

**ПОЭТИКА ЗВУЧАНИЯ В СТИХОТВОРЕНИИ
И. Ф. АННЕНСКОГО «КЭК-УОК НА ЦИМБАЛАХ»**

В русской лирике Серебряного века происходит формирование особого, построенного на опыте сенсорных восприятий поэтического языка и складывается его поэтика. Назначение этого языка – служить формой высказывания для субъекта лирики нового типа, который в теоретических работах последних лет определяется как субъект «неклассической поэзии». По словам Е. Фарыно, для «артикулирующего субъекта» новой поэзии свойственна «доминанция» «физиологических уровней контакта с миром и сенсорных моделирующих категорий» [Фаруно. 1991: 339]. Его основным качеством служит принципиальная нецелостность личности, многомерность, текучесть состояний и восприятий, отказ от «гносеологической ответственности», как говорил Ян Мукаржовский, приводящие к двойной деформации – внешнего и внутреннего мира [Мукаржовский, 1994: 542]. Новое представление о человеке, вызванное целым рядом научных открытий и философских концепций конца XIX–начала XX вв., привело поэтов к вопросу о слове, адекватном этому представлению. В литературных манифестах разных школ Серебряного века практически одновременно прозвучала мысль, что поэтическое слово нового искусства требует не простого расширения семантики, а именно преобразования всей структуры – формы и содержания.

Одним из путей преобразования становится представление слова самостоятельным живым организмом. В этом случае слова антропоморфизируются, действуют, чувствуют, в том числе наделяются соматическими характеристиками – они и ощущаются, как всякая вещь, которую можно потрогать, понюхать, увидеть, и ощущают, действуют. Сам принцип наделения слова антропоморфными качествами, естественно, не нов: он восходит к библейским текстам, а в литературе составляет известный ряд метафор: как, напр., слово/имя в поэме Гоголя «Мертвые души», способное «гулять», «преследовать» своего носителя. У слов есть собственное пространство-время – вне, но чаще внутри тела: такое пребывание слова внутри организма и формирование поэтических сюжетов, направленных на развертывание внутрителесного времени-пространства слова, свидетельствовало об изменении всей структуры художественного мира лирики.

Отличие внутреннего слова – его недоступность для двух основных эстетических способов восприятия – слуха и зрения. Слово пропадает из поля зрения (не читается), не слышится, зато хорошо ощутимо другими способами восприятия: моторного (слово шевелится), температурного (жжет), вкусового. В свою очередь такие деформации слова как инструмента познания мира приводят к последовательному разрушению визуально-пластического плана текста и выдвиганию на первый план иных форм его организации. Стало возможным архитектурное завершение художественного высказывания по принципу любого из пяти ощущений.

Возвращение к идее телесного слова изменяет всю артикуляционную структуру текста. Предметом изображения, лирическим сюжетом становится сам процесс говорения – формирования звука с помощью физиологических органов. И тогда текст, посвященный практически любой теме, приобретает осязаемую физиологическую окраску. Напр., реализованная метафора слова – тела Христова в маленькой поэме Сергея Есенина «Инония»: *«Тело, Христово тело / Выплываю из рта»* [Есенин, 1997, II: 61]. Процесс говорения здесь превращен в плевок, судорожное сжатие мышц, когда слово с усилием выбрасывается из рта. Или: ощущение слова в поэме Владимира Маяковского «Облако в штанах»: *«Каждое слово / даже шутка, которые изрыгает обгорающим ртом он, / выбрасывается, как голая проститутка / из горящего публичного дома»* [Маяковский, 1955, I: 180]. М. Вайскопф связывает развитие подобной образности с традициями католического средневековья и свойственным для всего Серебряного века «влечением» к «соматизации духовного начала» [Вайскопф, 1997: 6, 32]¹: Звучащее слово оформляется в зрительный образ. Но заметим, что, помимо слуха и зрения, здесь актуализированы и иные формы ощущения, осязание прежде всего, так как лишь температурно-осязательные реакции могут объяснить происхождение метафорического уподобления глотки (рта) с горящим зданием.

В позднесимволистской и постсимволистской прозе, у А. Белого («Глоссолалия», «Жезл Аарона») и О. Мандельштама («Заметки о поэзии», «Путешествие в Армению»), появляются сходные описания речи, идущей изнутри органов, ландшафты внутрителесного пространства, где живут и рождаются звуки. Так формируется идея генетического, физиологического прилаживания человека к родной земле и речи. Близкое касание слова/звука и органов речи трансформируется в мотив тождества двух разнородных форм: временной (звук) и пространственной (тело). Время застывает не только в очертаниях пространства, его фигурах, но и в структуре организма – его внутреннем устройстве. Тем самым слово становится не просто общим языковым знаком, а физически «своим».

Как видим, мысль о телесной, пространственной, фигуративной природе слова связывает поэтов разных школ и направлений. Но есть, конечно, в культуре Серебряного века художники, которые открывают этот аспект поэтологической проблематики. К ним относится Иннокентий Анненский, творчество которого, как многократно отмечали исследователи, лежит у истоков не только символистских, но и постсимволистских течений. Причем в лирике Анненского заметен переходный характер от классической поэтики к поэтике модернизма – его важнейшие открытия оформлены в жанры шуточной поэзии. Мы рассмотрим заявленную проблему на одном из известных стихотворений – «Кэк-уок на цимбалах».

Молоточков лапки цепки,
Да гвоздочков шапки крепки,
 Что не раз их,
 Пустоплясых,
Там позастрелало.

Молоточки топотали,
Мимо точки попадали,
 Что ни мах,
 На струнах
 Как и не бывало.

Пали звоны топотом, топотом,
Стали звоны ропотом, ропотом,
 То сзываясь,
 То срываясь,
 То дробя кристалл.

В струнах, полных холода, холода,
Пели волны молодо, молодо,
 И буруном
 Гул по струнам
 Следом пролетал.

С звуками кэк-уока,
Ожидая мокка,
Во мгновенье ока
Что мы не съедим...
И Махмет-Мамаям,
Ни зимой, ни маем
Нами не внимаем,
 Он необходим.

Молоточков цепки лапки,
Да гвоздочков крепки шапки,
 Что не раз их,
 Пустоплясах,
 Там позастревало.

Молоточки налетают,
Мимо точки попадают,
 Мах да мах,
 Жизни... ах,
 Как и не бывало.

[Осень 1904, Анненский, 1990: 164-165]

Стихотворение Анненского заключает в себе не просто идею «звукового жеста», но и яркое воплощение новой перцептивной поэтики слова в принципиально новаторской авангардной структуре текста, где образ внутреннего слова реализуется помимо визуального плана – в его акустической, осязательной и моторно-двигательной форме.

Сюжет стихотворения определен смещением планов изображения. Сначала точка зрения наблюдателя фокусируется на доске цимбал, где молоточки ударяют по струнам и промахиваются – застревают в них. Этим движением предопределена метаморфоза звука – из четкого ударного ритма рождается волнообразный рокот и гул. В центре второй картины находится человек, сидящий за столом в ожидании «мокка»: он, как и другие «мы», с готовностью «съедает» всё что угодно – в мгновение ока проживает жизнь. Эти размышления о миновавшей жизни находятся в центре финальной, третьей части стихотворения, объединяющей две заключительные строфы. Начальные образы текста здесь очевидно выступают как метафоры времени, бессмысленно («мимо») прошедшей жизни. Финал иронически интонирован ссылкой на сюжет басни И.А. Крылова, и танец уже оказывается наказанием за неназванный в тексте проступок, жизнь начинается и заканчивается вместе со звуками кэк-уока (съеденным обедом – кратковременным пиром) – летом и осенью.

Так формируется тема невольности и неосознанности, рефлексивности движений, подчиненных законам навязанного сознанию ритма. Ритмическая композиция стихотворения строится на колебаниях метра. Во-первых, это осязаемая игра между X4 и пеонем: уже в первом стихе словораздел противопоставляет четырехсложное слово «молоточков» (Пе3) и два двухсложных слова «лапки цепки», где граница между словами совпадает с границами двух стоп хореев. Тенденция к пеонизации размера проявляется в целом ряде последующих стихов: «Молоточки топотали», «Молоточки налетают». Подобные ритмические колебания между двусложными и четырехсложными размерами для Анненского не редки (вспомним, например, стихотворение «Пеон второй – пеон четвертый»).

Перебои ритма влияют на тематическую композицию – распределение смысловых частей. Первые две строфы объединены ударным звучанием (молоточки – гвозди), третья и четвертая – волнообразным звуком: ритмически они представляют собой логазды, где X2 чередуется с двустопным дактилем: «Пали звоны / топотом, топотом» (сочетание хореев и дактиля, как известно, лежит в основе русских имитаций античных размеров). Ударный, маршевый ритм соотносится с происхождением танца (кэк-уок – танец американских негров), мелодическая вариация – с античным прообразом цимбалы. Третья часть (пятая строфа) выдержана в ритме хореев. Но она начинается со стиха, где «лишний» слог указывает на иноязычную фонетику. «С звуками кэк-уока» (дактиль + X2), – английский «w» может транслироваться на русский как [yo] и [v], тогда стих полностью выдерживается в ритме X4. Стихотворение заканчивается возвращением к ритмическому рисунку начальных стихов, но, как мы уже говорили, перед нами инверсия внешнего образа в мыслимый образ-метафору.

Графическое выделение финальных стихов каждой строфы подчеркивает характерную для всего стихотворения биритмию: колебание между хореем и пеонем, распространенное в русской каламбурной поэзии второй половины XIX века. Оно отчасти объясняет происхождение неологизма «пустоплясых» из сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина и усиливает ироническое

звучание моральной тематики. На фоне преобладающей женской рифмы этой группы стихов контрастно выделены четыре стиха, связанные неполным повтором мужской рифмы: «*Что ни мах, / На струнах*» – «*Мах да мах, / Жизни... ах...*». Так в тексте закрепляется параллелизм музыкально-танцевальной темы и темы человеческой жизни.

Ритмическая структура подчиняет себе лексический строй стихотворения. Пеонизация размера делает границы между словами слабо ощутимыми: слова сливаются, образуя глоссы («лапкицепки», «цепкилапки»), либо, напротив, разрываются надвое («[мала] –точков», «[мала] – точки» – «мимо точки»). Во всяком случае слова теряют свою смысловую и звуковую определенность, создают вариант зауми, который в контексте с центральным словообразом «кэж-уока» задает два направления в развитии смысла: понятное становится непонятным, непонятное преобразуется в ощутимую реальность.

В тексте нарушаются грамматические правила употребления форм слова. Ярким неологизмом Анненского является краткое причастие страдательного залога «не внимаем (нами)», образованное от глагола «внимать» (слушать»), имеющего архаическую стилевую окраску. Оно не только затрудняет понимание текста, но и служит для развертывания литературной ассоциации с «Евгением Онегиным» А.С. Пушкина: ропот совести ассоциирован с ропотом струн. Синтаксис размывает значения слов: введение обособленного причастного оборота между дополнением и сказуемым ставит под вопрос, кому принадлежит имя: Мехмет-Мамаи – кто-то другой или все же это определение «нас», тех, кто зимой и в мае не слышал кэж-уока, а теперь выплясывает себя в ритме модного танца. Другой случай нарушения грамматики и синтаксиса: «*Что не раз их, / Пустоплясых, / Там позастрелало*». Употребление безличной формы глагола – сказуемого обращает внимание на относительность пространственно-временных определений ситуации: не раз позастрелало (многократно), тогда как допустимо в этом предложении только «много», «многие». Вместо признака численности назван признак многократности. И вновь за нарушением грамматического строя обнаруживается парадоксальная литературная ассоциация – с русским цыганским романсом, дополнительным указанием на которую служит ассоциативная связь «пустоплясых» и «Парой гнедых» А.Н. Апухтина.

Ответной реакцией на музыкальный ритм и наблюдение за движениями молоточков в стихотворении стала артикуляция лирического субъекта, движение его органов речи. Оно регулируется звуками, способ образования которых формирует моторику языка и губ, заданную уже первым словом текста: *м* – губной, *л*, *т* – переднеязычные зубные с разной степенью участия языка в их образовании, *т* – переднеязычный небный, *к* – заднеязычный. Звук перекатывается от внешних органов речи к внутренним. Волнообразное движение языка и губ (переднеязычный – губной – переднеязычный – губной) характеризует фонетический строй третьей строфы («звоны топотом, топотом»; «звоны ропотом, ропотом»). Другой заметный артикуляционный прием, развернутый в тексте, – антитеза звуков по способу образования. Покажем его действие в четвертой строфе, построенной на

контрастном сочетании звуковых комплексов *км (мк) – хм (мх)*. Контраст и трудность звучания создает сочетание губного и заднеязычного, но при этом заднеязычные звуки *к* и *х* относятся к разным классам: один взрывной, другой щелевой. Первый тип сочетаний создает звуковой образ американского танца и угощения (кэк-уока, мокка), второй – образ восточных варваров (*Махмет-Мамаям*). Стихотворение заканчивается повтором *мх*: «*Мах да мах...*» и ироническим отзвуком названия танца: «С звуками *кэк-уока*» – «*Как и...*».

Представления о корреляции между слухом и акустикой были достаточно широко распространены в науке рубежа XIX–XX вв. Эрнст Мах, анализируя слуховые ощущения, писал: «Воля, чувство, производство звуков и ощущение их находятся, без сомнения, в очень тесной физиологической связи» [Мах, 2005: 228]. Русские лингвисты этого времени активно разрабатывали фонологическую теорию, в состав которой входила систематизация звуков по месту и способу их образования. Поэтому можно предположить, что артикуляционный сюжет стихотворения был вполне осознанной игрой и, вероятно, ироническим откликом на филологические изыскания современников. Взамен звукового символизма и звукоподражания Анненский предложил поэтику артикуляции, направленную на моторно-двигательное восприятие звука.

«Заумь» Анненского отличается от последующих футуристических построений, по крайней мере, подчеркнутой психологичностью: это не вариант всеобщего языка будущего, а фиксация мгновенных и невольных реакций лирического субъекта. Но, кроме того, она еще наполнена поверхностными ассоциациями с известными текстами, которые невольно воспроизводятся в ответ на действие ритма, создают тематические вариации. Таким образом, весь строй стихотворения указывает на присутствие невидимого дирижера (музыканта), который управляет движениями инструментов и людей, их телом и памятью, моделирует не только внешние, но и внутренние жесты, подчиняет себе голос лирического «я». Шутливая модальность стихотворения скрывает трагическую тему всевластной судьбы.

Библиографический список

1. Вайскопф, М. Во весь логос. Религия Маяковского / М. Вайскопф. – М.; Иерусалим: Саламандра, 1997. – 175 с.
2. Есенин, С.А. Полн. собр. соч.: в 7 т. / С.А. Есенин. – М.: РИПОЛ классик, 1997. Т. 2.
3. Маяковский, В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. / В.В. Маяковский. – М.: ГИХЛ, 1955–1961. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955. – 463 с.
4. Мукаржовский, Я. Диалектические противоречия в современном искусстве // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства [Пер. с чеш.] / Ян Мукаржовский [Вступ. ст. Ю. М. Лотмана; коммент. Ю.М. Лотмана, О.М. Малевича]. – М.: Искусство, 1994. – 605 с. Серия (История эстетики в памятниках и документах).
5. Faryno, J. Введение в литературоведение / J. Faryno. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991. – 646 с.