 Мы боимся иль словом нарушить,
 Точно ухом кто возле притник,
 Заставляя далекое слушать...

[с. 86]

Слушая, герой «угадывает» некую другую жизнь, *чуткий мир*, который живет лишь в сумраке, и *уступает без боя*, едва зажигается свеча. Эта сумеречная греза героя Анненского – о мире чутких людей, таких, как он сам. Это мир, в котором преодолевается одиночество:

Там бывает такая минута,
 Что лучами незримыми глаз
 Мы уходим друг в друга как будто...

[с. 86]

Такое слияние (желание слияния) оторванной души с миром и другими людьми – один из сквозных мотивов поэзии Анненского. Образ *луча* как признак иной среды также част в его лирике и связан с названным мотивом. Так, данный образно-мотивный комплекс появляется в стихотворении «Аметисты», где иная среда перемещается в *холодный сумрак* камня, *на грани аметиста*, что символизирует ее легкость и неуловимость:

...И, лиловея и дробясь,
 Чтоб уверяло там сиянье,
 Что где-то есть не наша связь,

А лучезарное слиянье...

[с. 98]

Как отмечает У. Новикова, *луч* в лирике Анненского является источником не только света, но и звука [Новикова, URL], слышать который может только чуткий человек: «Луча отвесного неслышный людям зов...» [с. 60]). Герой слышит не только звучащий реальный мир, он обладает еще и неким интуитивным слухом, открывающим звучание иной среды:

...Я люблю все, чему в этом мире

Ни созвучья, ни отзвука нет.

[с. 134]

Лирическому герою Анненского недостаточно лишь знать о существовании другого мира и стремиться к нему, ему важно жить в этом мире, эмпирически проверять его достоверность (через запахи, звуки, тактильные ощущения).

Говоря о слуховом восприятии лирического субъекта, нельзя не акцентировать синестетичность этого ощущения. Так, одним из ярчайших примеров межчувственной ассоциации может послужить стихотворение «Невозможно», приводившееся нами в параграфе, посвященном осязанию: слова, по Анненскому, обладают дыханием («Есть слова – их дыханье, что цвет...» [с. 146]), звуки – тактильными характеристиками («Эти в бархат ушедшие звуки...» [с. 146]). Семантика отелесненного слова (НЕВОЗМОЖНО), с одной стороны, указывает на невозможность вербального воплощения переживания, а с другой – на попытку сделать это опосредованно, придавая слову новые характеристики: слово звучит, оно осязаемо, достоверно, оно есть знак другой действительности (или сама ничем не опосредованная действительность). Так, в стихотворении «Буддийская месса в Париже» познание чужого (буддистской религии) происходит одновременно через слуховой и обонятельный каналы:

Мне в таинстве была лишь музыка понятна,

Но тем внимательней созвучья я ловил,

Я ритмами дышал, как волнами кадил...

[с. 127]

Новый живой звук герой может воспринимать по-новому: дыхание музыкой становится адекватным способом почувствовать свою связь с чужим, но близким по духу миром, кажущимся герою мистическим. Сопричастность иному через музыку позволяет ему чувствовать себя сотворцом прекрасного. Вспомним, что осязательные ощущения в лирике Анненского также во многом связаны с музыкой (отелесненные образы скрипки и смычка, пальцев-клавиш). Герой-творец нащупывает таинственный мир как музыкант, импровизируя, ловя каждый момент и боясь спугнуть удачную ноту:

А я лучей иной звезды
Ищу в сомненьи и тревожно,
Я, как настройщик, все лады
Перебираю осторожно...

[с. 145]

Отметим, что И. Анненский считал музыку «самым непосредственным и самым чарующим *уверением* человека в возможности для него счастья» [с. 63]. Его поэтический мир не лишен гармонии, но она связывается с негромкими, еле уловимыми звуками другого мира, отличного от реальной действительности, мира иллюзорного, но столь же реального для лирического героя, сколь реальны его обостренные чувства.

Музыкальное звучание иной среды или реального гармонического мира зачастую прерывается дисгармоничными звуками (*лязг, стук, стоны, шипение, дребезжание, скрипение*), связанными с предчувствиями болезни, близостью смерти или состояниями бреда, лихорадки. Таково, например, звучание времени (часов): *печаль рулад, звон гребенки золотой, бессвязные фразы, косноязычный бред* («Будильник» [с. 96]), *звяканье, стрекотанье, биение* («Стальная цикада» [с. 97]), повторяемое *со злобным рвением* «так-то, так-то» маятника-маниака («Тоска маятника» [с. 123]). С каждым ударом герой ощущает приближение удушья, теряется в однообразных мерных звуках. То же самое наблюдаем

в стихотворении «Зимний поезд»: ночь в пассажирском вагоне оборачивается тяжелым удушливым сном для пассажиров, а вагоны уподобляются гробам («Влачатся тяжкие гробы, / Скрипя и лязгая цепями...» [с. 117]). Полночь, проходящая по вагонам, уподобляется смерти, несущей *душные дозоры*, и поход ее сопровождается *дребезжанием, стуком и гулом* («А снизу стук, а сбоку гул...», «И дребезжит сильнее стук...» [с. 117]). С ночной тоской связывается у Анненского и мерный стук капель:

О капли в ночной тишине,
 Дремотного духа трещотка,
 Дрожа, набухают оне
 И падают мерно и четко.

В недвижно-бессонной ночи
 Их лязга не ждать не могу я...

[с. 149]

Сводящая с ума мерность и четкость падений (ср. способ пытки, использовавшейся несколько столетий назад в европейских и восточных странах и основанной на действии монотонного раздражителя – капель воды) превращается в *лязг*, внося дисгармонию в ночной мир. *Лязг* как звук смерти появляется в стихотворении «Зимний сон»: «А в лицо мне лить саженым / Копоть велено кандилам, / Да в молчаньи напряженном / Лязгать дьякону кадилом...» [с. 176].

С предчувствием смерти связывается у Анненского и звук веретена:

...Теперь я слышу у постели

Веретено – и, как ручей,
 Задавлен камнями обвала,
 Оно уж лепет обрывало.

[с. 72]

Герой слышит звук плетения своей судьбы – вращение веретена, «парки бабье лепетанье» у постели. Лепет парки превращается в *хныканье* старух в стихотворении «Старые эстонки», представляющем собой монолог совести. Так, лепетание, хныканье соотносятся с внутренним миром лирического героя, его духовной жизнью, которая также не лишена звучания.

Можно привести еще пример из стихотворения «Утро»:

О, смелее... Кошмар позади,
Его страшное царство прошло;
Вещих птиц на груди и в груди
Отшумело до завтра крыло...

[с. 70]

Сложной метафорой крыла вещицы птицы (предвещающей гибель, удушье), вероятно, описываются астматические приступы удушья, сопровождающиеся учащением дыхания и появлением патологического шума в легких. При переводе на поэтический язык симптом болезни становится мотивом слышания собственного тела. Похожая картина – в стихотворении «То и Это»:

Ночь не тает. Ночь как камень.
Плача тает только лед,
И струит по телу пламень
Свой причудливый полет.

Но лопочут, даром тая,
Ледышки на голове...

[с. 125]

Метафорой «ледышки» могут быть обозначены капли пота. *Лопотание* как звук может иметь тот же генезис, что и *шелест крови*.

Приглушенные звуки, передаваемые словами «шелест» и «шепот» в лирике И. Анненского, с одной стороны, указывают на принадлежность его поэтического языка к символистской парадигме безмолвия, безгласной речи в ее понимании

А. Ханзен-Леве. Исследователь связывает символистский «шепот» с амбивалентностью присутствия иного мира: «Шепот как парадигма <...> подразумевает всевозможные манифестации невнятного, едва различимого в мире повседневности языка вещей, в котором являет себя неким невербальным способом (или, скорее, скрывает) “мир иной”. И наоборот, поэт может приблизиться к “иному миру” лишь в шепоте, при условии, что при этом он сможет отринуть шум мира (шум здесь понимается как оппозиция шепоту)» [Ханзен-Леве, 1999, с. 181]. В лирике Анненского «иная среда» также может являться лирическому субъекту в молчании или через шепот: «А к утру кто-то нам, развеяв молча сны, / Напомнил шепотом, что мы осуждены...» («Осень» [с. 136]). Шепот может пониматься также и в романтическом, фетовском, ключе – как голос природы: «Но о том не спою, что мне шепчет прибой, / Что вокруг и цветет, и смеется...» («В ароматном краю в этот день голубой...» [с. 167]).

С другой стороны, «шепот» связывается у Анненского с жизнью тела, получая семантику аудиально-тактильного ощущения и коррелируя с «шелестом крови»: «И жалобы, и шепоты, и стуки – / Все это “шелест” крови, голос муки» («Кошмары» [с. 100]). Таким образом, повышенное внимание поэта к больному человеческому телу находит выражение и в слуховом модусе перцепции. Символистский язык шепота как явления иного мира трансформируется у Анненского в язык, являющий жизнь и телесную сущность самого лирического субъекта.

Само тело в силу обостренности чувств оказывается особо восприимчивым к музыкальным звукам внешнего мира, и тогда «дыхание ритмами» созвучно ритму самого тела героя, что в поэтическом тексте находит выражение в неясных на первый взгляд образах *колокольчиков-запястий, сердца-бубенчика* («Второй мучительный сонет» [с. 154], «Далеко... Далеко...» [с. 73]).

Анализ психосоматического восприятия позволяет определить семантику этих образов как мгновенных ассоциаций, непосредственно вписывающих человеческое тело в знаковые отношения между объектом поэзии и поэтическим

языком. Иными словами, тело может выступать как объект изображения (в рамках аускультационного модуса перцепции – тело через звук) и как способ изображения мира (в этом случае речь уже идет о телесности как категории художественного мира, например, – «отелесненное» слово, осязаемый звук).

Таким образом, звуковой модус перцепции составляет в лирике И.Ф. Анненского тот элемент поэтики телесности, который, как и осязательный модус, делает возможным процесс творчества, приносящего счастье человеку, объясняет противоречивость гармонии и дисгармонии поэтического мира Анненского. Способность реагирования на внешнюю музыкальность, «настраивания» человеческого тела на ритмы внешнего мира отражается и на поэтическом слове: оно рождается на границе прямого и переносного значений.

Подведем итог главе.

Телесность лирического героя Иннокентия Анненского определяется главным образом через называние ощущений, состояний.

Визуальное восприятие представлено разными типами зрения лирического «я» (дистанцированного, т.е. миметического, и немиметического, предельно сближенного с предметом, на который оно направлено), а также «зрительными жестами» окружающего мира (неживой мир способен как бы повторять действия героя – смотреть на него в ответ). Зрительный модус перцепции как составляющая поэтики телесности характеризует динамику видения мира. Лирический субъект зачастую сам оказывается «неустойчивым»: его зрение лишается дистанции, необходимой для полноценного визуального восприятия, приближается по качеству к осязанию. Параллельное существование в поэзии Анненского обоих типов зрения (миметического и немиметического) указывает на переходный характер его поэтики, связанный со сменой установок классической поэзии на визуальность – недоверием к этой форме восприятия и стремлением приблизиться к миру, сделав его собою.

Осязательный уровень восприятия призван обеспечить другое, более точное чувственное познание мира. В лирике Анненского преобладает внедистантная телесная позиция лирического «я», отсутствует зазор между субъектом и объектом восприятия. Этот модус перцепции позволяет герою чувственно соприкоснуться с миром, который так же непосредственно отвечает ему. Способностью осязания, касания, ощущения температуры обладают оба участника диалога: вещи, природные объекты, стихии и явления внешнего и внутреннего мира (отвлеченные состояния, например, Тоска) наделены ей в такой же степени, как и герой. Герой, в свою очередь, берет на себя функции субъекта чувства – вещи (чувствование «за других»). Объектами изображения здесь становятся психосоматические состояния лирического субъекта: бред, болезнь, сон. Диалог героя и мира состоится, но теряет рациональную осмысленность, зато наполняется текучими смыслами чувственного контакта с миром. На уровне образной поэтики таким неопределенным смыслом соответствуют странные, текучие же формы телесности. Стираются четкие границы между предметом и телом лирического субъекта. На первый план выступают метафоры тела-обломка, тела – музыкального инструмента.

Именно на осязательном уровне герой получает более достоверную, целостную (хотя и иррациональную) информацию о мире и о себе, способность улавливать движения и изменения мира и реагировать на них. Наконец, именно к осязательному модусу восприятия его побуждает творчество, процесс рождения стихов. Результатом такого познания мира становится новое поэтическое слово, новая метафора с частично возрожденным непереносным значением. Таким образом, тело говорит больше, чем слова, и самые слова как бы наделяются свойством телесности, предельной материальности. Появляется особый тип героя – носителя не только душевных и духовных качеств и ценностных реакций, но и психофизиологической жизни, которая эстетизируется как источник творческих импульсов. Телесность становится необходимым условием

целостности лирического героя, которая у Анненского находит отражение в динамике мужского и женского, мотиве андрогина.

Ольфакторное и вкусовое восприятие мира у Анненского характеризуется ярко выраженной взаимной синестезией и напрямую соотносятся не только с отношением *герой – мир*, но и с отношением *герой – герой*, обеспечивая осознание героем своей телесности и самоидентификацию лирического субъекта как телесного «я». Данные модусы перцепции яснее всего выражают ущербность и болезненность существования человека: сквозные мотивы удушья и выпивания чаши (отравления) приносят в поэтику телесности Анненского, с одной стороны, элемент обреченности, а с другой, – уникальность соматического опыта больного человека, выражающуюся как на образном (метафоры жизни-чаши, животворящей пены материнского молока), так и на формально-текстовом уровне (например, внутренние рифмы). Кроме того, именно обонятельный и слуховой каналы позволяют герою постигать иную истину о мире, в котором он живет, и прикасаться к иной среде. Эта среда не узнается с помощью зрения и, следовательно, не поддается описанию средствами рационального языка-логоса, изначально основанного на данных зрительных восприятий. Мотив жертвы в ее античной и христианской интерпретации становится одним из ключевых факторов введения в поэтический текст обонятельных и вкусовых ощущений.

Слуховой модус перцепции также подчинен принципу синестезии – с тактильными ощущениями. Слух разделяет с осязанием художественную функцию стимулятора процесса творчества, являясь как бы резонансной точкой отношений *герой – мир* (см. способность тела героя улавливать внешние ритмы и «подстраиваться» под них, самому приобретать звучание). Одновременно слуховое восприятие и звуковые образы поэзии Анненского передают обостренное мировосприятие больного человека, дисгармоничность его духовного и телесного бытия. Данный модус перцепции также находит отражение в образной поэтической системе автора и на формально-текстовом уровне.

Перцептивная образность лирики Анненского – результат следования поэта не только хорошо известным ему культурным традициям античности, русским и французским литературным традициям, но и собственной концепции «нутряного лиризма», выработанной в критических работах. Переведенные на язык поэзии, ощущения становятся основой для метафоризации базовых категорий художественного мира Анненского – человеческого бытия в целом, жизни отдельной личности, поэтического творчества.

Заключение

В исследовании рассмотрена поэтика телесности в лирике И.Ф. Анненского в контексте литературно-философских исканий, антропологических взглядов эпохи и эстетических взглядов Иннокентия Анненского-критика.

Интеллектуальная жизнь второй половины XIX – начала XX вв. была сосредоточена на постижении феномена человека, который благодаря научным открытиям этого времени, был значительно переосмыслен. Свое развитие получают идеи философской антропологии – науки, интегрирующей данные различных областей знания в единое представление о сущности и сущностной структуре человека.

Одной из наук, повлиявших на развитие мысли о человеке, стала медицина. Основные медицинские категории – здоровье и болезнь (норма и патология) – нашли свое отражение как в неэстетических социальных практиках, так и в искусстве. «Вечный» вопрос о сущности человека и его жизни в связи с этим выходит за границы спекулятивных философских рассуждений и приобретает отчетливый научный характер.

В философскую и художественную мысль эпохи входит телесность человека как неотъемлемая и ценностно маркированная часть его природы. Столетия остававшееся под запретом религии и этики, тело теперь становится аксиологическим пространством, в рамках которого происходит перестройка представлений о мире и искусстве, о природе творчества (искусство как болезнь). В частности, к исследованию телесной сущности человека обращается литература.

Основные пути проникновения телесности в художественный текст – ирония, сарказм, пародия. Главным образом тело обретают персонажи прозаических реалистических произведений. Границы лирических жанров в силу особенностей их природы долгое время остаются закрытыми для телесных проявлений героя.

Сам вопрос о телесности героя лирического произведения оказывается тесно связанным с вопросом о субъектной структуре текста, системе автора. Изменение представления о человеке и мире ведет к глубинным перестройкам архитектоники лирики. На фоне увеличения доли поэтических высказываний от первого лица во второй половине XIX в. субъект лирики приобретает более конкретные индивидуальные черты, постепенно освобождается от жанровой обусловленности. На рубеже XIX–XX вв. появляется лирический субъект нового типа: он живет не только ментальной, душевной жизнью, но оказывается погруженным в психосоматическое бытие и принужденным артикулировать мир в терминах телесности.

Изменения в структуре лирического субъекта на рубеже веков сопровождаются обновлением поэтического языка. И.Ф. Анненский становится не только одним из первых представителей обновляющейся поэзии, но и одним из первых критиков, отметивших эти процессы.

Рассуждая о творчестве современных ему поэтов, Анненский приходит к выводу о том, что меняется сам предмет лирического осмысления: то, что раньше мыслилось как недостойное высокого поэтического внимания («уродство, разложение», животная природа человека), теперь входит в поэзию на правах источника эстетического переживания. Художественное слово в связи с этим приобретает новые качества – оно сенсуально, осязаемо, материально. Именно такое слово, по Анненскому, способно выразить истинный «нутряной лиризм». Эту эстетическую категорию Анненский противопоставляет псевдолиричности старого риторического слова, рациональной метафоры.

Расширение и обогащение художественного опыта поэт связывает с развитием науки и техники. На формирование эстетических взглядов Анненского, как показывают его критические работы, оказали влияние труды представителей позитивистской науки (физиологов, психиатров).

Язык науки (физиологии и медицины) становится одним из источников обновления поэтического языка самого Анненского. Метафора, построенная

на пересечении прямого терминологического (имеющего отношение к телу) и переносного значения слова, оказывается адекватным средством выражения «нутряного лиризма».

Опыт лирического переживания болезни и смерти наследуется Анненским из предшествующей поэтической традиции – лирики классического периода и лирики «безвременья»: в его текстах четко выделяются образы и мотивы, сходные с поэтическими образами и мотивами Я. Полонского, А. Апухтина, К. Фофанова и К. Случевского (образы старухи-колдуньи и старухи-смерти, человеческого тела – музыкального инструмента; мотивы умирания, вглядывания в мертвое тело, распада тела на части).

Другой источник телесности в лирике Анненского – ее полифонический характер, обусловленный, с одной стороны, влиянием русской психологической прозы, в первую очередь Ф.М. Достоевского (М. Бахтин), а с другой – трагической иронией как основной пафосной модальностью самого Анненского (С. Бройтман). Идея поэта о «высшем юморе творения», по велению которого человек невозможным образом сочетает в себе «нос и глаза, тело и душу», ложится в основу трагикомической диалектики телесного и духовного в субъекте его лирики.

Поэтическая антропология Анненского строится на поиске той ошибки, неисправности, «подвоха», который привел к невозможности гармонического существования человека (сонет «Человек»). Этот «подвох», возможно, – в конфликте позитивистских идей о познаваемости человека и мира и религиозно-философских представлений о тайне его сущности, разрешимой только в «сфере высших категорий бытия». В этом смысле Анненский выступил как поэт переходной эпохи кризиса позитивизма и рациональной мысли и представитель модернистского мировоззрения, что находит отражение в языке его лирики (недоверие к языку-логосу, привлечение для выражения лирического переживания лексики из традиционно непоэтических словарей – детского

междометного словаря, создающего иллюзию бормотания, языка дрессуры; нарушение синтаксических и грамматических норм в стихе).

Одним из базовых принципов художественного мышления Анненского является сосредоточенность на психосоматике, использование языка психофизиологии как ключевой формы поэтического языка.

Тело лирического субъекта нередко воспринимается им как внешнее, «чужое» тело, увиденное «со стороны», и характеризуется такими постоянными признаками, как дефектность, метаморфность, текучесть. В самой художественной форме заключен онтологический принцип дефектности тела, чему соответствуют образы безруких и бескрылых статуй, увечных людей, деформированной природы, а также эксперименты со стиховой формой. Мифологическим прообразом таких состояний и форм служит у Анненского андрогин с его изначальной нерасчлененностью женского и мужского, телесного и духовного, смертного и бессмертного, трагического и комического. Объясняют этот факт внутрителесные характеристики лирического «я», которые реализуются через модусы перцепции. Слово, описывающее ощущение, становится частью обновленного поэтического языка, формируя поэтику перцепции.

Лирика И. Анненского характеризуется «перегруппировкой» перцептивных модусов: на первый план выходят традиционно низшие – обонятельный, тактильный, именно с ними связываются возможности «расширения художественной впечатлительности». Анализ структуры и семантики перцептивных образов позволил выделить следующие особенности поэтики телесности И.Ф. Анненского. 1) Биографическое переживание ущербности тела органически переплетается у поэта с эстетизацией телесных ощущений, делая тело особой ценностной категорией поэтического мира. 2) Телесные ощущения лирического «я» характеризуются особой обостренностью и интенсивностью, вплоть до полного превращения тела в ощущение. Так реализуется метонимический потенциал поэзии Анненского, когда ощущение приводит к утрате внешних органов чувств. 3) Для поэтики Анненского характерна

синестезия модусов перцепции – межчувственные ассоциации. В поэтическом языке синестезия реализуется в двойных метафорических переносах. Кроме того, метафоре частично возвращается ее изначальное непереносное значение, а новое ощущение продуцирует иллюзию нового знания. 4) Непосредственность телесного ощущения передается слову, делая его не просто знаком действительности, но и самоценной физической реальностью, объектом изображения. 5) Психосоматические процессы восприятия возводятся у Анненского в ранг невербальных форм художественного мышления.

Особый язык тела адекватно выражает мировосприятие не только смертельно больного человека, но и болезненно обостренное восприятие художника рубежа веков. Крайняя индивидуализация и биографизация телесного языка увеличивает личностное пространство поэтического мира и в центр этого пространства помещает не просто духовный мир, но телесно-духовную жизнь человека, новое «нутряное» слово, способное предельно сократить дистанцию между искусством и жизнью.

Перспективным направлением работы по изучению языка тела и «отелесненного» слова является изучение принципов поэтики «телесного слова», слова как процесса, физиологического рождения слова в органах речи (глоссолалия как вербализация психического состояния и как художественный прием). Кроме того, выявление принципов и законов поэтики «телесного слова» потребует установления контекстных связей творчества И. Анненского с поэзией младших символистов (например, А. Белого) и постсимволистов (А. Ахматовой, Н. Гумилева, а особенно – В. Нарбута, В. Хлебникова, А. Крученых).

Список литературы

Источники

1. Анненский, И.Ф. Книги отражений / И.Ф. Анненский. – М.: Наука, 1979. – 680 с.
2. Анненский, И.Ф. Письма: в 2 т. Т. I. 1879–1905 / И.Ф. Анненский; [сост., предисл., коммент. и указ. А. И. Червякова]. – СПб.: Издательский дом «Галина скрипит»; Издательство имени Н. И. Новикова, 2007. – 460 с.
3. Анненский, И.Ф. Письма: В 2 т. Т. II. 1906–1909 / И.Ф. Анненский; [сост., предисл., коммент. и указ. А. И. Червякова]. – СПб.: Издательский дом «Галина скрипит»; Издательство имени Н. И. Новикова, 2009. – 508 с.
4. Анненский, И.Ф. Стихотворения и трагедии / И.Ф. Анненский; вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. – Л.: Советский писатель, 1990. – 638 с.
5. Апухтин, А.Н. Полное собрание стихотворений / А.Н. Апухтин. – Л.: Советский писатель, 1991. – 448 с.
6. Бальмонт, К.Д. Собрание сочинений: в 7 т. / Константин Дмитриевич Бальмонт. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. – 6 т. – 624 с.
7. Мережковский, Д.С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы / Д.С. Мережковский. – СПб.: Наука, 2007. – 902 с.
8. Некрасов, Н.А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. / Николай Алексеевич Некрасов. – Л.: Наука, 1981. – 1 т.
9. Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. – М.: Мысль, 1996. – 2 т.
10. Полонский, Я.П. Сочинения: в 2 т. / Я.П. Полонский; [сост., вступ. статья и коммент. И.Б. Мушиной]. – М.: Художественная литература, 1986 – 1 т.
11. Случевский, К.К. Стихотворения и поэмы / К.К. Случевский. – СПб.: Академический проект, 2004. – 816 с.
12. Соловьев, В.С. Сочинения: в 2 томах / Владимир Сергеевич Соловьев; [сост., общ. ред. и вступ. ст. А.Ф. Лосева и А.В. Гулыги; примеч. С.Л. Кравца и др.]. – М.: Мысль, 1988. – 1 т.

13. Соловьев, В.С. Сочинения: в 2 томах / Владимир Сергеевич Соловьев; [сост., общ. ред. и вступ. ст. А.Ф. Лосева и А.В. Гулыги; примеч. С.Л. Кравца и др.]. – М.: Мысль, 1988. – 2 т.
14. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. / Лев Николаевич Толстой; [подгот. текста и коммент. В.С. Мишина, Н.В. Горбачева]. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1951. – 30 т.
15. Тургенев, И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. / Иван Сергеевич Тургенев; [подгот. текста и прим. А.Л. Гришунина и др.]. – М.: Наука, 1979. – 3 т.
16. Тургенев, И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. / Иван Сергеевич Тургенев; [подгот. текста и прим. М.П. Алексеева и др.]. – М.: Наука, 1979. – 10 т.
17. Фофанов, К.М. Стихотворения и поэмы / К.М. Фофанов. – СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010. – 592 с.
18. Шопенгауэр, А. О четвероюм корне... Мир как воля и представление. Т. 1. Критика кантовской философии. – М.: Наука, 1993. – 672 с.
19. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление. Т. 2. – М.: Наука, 1993. – 671 с.
20. Cros, Ch. Intérieur [La ressource électronique] / Ch. Cros // Wikisource, la bibliothèque libre. – Mode d'accès: [http://fr.wikisource.org/wiki/Intérieur_\(Cros\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Intérieur_(Cros)) (дата обращения: 09.07.2014).

Исследования

21. Азизян, И.А. Диалог искусств Серебряного века / И.А. Азизян. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 406 с.
22. Адамович, Г. Иннокентий Анненский в советском издании [Электронный ресурс] / Г. Адамович // Мир Иннокентия Анненского. Открытое цифровое собрание. – Режим доступа:

- http://annensky.lib.ru/names/adam/adam.htm#Ин._Анненский_в_советском_издании (дата обращения: 13.12.2014).
23. Адамович, Г. Судьба Иннокентия Анненского [Электронный ресурс] / Г. Адамович // Мир Иннокентия Анненского. Открытое цифровое собрание. – Режим доступа: http://annensky.lib.ru/names/adam/adam.htm#Ин._Анненский_в_советском_издании (дата обращения: 13.12.2014).
24. Адамович, Г. Анненский [Электронный ресурс] / Г. Адамович // Мир Иннокентия Анненского. Открытое цифровое собрание. – Режим доступа: http://annensky.lib.ru/names/adam/adam.htm#Ин._Анненский_в_советском_издании (дата обращения: 13.12.2014).
25. Аникин, А.Е. Иннокентий Анненский и его отражения: Материалы. Статьи / А.Е. Аникин. – М.: Языки славянской культуры, 2011. – 472 с.
26. Аникин, А.Е. Из наблюдений над поэтикой И. Анненского / А.Е. Аникин // Серебряный век в России. – М.: Радикс, 1993. – С. 137–152.
27. Аникин, А.Е. «Незнакомка» А. Блока и «Баллада» И. Анненского [Электронный ресурс] / А.Е. Аникин // Мир Иннокентия Анненского. Открытое цифровое собрание. – Режим доступа: http://annensky.lib.ru/names/anikin/anikin_1991.htm (дата обращения: 18.12.2014).
28. Аникин, А.Е. Философия Анаксагора в «зеркале» творчества Иннокентия Анненского / А.Е. Аникин / Известия СО АН СССР. История, филология и философия. – Новосибирск: Наука, 1992. – С. 14–19.
29. Анри-Сафье, Э. Стихи в стихах: о «Трилистнике шуточном» Иннокентия Анненского (по поводу сонета «Перебой ритма») / Э. Анри-Сафье // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855–1909. – М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2009. – С. 76–90.
30. Афанасьев, А.Н. Древо жизни / А.Н. Афанасьев. – М.: Современник, 1982. – 464 с.

31. Ашимбаева, Н.Т. Сердце как образ лирики И. Анненского / Н.Т. Ашимбаева // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб.: А.О. Арсис, 1996. – С. 95–104.
32. Бабарыкова, Э.В. Ключевые концепты поэзии И. Анненского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Бабарыкова Эльвира Валерьевна. – Ярославль, 2007. – 23 с.
33. Бабичева, Ю.В. Вологодский «цикл» Иннокентия Анненского / Ю.В. Бабичева // Вологда: Историко-краеведческий альманах / Администрация г. Вологды и др.; [Гл.ред. М.А. Безнин]. – Вологда: Легия. – 2000. – Вып.3. – С. 429–433.
34. Баевский, В.С. История русской поэзии: 1730–1980. Компендиум / В.С. Баевский. – Смоленск: Русич, 1994. 303 с.
35. Байбурин, А.К. Заметки к теме «Слово и тело» / А.К. Байбурин // Тело в русской культуре: сборник статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 102–111.
36. Барзах, А.Е. «Рокот фортепьянный»: Мандельштам и Анненский / А.Е. Барзах // Звезда. – 1991. – № 11. – С. 161–165.
37. Барзах, А.Е. «Тоска» Анненского / А.Е. Барзах // Митин журнал. – 1996. – № 53 – С. 97–124.
38. Барковская, Н.В. Поэзия серебряного века: учебное пособие / Н.В. Барковская. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1999. – 170 с.
39. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика; Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс; Универс, 1994. – 616 с.
40. Барт, Р. Нулевая степень письма / Р. Барт // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 50–96.
41. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.

42. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
43. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
44. Белый, А. Символизм как миропонимание / А Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
45. Бердникова, О.А. Антропологические художественные модели в русской поэзии начала XX века в контексте христианской духовной традиции: автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01/ Бердникова Ольга Анатольевна. – Воронеж, 2009. – 40 с.
46. Бердникова, Т.В. Формы выражения лирического субъекта в лирике И.Ф. Анненского / Т.В. Бердникова // Филологические этюды: сборник научных статей молодых ученых. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 2008. – Вып.11. – Ч. 3. – С.126–129.
47. Благой, Д.Д. Анненский Иннокентий Федорович [Электронный ресурс] / Д.Д. Благой // Литературная энциклопедия. Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». – Режим доступа: <http://feb-web.ru/FEB/LITENC/ENCYCLOP/le1/le1-1642.htm> (дата обращения: 6.06.2014).
48. Бобринская, Е. Жест в поэтике раннего русского авангарда [Электронный ресурс] / Е. Бобринская // Déjà vu. Энциклопедия культур. – Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/g/Gesture_vanguard.html (дата обращения: 13.07.2013).
49. Бобышев, Д. Эстетическая формула Иннокентия Анненского в отражениях его антагонистов и последователей / Д. Бобышев // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб.: А.О. Арсис, 1996. – С. 44–49.
50. Богданов, К. До самой смерти... Патографические тексты русской культуры XVIII–XIX века [Электронный ресурс] / К. Богданов // Полит.ру. – Режим доступа: <http://polit.ru/article/2003/10/20/627360/> (дата обращения: 17.11.2014).

51. Богданов, К. «Тлетворный дух» в русской литературе XIX века: (анти)эстетика как мораль / К. Богданов // Ароматы и запахи в культуре: в 2 т. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 2 т. – С. 101–133.
52. Богданов, Н.Н. Сердце Иннокентия Анненского / Н.Н. Богданов // Три века русской литературы. Вып.1. – Иркутск. 2002. – С.77–83.
53. Богомолов, Н.А. Зинаида Гиппиус / Н.А. Богомолов // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. – С. 851–881.
54. Бойчук, А.Г. Дмитрий Мережковский / А.Г. Бойчук // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. – С. 779–850.
55. Большчев, И. «Я всё простил» (Об одном переводе И.Ф. Анненского) // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855 – 1909. Материалы научно-литературных чтений. – М.: Литературный институт им. А.М. Горького, 2009. – С. 276–284.
56. Боровская, А.А. Автор в структуре лирических произведений И.Ф. Анненского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Боровская Анна Александровна. – Астрахань, 2004. – 253 с.
57. Бочаров, С.Г. Вокруг «Носа» / С.Г. Бочаров // Филологические сюжеты. – М.: Языки славянских культур, 2007. – С. 174–198.
58. Бройтман, С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С.Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2008. – 485 с.
59. Бройтман, С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. – М.: РГГУ, 1997. – 171 с.
60. Брюнетьер, Ф. Литературная критика / Ф. Брюнетьер // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Издательство Московского университета, 1987. – С. 95–107.

61. Брюсов, В.Я. Сочинения: в 2 т. / В.Я. Брюсов; [вступит. ст. Д.Е. Максимова, сост. Д.Е. Максимова, Р.Е. Помирчего, коммент. Р.Е. Помирчего]. – М.: Художественная литература, 1987. – 2 т.
62. Булавкин, К.В. Лирика И. Анненского и античное наследие: дис....канд. филол. наук: 10.01.01 / Булавкин Клим Валерьевич. – М., 2003. – 187 с.
63. Бялик, Б.А. Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. / Б.А. Бялик. – М.: Наука, 1975. – 416 с.
64. Васильев, И.Е. Русский поэтический авангард XX века / И.Е. Васильев. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2000. – 320 с.
65. Вдовина, И.С. Морис Мерло-Понти: от первичного восприятия – к миру культуры / И.С. Вдовина // Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента; Наука, 1999. – С. 582–596.
66. Величкина, О. Музыкальный инструмент и человеческое тело (на материале русского фольклора) / О. Величкина // Тело в русской культуре: сборник научных статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 161–176.
67. Венцлова, Т. Тень и статуя: К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского / Т. Венцлова // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: сборник научных статей. – СПб.: А.О. Арсис, 1996. – С. 55–66.
68. Верлен, П. Избранное. Проза. Лирика. Проза. Критика / П. Верлен. – М.: Терра – книжный клуб, 1999. – 480 с.
69. Верхейл, К. Трагизм в лирике Анненского / К. Верхейл // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: сборник научных статей. – СПб.: А. О. Арсис, 1996. – С. 31–43.
70. Веселовский, А.Н. Избранное. На пути к исторической поэтике / А.Н. Веселовский. – М.: Автокнига, 2010. – 688 с.
71. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика [Электронный ресурс] / А.Н. Веселовский // Университетская библиотека онлайн. – Режим доступа:

http://biblioclub.ru/index.php?page=book_view&book_id=42409 (дата обращения: 13.01.2015).

72. Вестник Европы, издаваемый Николаем Карамзиным [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://eurovestnik.ru/node/893> (дата обращения: 09.09.2013).

73. Виноградов, В.В. Поэтика русской литературы / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1976. – 516 с.

74. Виноградова, А. Образы «телесности» в поэзии русского символизма («диаволический символизм») / А. Виноградова // Тело в русской культуре: сборник научных статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 277–286.

75. Власова, Е.В. Тело и телесность как объект саморефлексии / Е.В. Власова // Вестник Челябинского государственного университета – 2007. – № 4. – С. 27–44.

76. Волошин, М. Лики творчества / М. Волошин. – Л.: Наука, 1989. – 848 с.

77. Вундт, В.М. Введение в психологию / В.М. Вундт. – М.: КомКнига, 2007. – 168 с.

78. Вундт, В. Очерк психологии / В. Вундт. – Петербург: Издательство Ф.Ф. Павленкова, 1896. – 220 с.

79. Галанина, Ю.Е. Об одном раннем петербургском адресе И. Анненского / Ю.Е. Галанина // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб.: А.О. Арсис, 1996. – С. 137–142.

80. Галеев, Б. М. Литература как «полигон» для изучения синестезии [Электронный ресурс] / Б.М. Галеев // Синестезия. СНИИ «Прометей», Казань. – Режим доступа: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/literat_r.htm (дата обращения: 13.02.2014).

81. Галеев, Б. М. Синестезия в эстетике и поэтике символизма [Электронный ресурс] / Б.М. Галеев // Синестезия. СНИИ «Прометей», Казань. – Режим доступа: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/sinest_r.htm (дата обращения: 13.02.2014).

82. Гаспаров, М.Л. Избранные статьи / М.Л. Гаспаров. – М.: НЛЮ, 1995. – 477 с.

83. Гаспаров, М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / М.Л. Гаспаров. – М.: Фортуна Лимитед, 2000. – 352 с.
84. Геллер, Л. Хаос и энергия. Наука в культуре модернизма / Л. Геллер. – Siedlce, 2012. – 134 с.
85. Гердер, И.Г. Идеи к философии истории человечества / И.Г. Гердер. – М.: Наука, 1977. – 703 с.
86. Гизетти, А.А. Поэт мировой дисгармонии (И. Ф. Анненский) / А.А. Гизетти // Мир Иннокентия Анненского. Открытое цифровое собрание. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/gizetti.htm> (дата обращения: 15.08.2014).
87. Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – М.: Интрада, 1997. – 408 с.
88. Гиршман, М.М. Анализ поэтических произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева / М.М. Гиршман. – М.: Высшая школа, 1981. – 111 с.
89. Гиршман, М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М.М. Гиршман. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 527 с.
90. Гитин, В.Е. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (Поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») / В.Е. Гитин // Русская литература. – 1997. – № 1. – С. 34–53.
91. Гитин, В.Е. Точка зрения как эстетическая реальность / В.Е. Гитин // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: сборник научных статей. – СПб.: А. О. Арсис, 1996. – С. 3–30.
92. Голлербах, Э.Ф. Никто (К 20-летию со дня смерти И.Ф. Анненского) / Э.Ф. Голлербах // Звезда. – 2006. – № 4. – С. 169–174.
93. Грицанов, А.А. Тело [Электронный ресурс] / А.А. Грицанов // История философии. Энциклопедия. – Режим доступа: <http://www.psylib.ukrweb.net/books/gritz01/telo.htm> (дата обращения: 13.12.2013).
94. Грякалова, Н.Ю. Человек модерна: Биография – Рефлексия – Письмо / Н.Ю. Грякалова. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. – 384 с.

95. Гудков, Д.Б. Телесный код русской культуры: материалы к словарю / Д.Б. Гудков, М.Л. Ковшова. – М.: Гнозис, 2007. – 288 с.
96. Гумилев, Н.С. Письма о русской поэзии / Н.С. Гумилев. – М.: Современник, 1990. – 383 с.
97. Делез, Ж. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари. – Екатеринбург: У-Фактория, 2008. – 670 с.
98. Детьен, М. Священные благовония и пифагорейская кухня (из книги «Сады Адониса: мифология ароматов в Греции») / М. Детьен // Ароматы и запахи в культуре: в 2 т. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 1 т. – С. 230–274.
99. Дубинская, А.С. Лирическая книга И.Ф. Анненского «Тихие песни»: архитектоника и жанровые коды: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Дубинская Алена Сергеевна. – Омск, 2011. – 18 с.
100. Дубинская, А.С. Лирическое пространство книги И.Ф. Анненского «Тихие песни»: ольфакторный аспект / А.С. Дубинская // LITTEPATERRA: межвузовский сборник аспирантских и студенческих научных трудов. – Екатеринбург, 2007. – С. 100–109.
101. Дудорова, М.В. Категоризация пространства в поэтическом тексте (на материале поэзии И. Анненского): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Дудорова Мария Владимировна. – Екатеринбург, 2006. – 197 с.
102. Еремина, В.И. Миф и народная песня / В.И. Еремина // Миф. Фольклор. Литература. – Л.: Наука, 1978. – С. 3–16.
103. Ермилова, Е.В. Поэзия второй половины XIX в. [Электронный ресурс] / Е.В. Ермилова // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/iv1/v17/v17-0842.htm> (дата обращения: 22.12.2014).
104. Ермилова, Е.В. Поэзия на рубеже двух веков / Е.В. Ермилова // Смена литературных стилей (на материале русской литературы XIX – XX веков). – М.: Наука, 1974. – С. 58–121.

105. Ермилова, Е.В. Теория и образный мир русского символизма / Е.В. Ермилова. – М.: Наука, 1989. – 176 с.
106. Жеребин, А.И. Вертикальная линия: Философская проза Австрии в русской перспективе / А.И. Жеребин. – СПб.: Мирь; ИД СПбГУ, 2004. – 304 с.
107. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Л.: 1977. – 407 с.
108. Жолковский, А.К. Место окна в поэтическом мире Пастернака / А.К. Жолковский // А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст: сборник научных статей. – М.: Прогресс – Универс, 1996. – С. 209–239.
109. Журавлев, И.В. Тело другого: коммуникация и непрерывность / И.В. Журавлев // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2004. – № 1. – С. 17–23.
110. Журавлева, А.И. Органическая критика Аполлона Григорьева // А.И. Журавлева. Кое-что из былого и дум: О русской литературе XIX века. – М.: Издательство Московского университета, 2013. – С. 11–53.
111. Засосов, Д. Повседневная жизнь Петербурга на рубеже XIX–XX веков / Д. Засосов, В. Пызин. – М.: Молодая гвардия, 2003. – 465 с.
112. Зырянов, О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / О.В. Зырянов. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2003. – 548 с.
113. Иванов, Вяч. Ив. О поэзии Иннокентия Анненского // Вяч. Ив. Иванов. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – С. 153–216.
114. Ильин, И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин – Ремизов – Шмелев / И.А. Ильин. – Мюнхен: Типография Обители преп. Иова Почаевского в Мюнхене – Оберменциге, 1959. – 196 с.
115. Иоффе, Д.Г. К вопросу об эротическом субстрате феномена модернистского житнетворчества: случаи Блока и Хармса (моделирование текстов жизни и текстов поэзии) / Д.Г. Иоффе // Дискурсы телесности и эротизма

в русской литературе и культуре: Эпоха модернизма. – М.: Ладомир, 2008. – С. 241–299.

116. История русской литературы. XX век. Серебряный век / Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды, Е. Эткинда. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Литера», 1995. – 704 с.

117. История философии: энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. – 1376 с.

118. Кабакова, Г.И. От русской души к русскому телу? / Г.И. Кабакова, Ф. Конт // Тело в русской культуре: сборник статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 5–16.

119. Карасев, Л.В. Вещество литературы / Л.В. Карасев. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 400 с.

120. Карасев, Л.В. Гоголь в тексте [Электронный ресурс] / Л.В. Карасев. – М.: Языки славянской культуры, 2012. – 467 с. (.pdf) // ЛитРес. – Режим доступа: <http://www.litres.ru/l-v-karasev/gogol-v-tekste-2/> (дата обращения: 21.12.2014).

121. Карасев, Л.В. Живой текст / Л.В. Карасев // Вопросы философии. – 2001. – №9. – С. 54–70.

122. Карпицкий, Н.Н. Расслоение мироописания как расслоение тела / Н.Н. Карпицкий // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (философия, культурология). – 2004. – № 2. – С. 93–97.

123. Келдыш, В.А. Реализм и неореализм / В.А. Келдыш // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. – С. 259–335.

124. Келдыш, В.А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность / В.А. Келдыш // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. – С. 13–68.

125. Кихней, Л.Г. Иннокентий Анненский: Вещество существования и образ переживания / Л.Г. Кихней, Н.Н. Ткачева. – М.: Диалог-МГУ, 1999. – 124 с.
126. Князева, Е. Познающее тело: новые подходы в эпистемологии / Е. Князева, А. Туробов // Новый мир. – 2002. – № 11. – С. 136–154.
127. Ковзун, А.А. Несколько комментариев к «Буддистской мессе в Париже» И. Анненского / А.А. Ковзун // Мир Иннокентия Анненского. Открытое цифровое собрание. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/kovzun.htm> (дата обращения: 17.12.2014).
128. Кожевникова, Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века / Н.А. Кожевникова. – М.: Наука, 1986. – 253 с.
129. Кожинов, В.В. Книга о русской лирической поэзии XIX века: Развитие стиля и жанра / В.В. Кожинов. – М.: Современник, 1978. – 303 с.
130. Козолупенко, Д.П. Миф на гранях культуры / Д.П. Козолупенко. – М.: Канон +, 2005. – 212 с.
131. Козубовская, Г.П. Лирический мир И. Анненского: поэтика отражений и сцеплений / Г.П. Козубовская // Русская литература. – 1995. – № 2. – С. 72–86.
132. Козубовская, Г.П. Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика / Г.П. Козубовская. – Барнаул: АлтГПА, 2011. – 318 с.
133. Колобаева, Л.А. «Вещный» символ в лирике И. Анненского и А. Ахматовой / Л.А. Колобаева // Вторые Ахматовские чтения: тезисы докладов и сообщений. – Одесса, 1991. – С. 16–18.
134. Колобаева, Л.А. Ирония в лирике Иннокентия Анненского / Л.А. Колобаева // Филологические науки. – 1977. – № 6. – С. 21–29.
135. Колобаева, Л.А. Русский символизм. М.: Издательство Московского университета, 2000. – 277 с.
136. Колобаева, Л.А. Феномен Анненского / Л.А. Колобаева // Русская словесность. – 1996. – № 2. – С. 35–40.

137. Комаров, К.М. Текстуализация телесности в поэме В. Маяковского «Про это» / К.М. Комаров // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2014. – № 2. – С. 133–144.
138. Комиссарова, А.А. Семантические и функциональные особенности категории символа в поэзии И.Ф. Анненского (лингвопоэтический аспект): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Комиссарова Анна Алексеевна. – М., 2011. – 22 с.
139. Кондратьева, О.Н. Концепт «душа» в зеркале орнитологической метафоры / О.Н. Кондратьева // Ученые записки Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета им. Н.Г. Чернышевского. Серия: Филология, история, востоковедение. – 2011. – № 2. – С. 63–66.
140. Кондратьева, О.Н. Сердце в художественной картине мира И. Анненского / О.Н. Кондратьева // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855–1909. – М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2009. – С. 48–56.
141. Корецкая, И.В. Иннокентий Анненский / И.В. Корецкая // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. – С. 63–88.
142. Корецкая, И.В. Литература в кругу искусств / И.В. Корецкая // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. – С. 131–190.
143. Корецкая, И.В. Символизм / И.В. Корецкая // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. – С. 688–731.
144. Корман, Б.О. Изучение текста художественного произведения / Б.О. Корман. – М.: Просвещение, 1972. – 110 с.
145. Корман, Б.О. Теория литературы / Б.О. Корман. – Ижевск, 2006. – 552 с.

146. Косихина, С.В. Поэтика «Стихотворений в прозе» И.Ф. Анненского (лингвостилистический аспект): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Косихина Светлана Владимировна. – М., 2009. – 26 с.
147. Костюков, Л.И. Иннокентий Анненский / Л.И. Костюков // Литература. – 1997. – № 11. – С. 4.
148. Крейдлин, Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык / Г.Е. Крейдлин. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
149. Крейдлин, Г.Е. Семиотическая концептуализация тела и его частей. I. Классификационные и структурные характеристики соматических объектов / Г.Е. Крейдлин, С.И. Переверзева // Вопросы филологии. – 2010. – № 2. – С. 42–51.
150. Кривич, В. Иннокентий Анненский по семейным воспоминаниям и рукописным материалам [Электронный ресурс] / В. Кривич // Мир Иннокентия Анненского. Открытое цифровое собрание. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/names/krivich/krivich2-1.htm> (дата обращения: 10.12.2014).
151. Кривулин, В.Б. Болезнь как фактор поэтики Анненского / В.Б. Кривулин // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: сборник научных статей. – СПб.: А.О. Арсис, 1996. – С. 105–109.
152. Кун, Т. Структура научных революций / Т. Кун. – М.: АСТ, 2003. – 605 с.
153. Курганов, А.В. Антропология русского модернизма: на материале творчества Л. Андреева, И. Анненского, Н. Гумилева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Курганов Алексей Витальевич. – Пермь, 2003. – 258 с.
154. Кушнер, А.С. О некоторых истоках поэзии И. Анненского / А.С. Кушнер // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: сборник научных статей. – СПб.: А. О. Арсис, 1996. – С. 130–136.
155. Кушнер, А. «Среди людей, которые не слышат...» / А. Кушнер // Новый мир. – 1997. – № 12. – С. 192–215.
156. Лавров, А.В. Русские символисты: этюды и разыскания / А.В. Лавров. – М.: Прогресс-Плеяда, 2007. – 696 с.

157. Лаврова, С.Ю. Перцептивный образ как аксиологический знак художественного мира (на материале «Очерков» К.Д. Бальмонта) [Электронный ресурс] / С.Ю. Лаврова // Константин Бальмонт. Сайт исследователей жизни и творчества. – Режим доступа: <http://balmontoved.ru/almanah-solnechnaja-prjazha/vypusk-2/k-balmont-v-zerkale-filologii/32-sju-lavrova-pertseptivnyj-obraz-kak-aksiologicheskij-znak-hudozhestvennogo-mira-na-materiale-ocherkov-kd-balmonta.html> (дата обращения: 01.12.2014).
158. Лакан, Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе / Ж. Лакан. – М.: Гнозис, 1995. – 184 с.
159. Лакофф, Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
160. Ларин, Б.А. О «Кипарисовом ларце» [Электронный ресурс] / Б.А. Ларин // Мир Иннокентия Анненского. Открытое цифровое собрание. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/larin.htm> (дата обращения: 01.12.2014).
161. Ларинский, Н.Е. «Я – слабый сын больного поколения...». История болезни Иннокентия Анненского [Электронный ресурс] / Н.Е. Ларинский // Мир Иннокентия Анненского. Открытое цифровое собрание. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/larinsky.htm> (дата обращения: 13.05.2014).
162. Левин, Ю.И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика / Ю.И. Левин. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 824 с.
163. Леви-Строс, К. Структурная антропология / К. Леви-Строс. – М.: Наука, 1985. – 399 с.
164. Леонова, Н.Е. Образ лилии в искусстве модернизма и в поэзии И. Ф. Анненского / Н.Е. Леонова // Вестник Новгородского университета. – 2010. – № 56. – С. 40–43.
165. Ломброзо, Ч. Гениальность и помешательство / Ч. Ломброзо. – М.: РИПОЛ Классик, 2006. – 400 с.
166. Лотман, М.Ю. Метрический репертуар И. Анненского (материалы к метрическому справочнику) / М.Ю. Лотман // Ученые записки Тартусского гос.

- университета: Труды по русской и славянской филологии. XXIV. – Тарту, 1975. – Вып. 358. – С. 122–147.
167. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.
168. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
169. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
170. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.
171. Лурье, С. Русалка в сюртуке [Электронный ресурс] / С. Лурье // Журнальный зал. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/5/lur.html> (дата обращения: 13.02.2014).
172. Магомедова, Д.М. Владимир Соловьев / Д.М. Магомедова // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. – С. 732–778.
173. Магун, А. О телесности [Электронный ресурс] / А. Магун // Журнальный зал. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/ma5.html> (дата обращения: 07.12.2013).
174. Маковский, С.К. Константин Случевский [Электронный ресурс] / С.К. Маковский // Электронная библиотека «Грамотея». – Режим доступа: <http://www.gramotey.com/books/1269076759.htm> (дата обращения: 23.12.2014).
175. Мах, Э. Анализ ощущений и отношение физического к психическому / Э. Мах. – М.: Территория будущего, 2005. – 300 с.
176. Меерсон, О.А. Персонализм как поэтика. Литературный мир глазами его обитателей / О.А. Меерсон. – СПб.: Пушкинский Дом, 2009. – 432 с.
177. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – СПб.: Ювента; Наука, 1999. – 608 с.

178. Мильков, Д.Э. Русский литературный авангард: поэтика жеста. Символизм – футуризм – ОБЭРИУ: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Мильков Дмитрий Эльевич. – СПб., 2000 – 102 с.
179. Мирский, М.Б. Медицинские журналы [Электронный ресурс] / М.Б. Мирский // Большая советская энциклопедия. – Режим доступа: <http://www.big-soviet.ru/462/49187/Медицинские%20журналы> (дата обращения: 11.08.2014).
180. Михайлов, А.В. Методы и стили литературы / А.В. Михайлов. – М.: ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, 2008. – 176 с.
181. Мних, Р. Запах как дискурс в поэзии Анны Ахматовой / Р. Мних // Новая русистика: международный журнал современной филологической и ареальной русистики. – 2008. – № 2. – С. 11–19.
182. Мокина, Н.В. Русская поэзия Серебряного века: концепция личности и смысла жизни в динамике художественных мотивов и образов: дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01 / Мокина Наталия Васильевна. – Саратов, 2003. – 497 с.
183. Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.
184. Мусатов, В.В. «Тихие песни» Иннокентия Анненского / В.В. Мусатов // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 1992. – Т. 51. – № 6. – С. 14–224.
185. Налегач, Н.В. И. Анненский и русская поэзия XX века: автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01 / Налегач Наталья Валерьевна. – Кемерово, 2013. – 41 с.
186. Налегач, Н.В. Миф об Иннокентии Анненском у акмеистов / Н.В. Налегач // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – Вып. 4. Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века. – Томск, 2002. – С. 25–37.
187. Налегач, Н.В. Поэтика листов-листьев в лирике И. Анненского [Электронный ресурс] / Н.В. Налегач // Мир Иннокентия Анненского. Открытое цифровое собрание. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/yubiley/nalegach.htm> (дата обращения: 04.12.2014).

188. Налегач, Н.В. «Поэтика отражений» И. Анненского и феномен поэтического диалога в русской лирике XX века / Н.В. Налегач. – Кемерово: КГУ, 2012. – 259 с.
189. Налегач, Н.В. Пушкинская традиция в поэзии И. Анненского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Налегач Наталья Валерьевна. – Томск, 2000. – 224 с.
190. Некрасова, Е.А. А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания / Е.А. Некрасова. – М.: Наука, 1991. – 127 с.
191. Никитина, Е.С. Игры с телом (к онто-семиотике телесности) / Е.С. Никитина // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2004. – № 1. – С. 24–28.
192. Новикова, У.В. Звук и свет в лирике И. Анненского [Электронный ресурс] / У.В. Новикова // Мир Иннокентия Анненского. Открытое цифровое собрание. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/names/novikova/novikova1.htm#Образ Парки в лирике И. Ф. Анненского> (дата обращения: 08.09.2013).
193. Новикова, У.В. Иннокентий Анненский: основы эстетики / У.В. Новикова. – СПб.: Серебряный век, 2010. – 148 с.
194. Новикова, У.В. К вопросу об эволюции эстетических взглядов И. Ф. Анненского [Электронный ресурс] / У.В. Новикова // Мир Иннокентия Анненского. Открытое цифровое собрание. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/names/novikova/novikova5.htm> (дата обращения: 07.08.2014).
195. Новикова, У.В. Образ Парки в лирике И. Ф. Анненского / У.В. Новикова // Литература в диалоге культур-2: материалы международной научной конференции. – Ростов-на-Дону, 2004. – С. 88–92.
196. Новикова, У.В. Пространство ночи в лирике И. Анненского [Электронный ресурс] / У.В. Новикова // Мир Иннокентия Анненского. Открытое цифровое собрание. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/names/novikova/novikova1.htm#Пространство ночи в лирике И. Анненского> (дата обращения: 13.12.2014).
197. Новикова, У.В. Развитие мотива пути в лирике И. Ф. Анненского [Электронный ресурс] / У.В. Новикова // Мир Иннокентия Анненского. Открытое

- цифровое собрание. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/names/novikova/novikova1.htm#Развитие мотива пути> (дата обращения: 13.12.2014).
198. Новикова, У.В. Семантическое поле «Человек» в лирике И.Ф. Анненского [Электронный ресурс] / У.В. Новикова // Мир Иннокентия Анненского. Открытое цифровое собрание. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/yubiley/novikova.htm> (дата обращения: 13.12.2014).
199. Новикова, У.В. Частотный словарь лексики лирики И. Ф. Анненского / У.В. Новикова. – Краснодар: Изд-во КубГТУ, 2006. – 126 с.
200. Нордау, М. Вырождение. Современные французы / М. Нордау; [пер.с нем. и предисл. Р.И. Сементковского, А.В. Перелыгиной, послесл. В.М. Толмачева]. – М.: Республика, 1995. – 400с.
201. О муже(N)ственности: сборник статей / Сост. С. Ушакин. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 720 с.
202. Орлова, Е. «Меж контуром и запахом цветка» (Из истории методологических исканий 1910-х годов) / Е. Орлова // Вопросы литературы. – 2002. – № 4. – С. 136–169.
203. Пак, С.Ю. Органическая поэтика Осипа Мандельштама: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Пак Сун Юн. – СПб., 2007. – 23 с.
204. Паперно, И.А. Самоубийство как культурный институт / И.А. Паперно. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 252 с.
205. Паперный, В. Поэтика русского символизма: персонологический аспект / В. Паперный // Андрей Белый. Публикации. Исследования. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 152–168.
206. Патроева, Н.В. Стихотворение Е.А. Баратынского «Недоносок» и русская поэтическая традиция [Электронный ресурс] / Н.В. Патроева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – №6 (24): в 2-х ч. – 2013. – Часть II. – С. 153–158. – Режим доступа: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2013_6-2_40.pdf (дата обращения: 02.12.2014).

207. Песков, А. Тело родной души / А. Песков // Тело в русской культуре: сборник научных статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 239–253.
208. Петрова, Г.В. Иннокентий Анненский в полемике с русскими символистами (из неопубликованных докладов «Поэтические формы современной чувствительности» и «Об эстетическом критерии») [Электронный ресурс] / Г.В. Петрова // Мир Иннокентия Анненского. Открытое цифровое собрание. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/yubiley/petrova.htm> (дата обращения: 02.12.2014).
209. Петрова, Г.В. К некоторым проблемам поэтики И.Ф. Анненского / Г.В. Петрова // Вестник Новгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 1998. – № 9. – С. 56–62.
210. Петрова, Г.В. Творчество Иннокентия Анненского: учебное пособие / Г.В. Петрова. – Великий Новгород: Издательство НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2002. – 111 с.
211. Петрова, Г.В. Фетовские «параллели» Иннокентия Анненского / Г.В. Петрова // Вестник Новгородского университета. – 2010. – № 56. – С. 53–57.
212. Подворная, А.В. Особенности поэтической онтологии И.Ф. Анненского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Подворная Алла Владимировна. – Омск, 2003. – 19 с.
213. Подорога, В.А. Тело без органов [Электронный ресурс] / В.А. Подорога // Школа социологии. – Режим доступа: <http://www.anarhvrn.ru/anarh/хаос/noorgan.html> (дата обращения: 07.12.2014).
214. Подорога, В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию / В.А. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 339 с.
215. Полтаробатько, Е.Д. Категория телесности в акмеистическом дискурсе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Полтаробатько Елена Дмитриевна. – Москва, 2009. – 19 с.
216. Поринец, Ю.Ю. Методическое наследие И.Ф. Анненского: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Поринец Юрий Юрьевич. – СПб., 2001. – 363 с.

217. Пospelов, Н.Г. Лирические произведения. Введение в литературоведение / Н.Г. Пospelов. – М.: Высшая школа, 1988. – С. 257–271.
218. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX в. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 832 с.
219. Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века. Литературные манифесты и художественная практика: хрестоматия / Сост. А.Г. Соколов. – М.: Высшая школа, 1988. – 367 с.
220. Прохорова, И.Д. Новая антропология культуры (вступление на правах манифеста) / И. Прохорова // Новое литературное обозрение. – 2009. – №100. – С. 9–16.
221. Психология ощущений и восприятия / Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер. – М.: ЧеРо, 2002. – 610 с.
222. Риндисбахер, Х.Д. От запаха к слову: моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» / Х.Д. Риндисбахер // Ароматы и запахи в культуре: в 2 кн. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – Кн. 2. – С. 579–607.
223. Рогачева, Н.А. Ольфакторное пространство русской поэзии конца XIX – начала XX вв.: проблемы поэтики. – Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2010. – 404 с.
224. Рогачева, Н.А. Проблема поэтики запаха в литературно-критической прозе Иннокентия Анненского /Н.А. Рогачева // Вестник Тюменского государственного университета. – 2010. – № 1. – С. 213–220.
225. Роднянская, И.Б. Лирический образ вещи в русской поэзии нашего века // И.Б. Роднянская. Художник в поисках истины. – М.: Современник, 1989. – С. 321–342.
226. Розанов, В.В. Уединенное. Опавшие листья / В.В. Розанов. – М.: Мир книги; Литература, 2006. – 576 с.

227. Ронен, О. Идеал: О стихотворении И. Анненского «Квадратные окошки» [Электронный ресурс] / О. Ронен // Журнальный зал. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2001/5/ron.html> (дата обращения: 13.10.2013).
228. Рубинс, М. Пластическая радость красоты: экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. – СПб.: Академический проект, 2003. – 354 с.
229. Рузин, И. Г. Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке / И.Г. Рузин // Вопросы языкознания. – 1994. – № 6. – С. 79–100.
230. Русская литература и медицина: тело, предписания, социальная практика [Электронный ресурс] / Под ред. К. Богданова, Ю. Мурашова, Р. Николози. – М.: Новое издательство, 2006. – 500 с. (.pdf) // ЛитРес. – Режим доступа: <http://www.litres.ru/sbornik-statey/russkaya-literatura-i-medicina-telo-predpisaniya-socialnaya-praktika/> (дата обращения: 11.12.2014).
231. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. – 960 с.
232. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. – 768 с.
233. Рыбалова, Т.В. Понятие о телесности в гуманитарных науках / Т.В. Рыбалова // Вестник Тюменского государственного университета. – 2008. – № 5. – С. 216–221.
234. Савельева, Г.Т. Два мифа о Царском Селе / Г.Т. Савельева // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб.: А.О. Арсис, 1996. – С. 143–152.
235. Самоделова, Е.А. Антропологическая поэтика С.А. Есенина: авторский «жизнетекст» на перекрестье культурных традиций: автореферат дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01 / Самоделова Елена Александровна. – М., 2008. – 58 с.
236. Сапожков, С.В. Семантика вольного ямба в поэзии К.К. Случевского (стихотворение «После казни в Женеве») / С.В.Сапожков // Известия АН РАН. Серия литературы и языка, 1995. – Т. 54. – №2. – С. 58–64.

237. Секс и эротика в русской традиционной культуре: сборник статей / Сост. А.Л. Топорков. – М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1996. – 535 с.
238. Серебряный век в России. Избранные страницы / Под ред. Вяч. Вс. Иванова, В.Н. Топорова, Т.В. Цивьян. – М.: Радикс, 1993. – 340 с.
239. Сильман, Т.И. Заметки о лирике / Т.И. Сильман. – Л.: Советский писатель, 1977. – 223 с.
240. Сироткина, И. Классики и психиатры: Психиатрия в российской культуре конца XIX – начала XX века / И. Сироткина. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 271 с.
241. Смирнов, И.П. Место мифопоэтического подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») / И.П. Смирнов // Миф. Фольклор. Литература. – Л.: Наука, 1978. – С. 186–203.
242. Соколова, Л.Ю. Феноменологическая концепция М. Мерло-Понти [Электронный ресурс] / Л.Ю. Соколова // Антропология: web-кафедра философской антропологии. – Режим доступа: http://www.anthropology.ru/ru/texts/sokolova/kolesn_17.html (дата обращения: 17.11.2014).
243. Ставровская, И.В. Мотив двойничества в русской поэзии начала XX века (И. Анненский, А. Ахматова): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ставровская Ирина Викторовна. – Иваново, 2002. – 156 с.
244. Степанов, М.А. Опыт мышления тела / М.А. Степанов // Социально-гуманитарные знания. – 2010. – № 3. – С. 353–359.
245. Тамарченко, Н.Д. Лирика // Н. Д. Тамарченко. Теоретическая поэтика. – М.: Академия, 2004. – С. 299–316.
246. Тарасова, И.А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте (на материале поэзии Г. Иванова и И. Анненского): дис. ... докт. филол. наук: 10.02.01 / Тарасова Ирина Анатольевна. – Саратов, 2004. – 483 с.

247. Тарланов, Е.З. Между золотым и серебряным веком / Е.З. Тарланов. – Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. – 400 с.
248. Темиршина, О.Р. Тело и знак: к проблеме утопии и антиутопии в поздней поэзии В. Маяковского / О.Р. Темиршина // Творчество А.А. Ахматовой и Н.С. Гумилева в контексте русской поэзии XX века: Материалы международной научной конференции. 21–23 мая 2004 г. – Тверь: Тверской государственный университет, 2004. – С. 273–281.
249. Тименчик, Р.Д. Иннокентий Анненский и Николай Гумилев / Р.Д. Тименчик // Вопросы литературы. – 1987. – № 2. – С. 271–278.
250. Тименчик, Р.Д. О составе сборника Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец» / Р.Д. Тименчик // Вопросы литературы. – 1978. – № 8. – С. 307–316.
251. Тименчик, Р.Д. Устрицы Ахматовой и Анненского / Р.Д. Тименчик // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: сборник научных статей. – СПб.: А.О. Арсис, 1996. – С. 50–54.
252. Тимофеева, О. Текст как воплощение плоти: к морфологии опыта Ж. Батая [Электронный ресурс] / О. Тимофеева // Журнальный зал. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/tim4.html> (дата обращения: 13.12.2014).
253. Топоров, В.Н. О ритуале. Введение в проблематику / В.Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. – С. 7–60.
254. Топоров, В.Н. Тезисы к предыстории «портрета» как особого класса текстов / В.Н. Топоров // Исследования по структуре текста: сборник статей. – М.: Наука, 1987. – С. 278–288.
255. Тростников, М.В. Сквозные мотивы лирики И. Анненского / М.В. Тростников // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – Т. 50. – 1991. – № 4. – С. 328–337.
256. Тростников, М.В. «Я люблю из бледнеющей шири в переливах растаявший свет...». Символика желтого цвета в лирике И. Анненского [Электронный ресурс] / М.В. Тростников // Мир Иннокентия Анненского. Открытое цифровое собрание.

- Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/trostnikov.htm> (дата обращения: 13.12.2014).
257. Тынянов, Ю.Н. Литературная эволюция. Избранные труды / Ю.Н. Тынянов. – М.: Аграф, 2002. – 496 с.
258. Тынянов, Ю.Н. Литературный факт / Ю.Н. Тынянов. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 224–229.
259. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 573 с.
260. Тырышкина, Е.В. Источник инспирации в русском литературном авангарде [Электронный ресурс] / Е. В. Тырышкина // Поэзия авангарда. – Режим доступа: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_quelle.htm (дата обращения: 13.12.2014).
261. Тырышкина, Е.В. К вопросу о литературных переключках: В. Маяковский и И. Анненский («Несколько слов о себе самом» и «Тоска припоминания») / Е.В. Тырышкина // Сибирский филологический журнал. – 2007. – №3. – С. 48–51.
262. Уракова, А.П. Поэтика ощущений: проза По в контексте физиологического дискурса романтической эпохи / А.П. Уракова // Русская антропологическая школа. Труды. – Вып. 6. – М.: РГГУ, 2009. – С. 414–430.
263. Фарино, Е. Введение в литературоведение / Е.Фарино. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с.
264. Федоров, А.В. Иннокентий Анненский: Личность и творчество / А.В. Федоров. – Л.: Художественная литература, 1984. – 255 с.
265. Федоров, А.В. Искусство перевода и жизнь литературы: очерки / А.В. Федоров. – Л.: Советский писатель, 1983. – 352 с.
266. Федоров, А.В. Поэтическое творчество Иннокентия Анненского / А.В. Федоров // Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. – Л.: Советский писатель, 1959. – С. 5–60.
267. Филонова, Ю.А. Возможности использования опыта русских педагогов-словесников второй половины XIX века для развития творческих качеств

- современных школьников: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Филонова Юлия Александровна. – Ярославль, 2003. – 304 с.
268. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: 1997. – 448 с.
269. Фризман, Л.Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова / Л.Г. Фризман. – М.: Наука, 1973. – 168 с.
270. Фуко, М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 576 с.
271. Фуко, М. Рождение клиники / М. Фуко. – М.: Академический проект, 2010. – 252 с.
272. Фуко, М. Слово и вещи: археология гуманитарных наук / М. Фуко. – СПб.: А-сad, 1994. – 406 с.
273. Хайлова, Е.Г. Пунктуация в стихотворениях И.Ф. Анненского: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Хайлова Елена Геннадиевна. – М., 2005. – 214 с.
274. Ханзен-Леве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве; [пер. с нем. С. Бромерло и др.]. – СПб.: Академический проект, 1999. – 507 с.
275. Холшевников, В.Е. Основы стиховедения / В.Е. Холшевников. – М.: Академия, 2004. – 208 с.
276. Хоружий, С.С. Заметки к энергийной антропологии [Электронный ресурс] / С.С. Хоружий // Вопросы философии. – 1999. – №3. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/horus01/> (дата обращения: 10.12.2014).
277. Хоружий, С.С. К феноменологии аскезы / С.С. Хоружий. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 352 с.
278. Хрусталева, О.О. Эволюция героя в драматургии Иннокентия Анненского / О.О. Хрусталева // Русский театр и драматургия эпохи революции 1905–1907 годов: Сборник научных трудов. – Л., 1987. – 159 с.
279. Цивьян, Т.В. Семиотические путешествия / Т.В. Цивьян. – СПб.: 2001. – С. 121–158.

280. Цивьян, Т.В. Отношение к себе и к своему телу в русской модели мира / Т.В. Цивьян // Тело в русской культуре: сборник статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 38–48.
281. Червяков, А.И. «Музыка» в поэтической системе И. Ф. Анненского / А.И. Червяков // Творчество писателя и литературный процесс: межвузовский сборник научных трудов. – Иваново: Издательство ИГУ, 1986. – С. 99–110.
282. Чернаков, И.Э. «Художественная критика» И.Ф. Анненского в составе его литературного наследия: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Чернаков Илья Эльвинович. – Вологда, 2007. – 22 с.
283. Чернец, Л.В. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учебное пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др.; под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа; Академия, 1999. – 556 с.
284. Чернец, Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л.В. Чернец. – М.: Издательство Московского университета, 1982. – 191 с.
285. Чернова, О.Н. Проблема гуманитарного образования в педагогическом наследии И.Ф. Анненского: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Чернова Ольга Николаевна. – Смоленск, 2004. – 20 с.
286. Черный, К.М. Анненский и Тютчев [Электронный ресурс] / К.М. Черный // Мир Иннокентия Анненского. Открытое цифровое собрание. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/cherny.htm> (дата обращения: 09.07.2014).
287. Чулков, Г.И. Траурный эстетизм [Электронный ресурс] / Г.И. Чулков // Мир Иннокентия Анненского. Открытое цифровое собрание. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/chulkov.htm> (дата обращения: 09.07.2014).
288. Шевчук, Ю.В. «Кипарисовый ларец» И.Ф. Анненского и философские взгляды Л.М. Лопатина / Ю.В. Шевчук // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – №8(26): в 2 ч. – Ч. 2. – С. 205 – 208. – Режим доступа: <http://www.gramota.net/materials/2/2013/8-2/57.html> (дата обращения: 19.07.2014).

289. Шелер, М. Избранные произведения / М. Шелер; [пер. с нем. А.В. Денежкина и др.]. – М.: Гнозис, 1994. – 490 с.
290. Шелер, М. Человек и история [Электронный ресурс] / М. Шелер // Макс Шелер и Россия: сайт. – Режим доступа: http://max-scheler.philosophy.spbu.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=17&Itemid=37 (дата обращения: 05.03.2014).
291. Шелогурова, Г.Н. Статус и функции хора в вакхической драме И. Анненского «Фамира-кифаред» (к постановке проблемы) / Г.Н. Шелогурова // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855–1909. – М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2009. – С. 213–225.
292. Шестакова, Л.Л. Стихотворение Иннокентия Анненского «Гармония» / Л.Л. Шестакова // Русский язык в школе. – 2005. – № 4. – С. 62–64.
293. Шмугурова, К.В. Концепты *тоска* и *радость* в художественной картине мира (на материале лирики И.А. Бунина, Ф. Сологуба, И.Ф. Анненского): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Шмугурова Ксения Васильевна. – Новосибирск, 2011. – 24 с.
294. Эпштейн, М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М.Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 236–237.
295. Эпштейн, М.Н. Философия тела. Тело свободы / М.Н. Эпштейн, Г.Л. Тульчинский. – СПб: Алетейя, 2006. – 432 с.
296. Эткинд, Е.Г. Материя стиха / Е. Г. Эткинд. – СПб.: Гуманитарный союз, 1998. – 506 с.
297. Якобсон, Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – 461 с.
298. Ямпольский, М.Б. Демон и лабиринт / М.Б. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 350 с.
299. Ямпольский, М.Б. О близком. Очерки немиметического зрения / М.Б. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 240 с.

300. Leighton, A. On form: Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word / A. Leighton. – New-York: Oxford University Press Inc., 2007. – 288 p.
301. Ljungren, A. At the crossroads of Russian Modernism / Studies in Innokentij Annenskij's poetics. – Stockholm, 1997. – 140 p.
302. Tucker, J.G. Innokentij Annenskij and the acmeist Doctrine / J.G. Tucker. – Columbus: Slavica Publishers, Inc., 1986. – 161 p.