

Н.В. Налегач
Кемерово, Россия

СИМВОЛИКА АМЕТИСТОВ В ПОЭЗИИ И. АННЕНСКОГО

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению символики аметистов как фактора смыслообразования в стихотворениях И. Анненского «Аметисты», «После концерта», «Светлый нимб». Аметист в его поэзии напрямую связан с поэтикой «волшебной призмы» как архитектурного принципа преобразования лирического смысла. Кроме того, символика этого драгоценного камня обеспечивает взаимосвязь мотивов поэтического вдохновения, искания идеала и любви в его произведениях.

Ключевые слова: И. Анненский, аметист, волшебная призма, символика.

N.V. Nalegach
Kemerovo, Russia

SYMBOLISM OF AMETHYSTS IN I. ANNENSKY'S POETRY

Abstract: The article deals with the symbolism of amethysts as a factor of sense forming in the Annensky's poems "Amethysts", "After the Concert", "The Light Nimbus". Amethyst in his poetry is directly tied with the poetics of "magic crystal" as architectonics principle of transformation of lyric sense. Besides the symbolism of this jewel provides connection-link between the motive of poetical inspiration, seaching of ideal and love.

Keywords: I. Annensky, amethyst, magic crystal, symbolism.

Символика драгоценных камней традиционно используется в смысловой структуре поэтических произведений. Искусство символистов здесь не исключение. Обусловлено это тем, что образы драгоценных камней, сопровождающиеся богатой мифопоэтической традицией, соответствовали не только идее синтеза культур, но и отвечали мистическим настроениям художников-символистов своей двуприродностью (камень как «кость земли», квинтэссенция земного начала способен пропускать сквозь себя свет, преломлять его лучи и тем самым выражать идею просветления или преображения косного материального мира под воздействием идеально-духовных сущностей, конкретизируемых посредством цвето-световой окраски различных драгоценных камней). Закономерно, что практически все символисты отдали дань этой образности. И здесь особенно показательны стихотворения Вяч. Иванова и М. Волошина [Ханзен-Леве 2003: 416-418; 577-578].

Не меньший интерес проявлял к этой образности И. Анненский. Причем среди других прозрачных драгоценных камней он отдает предпочтение аметистам. Не случайно А. Кушнер в своем стихотворении «В оранжерею? Нет. И кто бы там у них...», написанном на 100-летнюю годовщину его смерти, иронически переосмысляет лилии и аметисты как знаки принадлежности И. Анненского к кругу поэтов серебряного века, призывая изучать «другое что-нибудь»: «И век Серебряный, признаюсь ли, чуть-чуть / Наскучил, лилии его и аметисты. / Вцепись, знаток его, в другое что-нибудь» [Кушнер 2009: 108]. Однако притом что лилии и аметисты, действительно, стали легко узнаваемыми знаками поэзии И. Анненского, а два стихотворения под заглавием «Аметисты» привлекали внимание литературоведов в связи с символом «лучезарного слиянья» и «поэтикой вариантов», символика аме-

тистов как таковая в его лирике до сих пор не получила должного осмысления.

Эта символика организует поэтический смысл не только в стихотворениях с соответствующим заглавием «Аметисты» («Когда, сжигая синеву...») и «Аметисты» («Глаза забыли синеву...»), но также «Светлый нимб» и «После концерта». По данным «Частотного словаря лексики лирики И.Ф. Анненского», составленного У.В. Новиковой, слово «аметист» встречается в его стихотворениях 9 раз [Новикова 2006: 43], существенно превосходя по частоте словоупотребления все остальные словообразы, относящиеся к другим драгоценным камням. Более того, обозначение только этого драгоценного камня вынесено в заглавия двух его стихотворений, связанных между собой по принципу вариативности. Как отметил В.Е. Гитин, поэтика вариантов, свойственная лирике И. Анненского, используется им в особенно значимых случаях, связанных с постижением идеала и его приближенным воплощением в варьирующихся стихотворениях: «Насколько можно судить по анализируемым стихам и – шире – по всему контексту не только его поэзии, но и прозаических работ, создание «идеального» текста принципиально невозможно, возможны лишь поиски его – «варианты». И эти «варианты», «черновики» «идеального» текста – своего рода модель творчества Анненского» [Гитин 1997: 53]. Более того, прочтение вариантов, по мысли В.Е. Гитина, напоминает разгадывание загадки, обусловленное «поэтикой загадки», восходящей у И. Анненского к творческому методу С. Маллармэ, как это было указано еще в некрологической статье Вяч. Иванова [Иванов 1974: 576].

Обратимся к сопоставительному анализу стихотворений «Аметисты». Начнем с того, которое самим И. Анненским было предназначено к публикации в составе «Трилистника огненного». И сам

трилистник, и это стихотворение уже привлекали внимание исследователей символом «лучезарного слиянья» как духовного аспекта любви в противовес дисгармоническому пыланию страсти [Аникин 2011: 139-140].

Начинается стихотворение с импрессионистического изображения меняющегося во времени (от утра к полудню) пейзажа: «Когда, сжигая синеву, / Багряный день растет неистов, / Как часто сумрак я зову, / Холодный сумрак аметистов» [Анненский 1990: 98]. Акцент в этой зарисовке делается на изменении неба. В контексте смены цвето-световой гаммы «холодный сумрак аметистов», призываемый лирическим субъектом, ассоциируется с вечерне-ночным временем суток. Во второй строфе посредством образа свечи изображенный мир сужается до комнаты: «И чтоб не знойные лучи / Сжигали грани аметиста, / А лишь мерцание свечи / Лилось там жидко и огнисто» [Анненский 1990: 98]. Более того, пространство комнаты не просто противопоставлено внешнему миру, но представлено как чаемое посредством синтаксического решения начинающего строфу «И чтоб...», наполненного семантикой желаний. За счет этих семантических «мерцаний» в строфе оформляется ассоциативно выраженный мотив желания, раскрывающийся во всей полноте в заключительной строфе стихотворения: «И, лиловея и дробясь, / Чтоб уверяло там сиянье, / Что где-то есть не наша *связь*, / А лучезарное *слиянье*...» [Анненский 1990: 98].

Таким образом, внешний мир окончательно отступает, и в центре лирического переживания оказывается перетекание страстного любовного желания в грезу о лучезарном слиянье душ, порождая мотив преображения эмоционально-земного в духовно-небесное. В этом смысле интересно, что начинается стихотворение с созерцания цвето-световых метаморфоз физически зримого неба, отказ от любования которыми приводит к прозрению идеального мира сквозь «границы аметиста». Ограниченный аметист (камень, которому придана совершенная форма, усиливающая его способность преломлять и отражать свет) ведет за собой мотив мечты о духовном преображении земных чувств и самой реальности. Примечательно, что в статье В.И. Тюпы, Г.А. Мешковой и Н.В. Курбатовой «кристаллогенная» архитектура ряда «Трилистников», в том числе и «Огненного», напрямую соотносена с поэтикой преображения смысла: «Достаточно легкого поворота новой гранью, и картина жизни, угол зрения мгновенно (а не постепенно, не последовательно) меняется <...> В основание поэтической идеи поворота иной гранью – едва уловимого, но мгновенно меняющего картину мира – легла, надо полагать, мифологема *преображения*» [Тюпа, Мешкова, Курбатова 1992: 104-105]. Представляется, что мифологема преображения становится принципом трансформации поэтического смысла не только на уровне архитектуры циклизации отдельных трилистников, но также оказывается одним из формообразующих проявлений символики аметистов в отдельных стихотворениях, не включенных в микроциклические образования.

Так, в другом стихотворении с тем же заглавием, сохраняющим свою вариативную связь с уже рассмотренным даже посредством первого стиха (ср.: «Когда, сжигая синеву...» – «Глаза забыли синеву...»), тема любви еще более скрыта, но, тем не менее, она важна, внутренне организовывая смысл этого стихотворения.

В первой строфе по музыкальному принципу вариации повторяется образность одноименного стихотворения с той только разницей, что здесь возрастает степень субъективности переживания мгновенных превращений окружающей реальности во времени. Если в предыдущем стихотворении мир изменялся сам по себе, то здесь посредством образ глаз акцентируется внимание на индивидуализированном восприятии мира и изображении ночи как любимого времени суток лирического «Я»: «Глаза забыли синеву, / Им солнца пыль не золотиста, / Но весь одним я сном живу, / Что между граней аметиста» [Анненский 1990: 200]. Показательно, что ночь изображена посредством непрямого указания на нее через символику сна, сочетающуюся с состоянием «между граней аметиста» (рассвет и закат как «границы аметиста», ср. с его образностью, обыгрывающей символику розово-сиреневого цвета, из других стихотворений «По бледно-розовым овалам, / Туманом утра облиты...» [Анненский 1990: 82], «Он как-то ближе розовых закатов» [Анненский 1990: 86], «Но люблю ослабелый / От заоблачных нег – / То сверкающе белый, / То сиреневый снег» [Анненский 1990: 115] и т.п., а между граней, соответственно, между днем и ночью).

Во второй строфе созерцание ночи оборачивается любованием цвето-световой игрой аметиста: «Затем, что там пьяней весны / И беспокойней, чем идея, / Огни лиловые должны / Переливаться, холодея» [Анненский 1990: 200]. Примечательна прорисовка этой игры, устанавливающая соответствия между сиянием аметиста и «опьянением весны» (парафраза любовной страсти), а также беспокойным исканием мысли идеала. Соответствия не случайны. Они обусловлены античной символикой аметиста, в которой этот камень неразрывно связан с мифом о Дионисе. Интересно, что в этой традиции аметист символически сопрягает прямо противоположные смыслы. С одной стороны, он – символ неутоленной любовной страсти Диониса, с другой – олицетворение бесстрастия и трезвости мысли. Обусловлено это легендой о безответной любви Диониса к нимфе Аметис, которая предпочла превратиться в камень, получивший ее имя, чем разделить страсть преследующего ее бога [Слетов: <http://mindraw.web.ru/mineral1am.htm>]. И. Анненский проявлял интерес к мотиву отверженной страсти бога в разных его вариациях, например, можно вспомнить отвергнувшую Зевса Аргипозэ в его вакхической драме «Фамира-кифаред» (здесь показательно, что жанровое обозначение пьесы отсылает к дионисийскому культу, а главный герой Фамира – слуга и приверженец Аполлона, сама же нимфа, сочетает в себе черты обоих начал: будучи орадой, она наказана двадцатилетним безумием и последующими страстями). Эта легенда предопределила представление

об аметисте как камне, дарующем трезвость, т.е. освобождающем от власти Диониса, проявляющейся в страстном состоянии, которое овладевает человеком.

Третья строфа прочнее всего связана с мифом о Дионисе и Аметис через определенный комплекс лирических переживаний: «И сердцу, где лишь стыд да страх, / Нет грезы ласково-обманной, / Чем стать кристаллом при свечах / В лиловом холоде мерцаний» [Анненский 1990: 200]. То, что доступно Аметис, оказывается обманной грезой для лирического субъекта. Если в античной легенде страсти можно избежать, окаменев, то в земном мире это невозможно. Можно вспомнить развитие мотива страсти в сочетании с образами пламени и камня в стихотворении «Я думал, что сердце из камня...» (напомним, что опубликованный вариант «Аметистов» открывает «Трилистник огненный») и в связанном с ним по принципу вариации стихотворении «Пробуждение», замыкающем «Трилистник победный», который характерно открывается символикой драгоценного камня, запечатленной уже в заглавии первого стихотворения «В волшебную призму» (аллюзия на пушкинский «магический кристалл» в этом образе уже была отмечена в литературоведческих работах [Тюпа, Мешкова, Курбатова 1992: 107]). Любовная страсть, преодоленная лирическим «Я», не наполняет сердце аметистовым сиянием, которое «лучезарным слиянием» открывает путь к миру идеала, а превращает его в могильную плиту: «На сердце темно, как в могиле, / Я знал, что пожар я уйму... / Ну вот... и огонь потушили, / А я умираю в дыму» [Анненский 1990: 198].

В этом смысле стихотворение «Я думал, что сердце из камня...» оказывается прямой противоположностью «Аметистам», открывающим «Трилистник огненный». В стихотворении из «Кипарисового ларца» мотив аметистовой грезы порождает иную метаморфозу: мечту о претворении смертного земного горения («наша связь»), мучительного и беспокойного согласно скрытому в столе стихотворению-варианту, в лучезарное светоносное слияние душ, возможность которого открывается лирическому «Я» через созерцание игры света в гранях аметиста. Еще раз подчеркнем, что такая символика аметиста в одноименных стихотворениях И. Анненского опирается на античную легенду и предполагает творческое развитие заложенных в ней смыслов с акцентом на мечте об освобождении от страстей при сохранении и идеализации чувства любви. Эта символика сохраняется и в других стихотворениях Анненского, где появляются образы аметистов.

Так, в сонете «Светлый нимб», которым завершается «Трилистник траурный», аметисты, будучи элементом серег, являются, наряду с фатой, метонимической заменой прекрасной женщины, которую полюбил лирический субъект. Ее образ создан так, что невозможно однозначно понять, к какому миру – живых или мертвых – относится эта женщина. Изображенный здесь похоронный обряд (все три стихотворения трилистника скреплены этой ситуацией) с моментом церковного отпевания позволяет воспринять ее образ и как той, кого отпевают, и как

той, кто, облачившись в траур, участвует в отпевании другого. Это мерцание ее позиции очень точно передает положение окаменевшей Аметис, оказавшейся между миром живых и мертвых. Показательно, что лирический герой оказывается сопричастен дионисийским переживаниям. Так, в мифе Дионис, стремясь оживить превращенную Артемидой в белый камень Аметис, окропляет ее вином, но камень лишь изменяет цвет с белого на лиловый, оставляя Диониса один на один с неутоленной любовью, которая в случае с лирическим «Я» «Светлого нимба» предстает «безумной мечтой» в «чадном море молений и слез» [Анненский 1990: 106].

В стихотворении «После концерта» – среднем в «Трилистнике толпы» – образ аметистов опять соотнесен с метонимически скрытым прекрасным женским образом, являясь частью порвавшегося и рассыпавшегося аметистового ожерелья. Из всех четырех стихотворений, включающих символ аметистов, это полнее всего раскрывает тему любовной страсти как безумного и обреченного горения. Как и в других стихотворениях начинается оно с изображения наступившей ночи, обуславливающей ситуацию мечты. Однако уже заглавие стихотворения предопределяет тему конца, отсюда и мотив изжитой, развенчанной грезы: «В аллею черные спустились небеса, / Но сердцу в эту ночь не превозмочь усталость... / Погасшие огни, немые голоса, – / Неужто это всё, что от мечты осталось?» [Анненский 1990: 126]. В плане прямого выражения эту строфу можно интерпретировать как поэтическое воплощение чувства, остающегося после концерта, когда восторг и упоение музыкой отступают перед грустью и даже разочарованием оттого, что мелодия больше не звучит, занавес опущен и зрители выходят в ночное пространство.

Вторая строфа на этом же смысловом уровне представляет длящееся переживание впечатления от образа исполнительницы. Преобладание печали и жалости в ее восприятии лирическим «Я» проясняется из заглавия всего трилистника как романтическое столкновение одухотворенной творческой личности с глухой толпой: «О, как печален был оджд ее атлас, / И вырез жутко бел среди наплечий черных! / Как жалко было мне ее недвижных глаз / И снежной лайки рук, молитвенно-покорных!» [Анненский 1990: 126]. Графический контраст белого с черным лишь усиливает переживание романтической коллизии. При этом, как и в предыдущем стихотворении трилистника «Прелюдия» творческая личность изображена слабой и беззащитной перед толпой (ср.: «Но в праздности моей рассеяны мгновенья, / Когда мучительно душе прикосновенье, / И я дрожу среди вас, дрожу за свой покой, / Как спичку на ветру загорюив рукой <...> Так лучше. Только бы меня не замечали / В тумане, может быть, и творческой печали» [Анненский 1990: 126]).

В следующей строфе этот мотив беззащитности искусства перед равнодушием толпы усилен посредством безотзывно прозвучавшей музыки: «А сколько было там развеяно души / Среди рассеянных, мятежных и бесслезных! / Что звуков пролито, взлелеянных в тиши, / сиреневых, и ласковых, и

звездных!» [Анненский 1990: 126]. Этим объясняется и мотив развеянной души, контрастно противопоставленный скрытому в подтексте образу творческого бессмертия, восходящему к Горацию и эталонно воплощенному в пушкинском решении темы памятника: «Нет, весь я не умру – душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит» [Пушкин 1995: 424]. Этот мотив развеянной души в последней строфе метафорически соотнесен с рассыпавшимися в росистой траве аметистовыми бусинами: «Так с нити порванной в волненьи иногда, / Средь месячных лучей, и нежны, и огнисты, / В росистую траву катятся аметисты / И гибнут без следа» [Анненский 1990: 127]. Показательно и композиционное решение мотива оборванной нити аметистового ожерелья, неравномерное мерцанье бусин которого подчеркнута разноstopным ямбом (в основном 6-stopным) с частыми и во-многом регулярными пропусками схемного ударения. Более того, последняя строфа ритмически резко нарушает утвердившуюся логику метрического рисунка, повторяющегося в трех предыдущих строфах, так как последний ее стих представляет собой 3-stopный ямб с пропуском схемного ударения во второй стопе и, соответственно, звучит резким ритмическим обрывом.

Образность этой строфы в соответствии с поэтикой волшебной призмы, как она раскрывается в стихотворениях Анненского, поворачивается новой смысловой гранью. Так, пространство ночного лунного сада в сочетании с порванной в волненьи нитью аметистового ожерелья вызывает ассоциации с русской романсной лирикой, актуализируя тему любви. Таким образом, исполнительница музыкального произведения перевоплощается в героиню любовного романса, а заявленная в самом заглавии

ситуация конца оборачивается не только окончанием концерта, но и, согласно образности разорванной нити аметистов, любовным разрывом, окончательность которого подчеркнута гибнущими в траве без следа бусинами.

Таким образом, символика аметистов, как она раскрывается в лирике Анненского, неразрывно связана с мотивами поэтического вдохновения, искания идеала и с темой любви.

ЛИТЕРАТУРА

- Аникин А.Е.* Иннокентий Анненский и его отражение: Материалы. Статьи. – М., 2011.
- Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова. – Л., 1990. – (Библиотека поэта. Большая серия).
- Гитин В.Е.* «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») // Русская литература. – 1997. – № 4. – С. 34-53.
- Иванов Вяч.* О поэзии Иннокентия Анненского // Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2 / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт. – Брюссель, 1974. – С. 573-586.
- Кушнер А.* «В оранжерею? Нет. И кто бы там у них...» // Звезда. – 2009. – № 12. – С. 108.
- Минералогический сайт Виктора Слетова // <http://mindraw.web.ru>.
- Новикова У.В.* Частотный словарь лексики лирики И. Ф. Анненского. – Краснодар, 2006.
- Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 3. Кн. 1. – М., 1995.
- Тюпа В.И., Мешкова Г.А., Курбатова Н.В.* Архитектоника циклизации (о «Трилистниках» И. Анненского) // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. – Кемерово, 1992. – С. 104-125.
- Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / пер. с нем. М.Ю. Некрасова. – СПб., 2003.

Сведения об авторе:

Наталья Валерьевна Налегач – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Кемеровского государственного университета.

Адрес: 650043, г. Кемерово, ул. Красная, 6.

E-mail: nalegach@list.ru

About the author:

Natalia Valeryevna Nalegach is a Candidat of Philology, Assistant Professor of Chair of the Russian Literature Kemerovo State University (Kemerovo).