

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

Налегач Наталья Валерьевна

ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ПОЭЗИИ И. АННЕНСКОГО

10. 01. 01. – Русская литература

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент Л.А. Ходанен

Томск, 2000

ВВЕДЕНИЕ	4
§ 1. ТВОРЧЕСТВО И. АННЕНСКОГО И ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ	4
§ 2. ПРОБЛЕМА МИФОЛОГИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА И И.Ф. АННЕНСКОГО. МИФ О ПУШКИНЕ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»	18
ГЛАВА I. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ И. АННЕНСКОГО И ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ	37
§ 1. ТЕМА ПОЭТА И ПОЭЗИИ В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО И ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ	37
§ 2. МИФ О ПУШКИНЕ КАК «ИДЕАЛЬНОМ» ПОЭТЕ В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО. «РОЖДЕНИЕ И СМЕРТЬ ПОЭТА»	48
§ 3. ПРИРОДА ПОЭТИЧЕСКОГО ВДОХНОВЕНИЯ И ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ ПОЭТА И ПОЭЗИИ В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО И ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ	58
§ 4. МОТИВЫ ДВОЙНОГО БЫТИЯ ПОЭТА, ПОЭТА И ТОЛПЫ В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО И ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ	73
ГЛАВА II. МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КАРТИНЫ МИРА В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО И ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ.....	85
§ 1. ПОЭТИКА ВРЕМЕН ГОДА В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО И ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ	87
§ 2. ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО В СВЕТЕ ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ	128
§ 3. ОБРАЗ ГАРМОНИИ МИРА И ЕЕ РАЗРУШЕНИЯ В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО В КОНТЕКСТЕ ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ	170
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	192
БИБЛИОГРАФИЯ.....	196

ВВЕДЕНИЕ

§ 1. ТВОРЧЕСТВО И. АННЕНСКОГО И ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

В последнее время нарастает интерес к изучению творчества Иннокентия Федоровича Анненского (1855 – 1909). Об этом свидетельствует ряд статей, вышедший в 1996 г. научный сборник «Иннокентий Анненский и русская культура XX века», а также выход в 1999 г. второй отечественной монографии Л.Г. Кихней и Н.Н. Ткачевой «Иннокентий Анненский. Вещество существования и образ переживания», посвященной его мировосприятию и особенностям поэтики его лирики (в первой и до последнего времени остававшейся единственной монографии А.В. Федорова «Иннокентий Анненский. Личность и творчество»; 1984 рассматривалось творчество поэта в целом, поэтому исследование носило более обзорный и биографический характер). Однако оживившийся интерес к творчеству и личности поэта, хотя и привел к утверждению его как ключевой фигуры поэзии «серебряного века», но так и не разрешил проблемы отнесенности его творческого метода к какому бы то ни было литературно-эстетическому направлению. Высказанное в 1912 г. мнение критика А. Булдеева остается актуальным и по сей день: «Анненского пытались определить, то как поэта-импрессиониста (Брюсов), то как «поэта будничных слов» (Волошин), то как «представителя ассоциативного символизма» (Вяч. Иванов), то, наконец, как «траурного эстета» (Чулков), но он, подобно Гамлету, остался неуловимым, благополучно ускользнувшим из рук его критиков. В этом его проба, как крупного поэта»¹. Поэтому в современных историко-литературоведческих работах мы можем встретить либо попытки отнести И. Анненского к какому-либо литературно-эстетическому направлению, правда, практически всегда с некоторыми оговорками, будь то символизм (Л.Я. Гинзбург, Е.П. Беренштейн, Е.В. Ермилова, А.В. Федоров и др.), импрессионизм (И.В. Корецкая, Б.В. Михайловский), акмеизм (Л.А.

Смирнова; как о предтече акмеистов о нем пишут В.С. Баевский, Л.Г. Кихней, Н.Н. Ткачева и др.), либо стремление отмежеваться от подобных споров вплоть до заявлений, что Анненский – «поэт очень крупного дарования и совершенно не похожий ни на кого, с кем рядом довелось ему жить и писать»². В последних работах все чаще отмечается тенденция не рассматривать поэзию Анненского в русле какого-либо одного литературно-эстетического направления, а, отмечая пограничность и многоаспектность его творческого метода, выявлять синтетизм его поэтической системы: «Художественная система, которую создал Анненский, очевидно, в каких-то аспектах соответствовала символистской парадигме, а в каких-то – акмеистической»³. Возможно, это связано с общемодернистским стремлением Анненского к «синтезу искусств» и культур, что предполагает освоение различных литературно-эстетических традиций.

Все это диктует необходимость обращения к вопросам генезиса его поэтического мира и делает актуальной проблему изучения возможных литературных традиций и влияний в его творчестве. В этом плане высказывание О. Мандельштама представляется необыкновенно прозорливым: «Во время расцвета мишурного русского символизма и даже до его начала Иннокентий Анненский уже являл пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя статья»⁴. Перспективность такого аспекта изучения его лирики подтверждается и целым рядом работ, направленных на изучение поэтических традиций в произведениях Анненского. Так, еще А.В. Федоров, Л.Я. Гизбург указывали на органичное восприятие изучаемым поэтом традиций русской классической литературы, обозначая такие ключевые в данном случае имена, как А.С.

¹ Булдеев А. И.Ф. Анненский, как поэт // Жатва. 1912. № 3. С. 195 – 196; перевод цитаты на современную орфографию зд. и в др. дореволюционных изданиях осуществлен нами – Н.Н.

² Орлов В. Перекресток: Поэты начала века // Орлов В. Избр. работы: в 2-х т. Т. 1. Л., 1982. С. 415.

³ Кихней Л.Г., Ткачева Н.Н. Иннокентий Анненский. Вещество существования и образ переживания. М., 1999. С. 6.

⁴ Мандельштам О.Э. Письмо о русской поэзии // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4-х т. Т. 2. М., 1993. С. 239.

Пушкин, Е.А. Баратынский, Ф.И.Тютчев, А.А. Фет, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский; в работах К.М. Черного, И.В. Петровой прослеживается тютчевская традиция в поэзии Анненского; Е.А. Некрасова, И.А. Тарасова подробно рассматривают рецепцию образов и мотивов лирики А.А. Фета в стихотворениях Анненского.

Проблема творческого осмысления Анненским поэзии Пушкина в литературоведении изучена сравнительно мало. На необходимость ее изучения указывали А.В. Федоров, Л.Я. Гинзбург. Ее постановку можно встретить в посмертно опубликованной статье Н.В. Фридмана «Иннокентий Анненский и наследие Пушкина» (1991). Исследователь обращает внимание на тот факт, что Анненский большую часть жизни провел в Царском Селе – пространстве, которое неразрывно связано в русском сознании с именем Пушкина. Кроме того, как директор Царскосельской гимназии И.Ф. Анненский принимал участие в праздновании 100-летнего юбилея Пушкина, в связи с чем написал кантату «Рождение и смерть поэта» и произнес речь «Пушкин и Царское Село» (27 мая 1899 г.). Анализируя кантату и речь, Н.В. Фридман затрагивает особенности восприятия Анненским Пушкина, особенно выделяя следующие его аспекты: 1) Пушкин – великий национальный поэт; 2) огромная заслуга Пушкина заключается в «...выработке нового русского стихотворного языка»; 3) гуманность его поэзии; 4) самоотверженная любовь Пушкина к искусству и «...почти религиозное отношение к творчеству»; 5) «свиток» совести, который «развернул перед нами» Достоевский, «мерещился Пушкину в бессонные ночи»¹. В результате изучения критической прозы и лирики Анненского Н.В. Фридман приходит к выводу о значительности субъективных моментов в осмыслении им Пушкина, на что, по мысли исследователя, повлияли «...не только идеи «новой» школы, но и сходство с русской демократической лирикой»². При этом, говоря о влиянии «образной стихии» произведений

¹ Фридман Н.В. Иннокентий Анненский и наследие Пушкина // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1991. Т. 50. № 4. С. 338 – 345.

² Фридман Н.В. Указ. соч. С. 347.

Пушкина на Анненского, ученый пишет: «Конечно, на Анненского сильнее всего воздействовали создатели русской философской лирики – Баратынский и Тютчев. Но при внимательном анализе мы видим, что Анненский в известной мере воспринял и влияние образов Пушкина. При этом Анненский часто выбирает те пушкинские образы, которые отмечены печатью трагизма, и делает их еще более трагическими»¹. Данное наблюдение Н.В. Фридмана оказывается необыкновенно ценным, намечая общее русло исследования рецепции пушкинской поэтической системы в творчестве И. Анненского.

Примерно в это же время выходит двумя частями монография В.В. Мусатова «Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века» (1991, 1992; переиздана отдельным изданием в 1998), где роли пушкинской традиции в лирике Анненского посвящена отдельная глава. В ней формулируется другой определяющий принцип подхода к проблеме рассмотрения пушкинской традиции в поэзии Анненского: «Исповедуя принципы «артистизма» и безусловной эстетической свободы, Анненский и оглядывался на Пушкина, и мучительно отталкивался от него»², так как «...это поэты разных эпох и далеко не тождественных творческих установок»³. Более того, исследователь указывает и на тот факт, что в своем восприятии образа и поэзии Пушкина Анненский во многом отличался от своих современников, особенно символистов: «Анненский удерживал связь с другими сторонами пушкинского наследия, которые в 80 – 90-е годы оставались куда менее явно выраженными. Он глубоко понимал необходимость художественного познания жизни как силы вещей, распространяющей свою безусловную власть на человека. Он знал, что объектом, предстоящим художнику, является *жизнь как целое*, и сознавал пугающий иррационализм этого целого»⁴.

¹ Фридман Н.В. Там же. С. 347.

² Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998. С. 184.

³ Мусатов В.В. Указ. соч. С. 197.

⁴ Мусатов В.В. Указ. соч. С. 184.

И наконец, последовательное обращение при анализе стихотворений Анненского к пушкинской традиции можно встретить в статьях В.Е. Гитина «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях»)» (1997), «Точка зрения как эстетическая реальность. Лексические отрицания у Анненского» (1998). Применяя к поэтическому наследию Анненского термин «интенсивный метод», введенный в свое время Л. Пумпянским для характеристики творческой манеры Тютчева, В.Е. Гитин справедливо утверждает: «Поэтическое наследие Анненского столь же невелико и в такой же степени представляет узкий круг тем, для раскрытия которых он находит множество сюжетов и интонационных ключей. Но сами темы повторяются им снова и снова»¹. Одной из таких магистральных тем обозначается тема творчества, поэтического вдохновения, которая рассматривается исследователем как раз в связи с эстетической концепцией Пушкина.

Итак, уже осуществлена в работах Н.В. Фридмана, В.В. Мусатова, В.Е. Гитина постановка проблемы наличия пушкинской традиции в поэзии И. Анненского, но степень ее разработанности представляется пока еще недостаточной. Так, цель статьи Н.В. Фридмана – привлечь внимание к существованию проблемы, указать на необходимость ее изучения; в статьях В.Е. Гитина мы встречаем глубокий сопоставительный анализ стихотворений Анненского и Пушкина, но в орбиту внимания исследователя попали пока еще отдельные тексты, воссоздание полной картины рецепции Анненским пушкинской традиции не было целью ученого. Более подробной в этом смысле оказывается работа В.В. Мусатова, но его цель была намного шире, чем цель нашего исследования – проследить развитие пушкинской традиции в русской поэзии первой половины XX века, поэтому поэзия Анненского оказывается одной из частей того обширного материала, который анализируется в его монографии, в связи с чем исследователь зачастую намечает некие общие

¹ Гитин В.Е. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») // Русская литература. 1997. № 4. С. 34.

тенденции в рассмотрении данной проблемы, избегая подробной конкретизации (что было бы невозможно при выбранном им подходе), а также больше внимания уделяет рассмотрению пушкинской традиции в поэзии Анненского на уровне образном и идейно-тематическом, чем например, жанрово-типологическом или сюжетно-композиционном.

Цель нашей работы – проследить разные формы рецепции пушкинской традиции в лирике Анненского на всех уровнях художественной структуры, для более глубокого понимания связи поэтического мира Анненского с классическим наследием, установления преемственности в области эстетических принципов и поэтических форм.

В связи с поставленной целью **материалом** нашего исследования окажется вся оригинальная лирика И. Анненского, составившая два его сборника «Тихие песни» (1904) и «Кипарисовый ларец» (1910), а также стихотворения, не вошедшие в них. Кроме того, так как художественно-эстетический мир изучаемого поэта оказывается необыкновенно целостным, на что неоднократно обращали внимание в научной литературе, мы будем прибегать и к анализу его критической прозы. Драматургия и поэтические переводы, тем не менее, нами рассматриваться не будут. Сразу оговоримся, что основной корпус творческого наследия поэта будет цитироваться в тексте работы по таким авторитетным изданиям, как: Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова. Л., 1990. (Б-ка поэта. Большая сер.); Анненский И. Книги отражений / Изд. подгот. Н.Т. Ашимбаева, И.И. Подольская, А.В.Федоров. М., 1979. (Сер. «Литературные памятники»). Следует также указать на тот факт, что в ходе работы не всегда будут обозначаться хронологические сведения относительно создания того или иного произведения Анненского, так как сам поэт за редким исключением таковых помет не осуществлял. В рамках сопоставительного анализа по ходу работы будут привлекаться программные произведения А.С. Пушкина, в которых выражены природный универсум и концепция творчества. Они будут цитироваться по академическому 17-томному изданию, переизданному в 90-е гг. XX в.

Избранный подход к разрешению поставленной здесь проблемы определяет и **методологию** работы, которая в основном написана в русле историко-литературного и типологического подходов, с подключением структурного, целостного и мифопоэтического анализа литературного произведения. Соответственно, в качестве методологической основы исследования использованы принципы анализа художественного произведения, заложенные в работах А.Н. Веселовского, а также М.М. Бахтина, А.С. Бушмина, В.В. Мусатова (при исследовании форм проявления литературной традиции в тексте), Е.Г. Эткинда, Ю.М. Лотмана, М.Л. Гаспарова, М.Н. Дарвина (структурный и целостный типы анализа), Е.М. Мелетинского, В.Н. Топорова, Ю.М. Лотмана, З.Г. Минц, Г.П. Козубовской (мифопоэтический анализ литературы XIX – XX вв.).

Новизна данного исследования состоит в детальном рассмотрении пушкинской традиции в творчестве И. Анненского на всех уровнях поэтической системы. В центре внимания оказываются вопросы мифотворчества в лирике изучаемых авторов, рецепции и творческого переосмысления некоторых пушкинских мифологем в стихотворениях Анненского. Этим обусловлен синтез методов сопоставительного и мифопоэтического анализа при рассмотрении поэтических миров Пушкина и Анненского, что тоже является одним из новых аспектов в подходе к разрешению поставленной здесь проблемы литературной преемственности.

Литература как вид искусства развивается непрерывно. Эта идея непрерывного ее развития выражена в понятии «литературный процесс». Одной из закономерностей литературного процесса является сочетание традиции и новаторства, когда, с одной стороны, художник стремится найти новые уникальные пути в искусстве, а с другой, связан с предшествующей культурой посредством определенных традиций (жанровых, стилевых и пр.). По мысли А.Н. Веселовского, сравнительный метод, используемый при изучении литературного процесса, позволяет «...проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которых

неизбежно отливало всякое предыдущее развитие»¹. Таким образом, каждый писатель вступает в «диалог» с предшествующей и современной ему литературой в момент создания своего произведения. Причем диалог этот неизбежен, так как «предмет речи говорящего, каков бы ни был этот предмет, не впервые становится предметом речи в данном высказывании, и данный говорящий не первый говорит о нем. Предмет, так сказать, уже оговорен, оспорен, освещен и оценен по-разному, на нем скрещиваются, сходятся и расходятся разные точки зрения, мировоззрения, направления. Говорящий – это не библейский Адам, имеющий дело только с девственными, еще не названными предметами, впервые дающий им имена»².

Следуя диалогической концепции М.М. Бахтина, М.М. Кедрова отмечает, что «всякий писатель по отношению к литературному процессу выступает в двуединой роли: как автор и как читатель. Именно восприятие и осмысление писателем предшествующей литературы обуславливает ее участие в создании новых произведений. Эта непрерывающаяся взаимосвязь между произведениями «образует главную ось» литературного процесса, благодаря чему литература продолжает жить и развиваться. Причем освоенный писателем чужой художественный опыт оказывает на его творчество различное влияние: или активизирующее, или тормозящее»³. Данное наблюдение позволяет говорить о литературной традиции как «диалоге» с предшествующей культурой. «Диалог» этот, с одной стороны, неизбежен, но с другой – предполагает момент осознанной избирательности в наследовании предшествующей традиции, творческое ее обогащение.

Однако, как отмечает А.С. Бушмин, вхождение традиции в творчество отдельного писателя представляет сложный процесс. «Элементы сознательно или невольно воспринимаемой литературной традиции вступают в мышлении

¹ Веселовский А.Н. О методе и задачах истории литературы как науки // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С.41.

² Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7-ми т. Т. 5. М., 1997. С. 198 – 199.

³ Кедрова М.М. «Лишь слову жизнь дана...» Литература как диалог. Тверь, 1997. С. 32.

художника во взаимодействии с впечатлениями его жизненного опыта, дополняются работой творческого воображения, подвергаются глубокой трансформации, включаются в неповторимые соотношения и поэтические ассоциации»¹. Поэтому, как он продолжает ниже, «произведение искусства представляет собою высокоинтегрированную систему, в которую элементы традиции входят как ее собственные внутренние элементы. Старое здесь не является простым прибавлением к новому, стоит не рядом с ним, а исчезает в нем»². Таким образом, при анализе того или иного произведения оказывается сложным провести жесткую границу между оригинальным авторским и тем, что принадлежит традиции, поскольку они являют собой как бы некий новый органичный сплав. И это тем более верно, чем крупнее художник, так как традиция в его произведениях освоена глубоко творчески. Недаром, как утверждает исследователь, «писатели, завоевавшие право называться великими, отличались и широтой восприятия предшествующего им культурного наследия, «традиции», и высокой оригинальностью своих произведений»³.

Итак, в преломлении к литературному процессу нового времени традиция предполагает освоение автором творческого наследия своих предшественников на уровне художественных форм, идей, образов, сюжетов и пр. Как пишет Н.С. Сафонова: «Традиция предполагает творческое развитие опыта предшествующей и современной литературы, не только формальную близость индивидуальных манер, общность средств и приемов художественной выразительности, но и родство пафоса, логики, схожесть интерпретации проблем, единство принципов познания мира»⁴.

Однако следует помнить, что «творческие связи писателей, в зависимости от близости или различия их общественных позиций, идейно-эстетических воззрений и индивидуальных особенностей, могут приобретать характер

¹ Бушмин А.С. Указ. соч. С. 160.

² Бушмин А.С. Указ. соч. С. 160.

³ Бушмин А.С. Там же. С. 161.

⁴ Сафонова Н.С. Литературные ассоциации в поздней лирике А.А. Ахматовой. АКД. Тверь, 1998. С. 8.

контактных или *контрастных*, а порой и *конфликтных* отношений»¹. Иными словами, можно выделить два направления воздействия художественного опыта предшествующего писателя на последующего. Во-первых, на основе конгениальности творческих индивидуальностей, аналогии, что выражается в известном сходстве тем, мотивов, стиля и т.п. Во-вторых, творческое воздействие одного писателя на другого может проявляться и тогда, когда они находятся в состоянии идейно-творческой борьбы. Вызываемая этим литературная полемика становится важнейшим побудителем к творчеству. Это своего рода влияние по контрасту.

Итак, функциональное значение литературных воздействий может быть различным. «В одних случаях они играют роль первого толчка, побудительного импульса к выбору нового направления творческих исканий, к формированию той или иной новой творческой особенности преемника. В другом – стимулируют в каком-либо отношении уже определившееся направление творческой мысли. В-третьих, своим вмешательством резко изменяют ход дела»².

По аспектам творчества, как считает исследователь, творческое взаимодействие одного писателя с другим может быть философско-эстетическим, идейно-нравственным, проблемно-тематическим, формально-стилистическим или же многосторонним. При этом последующий писатель, как правило, избирателен в своем отношении к предшествующей традиции: если в каком-то одном аспекте, например, философско-эстетическом может наблюдаться органичное наследование предшествующего опыта, то в другом, напротив – резкое расхождение.

В.Е. Хализев выделяет разные формы проникновения культурного прошлого в произведение писателя. «Во-первых, словесно-художественные

¹ Бушмин А.С. Указ. соч. С. 132 – 133.

² Бушмин А.С. Там же. С. 133.

средства, находившие применение и раньше, а также фрагменты предшествующих текстов (в облике реминисценций)»¹.

В самом кратком определении *реминисценция* – черта, наводящая на воспоминание о другом произведении, это своеобразная «отсылка», зачастую в форме включения отдельных фрагментов, к предшествующим литературным фактам. Как указывает В.Е. Хализев, «в отличие от влияний и заимствований (т.е. использования прежнего литературного опыта в качестве материала для решения новых творческих задач) реминисценция создает содержательно значимый образ «литературы в литературе», составляя форму оценочного осмысления тех или иных фактов литературного творчества».² В той же статье исследователь дает и типологию реминисценций. Они могут быть эксплицитными и подтекстовыми, сюжетными и стилистическими (в том числе и ритмическими), образными, а также текстовыми в строгом смысле слова (цитатами или полуцитатами). Они могут присутствовать в речи автора, выявляя его литературную позицию, либо в речи персонажа, тогда они будут являться одним из способов характеристики героя³.

Степень реминисцентности того или иного произведения, с точки зрения исследователя, определяется мерой сосредоточенности его автора на внутренних проблемах литературной жизни, а также показывает, на какого читателя ориентирован автор.

Выявлению реминисценций в произведении способствуют высказывания автора «притекстовые» (предисловия, эпиграфы, примечания) и «внетекстовые» (устные и письменные суждения по поводу произведения). Устанавливать реминисценции, поданные намеком, следует с большой осторожностью, так как за реминисценцию легко принять случайное текстовое «схождение», в данном

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 354 – 355.

² Хализев В.Е. Литературная реминисценция и ее функции // Историко-литературный процесс. Методологические аспекты. Рига, 1989. С. 43.

³ Хализев В.Е. Там же. С. 43.

случае следует оговорить гипотетичность устанавливаемой связи между произведениями¹.

Так, к строго выявленным пушкинским реминисценциям в лирике Анненского можно отнести заглавие его сонета «Парки – бабье лепетанье», взятое им в кавычки, так как оно является цитатой из стихотворения А.С. Пушкина «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (на эту реминисценцию указал в своих комментариях еще А.В. Федоров), или же образ «черного вуаля» донны Анны в кантате «Рождение и смерть поэта» (1899), посвященной 100-летию юбилею Пушкина и др., а к возможным, например, стих: «Короли, и валеты, и тройки» из стихотворения, рисующего образ карточной игры, «Под зеленым абажуром», где сама троичность употребления карточных названий и ритмический рисунок напоминают пушкинское: «Тройка, семерка, туз»; «Тройка, семерка, дама».

Во-вторых, освоение традиции может идти на уровне мировоззрения, концепции, идеи, уже бытующих как во внехудожественной реальности, так и в литературе². Например, здесь в восприятии Анненским Пушкина как «абсолютного поэта» скажется влияние его эпохи, создавшей философско-эстетический миф о Пушкине как «поэте по преимуществу», корнями уходящий в прижизненную и «органическую» критику. Или же здесь можно отметить общность восприятия Пушкиным и Анненским античности как эпохи гармонии.

В-третьих, формы внехудожественной культуры во-многом определяют формы литературного творчества (родовые и жанровые; предметно-изобразительные и композиционные, собственно речевые)³. Так, отношение Анненского к художественному опыту Пушкина, являющему собой идеал гармонии, как к «невозможному» в эпоху рубежа XIX – XX веков, с одной стороны, предопределено, сложившимся в это время мифом о Пушкине,

¹ Хализев В.Е. Литературная реминисценция... С. 45.

² Хализев В.Е. Теория литературы. С. 355.

³ Хализев В.Е. Там же. С. 355.

а с другой, объясняется духовным опытом человека времен смены представлений о картине мира, когда старые ценности, если и не разрушены, то подвергаются тотальному сомнению, а новые еще не выработались или не утвердились, отсюда, невозможность для человека найти какую-либо внешнюю опору, например, в ценностях национального уклада жизни, представлениях о родовой чести и т.п., как это было у Пушкина, что приводит к созданию субъективной картины бытия, зачастую строящейся как альтернативная по отношению к существующей, или утверждаемой традиционными взглядами, что было присуще практически всем модернистам.

Как отмечает А.С. Бушмин, при изучении историко-литературной преемственности важно найти не просто отдельные элементы сходства, а то, что в какой-либо мере характеризует общность творческих замыслов, единство или близость идейно-эстетических принципов. Только разобравшись в идейном содержании сравниваемых произведений, изучив их связи с жизнью, можно открыть подлинно творческое, а не формальное усвоение художественной традиции. Кроме того, «воздействие предшественника на преемника может быть непосредственным, прямым или же косвенным, осуществляющимся через посредника»¹.

В исследовании проблемы литературной преемственности основная трудность заключается в том, чтобы найти у сравниваемых писателей, иногда достаточно разных, сходные моменты эстетического отношения к действительности. Метод установления генетической связи последователя с предшественником на основе внешнего сходства в слоге, в образах, в композиции сводит проблему творческого взаимоотношения писателей к подражанию и не дает, с точки зрения исследователя, возможности провести грань между эпигонством и подлинно творческим освоением традиции.

В связи с этим А.С. Бушмин определяет результаты и формы проявления связей с опытом предшественников: 1) глубокое творческое освоение; 2) заимствование; и 3) подражание.

¹ Бушмин А.С. Указ. соч. С. 137.

Под первым из них исследователь предлагает понимать «такое творческое освоение образцов, когда следы последних остаются почти или вовсе неуловимыми текстуально; здесь чужой опыт играл только роль вдохновляющего начала и органически перевоплотился в самостоятельное новое произведение. Заимствование предполагает преднамеренное использование тех или иных элементов произведения другого автора. Оно может быть и произвольным, неосознаваемым, если само представление о конкретных исходных образцах запечатлено, а впечатление от них сохранилось в психике художника и так или иначе сказалось в его творческом акте»¹. Кстати, А.С. Бушмин называет такое произвольное заимствование реминисценцией, намного сужая толкование термина по отношению, например, к работам В.Е. Хализева. Наконец, «подражание – тоже своего рода заимствование, но отличающееся от последнего тем, что в этом случае образец используется как целое или в каком-либо отношении в качестве лишь общей исходной модели для самостоятельного творчества по принципу аналогизирования, без очевидных следов конкретных заимствований. Подражание может быть вольным, иногда прямо декларируемым и невольным, сближаясь в этом случае с такой разновидностью заимствования, как реминисценция»².

В данной работе при сопоставлении произведений Анненского и Пушкина мы будем исходить из того, что все три формы взаимодействия с предшествующей традицией были присущи И. Анненскому.

¹ Бушмин А.С. Указ. соч. С. 136.

² Бушмин А.С. Там же. С. 136.

§ 2. ПРОБЛЕМА МИФОЛОГИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА И И.Ф. АННЕНСКОГО. МИФ О ПУШКИНЕ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

Изучение роли пушкинской традиции в лирике И. Анненского потребует от нас, прежде всего, рассмотрения вопросов сходства или различия философско-эстетических взглядов поэтов, особо важными составляющими которых являются представления о природе творчества и предназначении художника, а также создаваемая каждым автором мифопоэтическая картина мира, при изучении которой необходимо обратиться к мифопоэтическому анализу текста, основы которого сформулированы в работах О.М. Фрейденберг, Е.М. Мелетинского, Ю.М. Лотмана, З.Г. Минц, В.Н. Топорова, Г.П. Козубовской, Л.А. Ходанен и др.

Подробный анализ сложного и спорного вопроса об определении мифа мы можем обнаружить в работах Г.П. Козубовской, Е.М. Мелетинского, И.М. Дьяконова и др. В качестве рабочего примем общее определение, основанное на анализе концепций А.Ф. Лосева, О.М. Фрейденберг, Е.М. Мелетинского, М. Лифшица, Х. Кессиди и др., данное в монографии Г.П. Козубовской: «В современной науке сложилось определенное представление о мифе как способе понимания мира, в котором (как первоначальной форме духовной культуры человечества) выражается мироощущение и миропонимание эпохи его создания. Специфическими чертами сознания, порождающего миф, становится логическая диффузность, проявляющаяся в перенесении на мир свойств человека, в тождестве или неотчетливом различении объекта и субъекта, предмета и знака, вещи и слова, существа и его имени, вещи и ее атрибутов, причины и следствия совершающихся событий»¹. А также оговорим вслед за И.М. Дьяконовым необходимость разграничения мифологического и художественного мышления. «Искусство есть эмоционально-образное познание отношения между человеком и явлениями мира, а миф есть попытка познания

¹ Козубовская Г.П. Поэзия А. Фета и мифология: Учебное пособие по спецкурсу. Барнаул – Москва, 1991. С. 3 – 4.

эмоционально-образным путем самого мира»¹. При этом, так как возникновение литературы по времени явление более позднее, нежели возникновение мифологии, то «...мифологический сюжет, в целом или фрагментами, может войти в произведение искусства»².

Типологию и функцию форм эстетического существования поэтической мифологии в литературе XIX – XX вв. находим в монографии Г.П. Козубовской. С точки зрения исследовательницы, в поэзии мифология проявляется многопланово: «а) в мифологическом сюжете, где в качестве сил природы действуют антропоморфные божества; б) как мотив или отдельный образ; в) как мифологическая модель мира. Однако независимо от формы выражения миф – своеобразное восстановление нарушенного единства человека и природы, человека и космоса, обнажающемся в целостном подходе к миру»³. Все это будет справедливо и для поэзии Пушкина, где в ранней лирике происходит активное обращение к общеевропейским мифологическим именам из античного пантеона, с помощью чего обозначается движение лирического сюжета; на протяжении всего своего творчества Пушкин постоянно прибегал к различным мифологическим мотивам и образам, особенно в разработке наиболее сильно волнующих его тем, например, при разработке темы поэта и поэзии – образы Музы, Аполлона, пророка; с темой возмездия связаны такие мифологемы, как ожившая статуя, русалка и пр.; можно также говорить, что Пушкин создает и мифопоэтическую картину мира, так, в «Евгении Онегине» наряду с социальным уровнем бытия творится картина онтологическая, неотделимая от национального уклада жизни, к этой же группе произведений относится его отрывок «Осень», стихотворение «Бесы», поэма «Медный Всадник» и др. Но то единение человеческого и природного, космического бытия, которое было органичным в поэзии Пушкина, становится проблематичным в поэтической системе И. Анненского,

¹ Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада. М., 1990. С. 66.

² Дьяконов И.М. Указ. соч. С. 66.

³ Козубовская Указ. соч. С. 5.

там требуется определенное творческое усилие с тем, чтобы в момент вдохновения «слить» распадающиеся уровни бытия, в котором теперь царит дисгармония. При этом поэтом активно используются все формы подключения мифа, в котором, как отмечает Е.М. Мелетинский, такое единение природного и человеческого было естественным, поскольку главная цель мифа – «...поддержание гармонии личного, общественного, природного, поддержка и контроль социального и космического порядка <...> Познавательный пафос подчинен в мифе этой гармонизирующей и упорядочивающей направленности, ориентированной на целостный подход, в котором нет места для неупорядоченного хаоса. В мифе превалирует пафос преодоления Хаоса в Космос, защиты Космоса от сохранившихся сил Хаоса»¹. Таким образом, главная цель «новой» поэзии видится Анненским практически как цель мифологическая: «Героическая легенда, романтическое самообожание, любовь к женщине, к богу, сцена, кумиры – все эти силы, в свою очередь, властно сближали и сближают слово с образом, заставляя поэта забывать об исключительной и истинной силе своего материала, *слов*, и их благороднейшем назначении – связывать переливной сетью символов *я* и *не-я*, гордо и скорбно сознавая себя средним – и притом единственным средним, между этими двумя мирами. Символистами справедливее всего называть, по-моему, тех поэтов, которые не столько заботятся о выражении *я* или изображении *не-я*, как стараются усвоить и отразить их вечно сменяющиеся взаимоотношения»².

Функции мифотворчества как восстановления связи между индивидуальным и онтологическим началами для Пушкина и Анненского оказываются во многом общими, но исходные посылки обращения к мифу, как это можно будет видеть, все же разные. И разница эта объясняется в том числе их эстетическими позициями. Так, Г.П. Козубовская отмечает, что в поэзии XIX – XX веков идет активное освоение мифологии и существенная ее

¹ Мелетинский Е.М. Миф и двадцатый век // Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания. М., 1998. С. 419 – 420.

² Анненский И.Ф. О современном лиризме // Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 338 – 339.

трансформация в литературных произведениях, «что обусловлено структурной функцией мифа: либо он обладает структурообразующей энергией (миф, являясь главным и единственным способом художественного повествования, организует модель мира, основанную на мифологическом хронотопе), либо его функции локальны, факультативны (миф составляет какой-то уровень текста). Причем есть существенная разница между мифологизмом романтиков, доминирующая черта которого, по замечанию Е.М. Мелетинского, – «игра с традиционной мифологией», тогда как для символистов характерно конструирование мифологии, в котором попытка сознательного, неформального, нетрадиционного использования мифа приобретает форму самостоятельного поэтического мифотворчества»¹.

В другой своей монографии исследовательница предлагает картину «перетекания» мифа в литературу, согласно которой творчество Пушкина в аспекте мифологизма будет рассматриваться в контексте таких явлений, как «переживание мифа» и мифотворчество, а Анненского – неомифологизма. Приведем здесь эту картину отношения мифа к литературе вслед за Г.П. Козубовской: «1. «Переживание мифа», начавшееся со времен античности (для софистов миф – аллегория, для Платона – философский символ, для Аристотеля – фабула), предполагает изучение, интерпретацию мифологических мотивов и сюжетов, в соответствии с особенностями мышления художника, его мировоззрения и мироощущения.

2. Мифотворчество, начавшееся с игры традиционными образами, проявляется в создании образов, ситуаций, образующих характер архетипических.

3. Неомифологизм XX в. предполагает целостное освоение мифа и построение мира как миф, как текст, создание мифологической модели мира»². При этом следует оговориться, что три этапа «перетекания» мифа в литературу,

¹ Козубовская Г.П. Указ. соч. С. 4 – 5.

² Козубовская Г.П. Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX – начала XX веков. Самара – Барнаул, 1995. С. 4.

приуроченные к разным историко-культурным эпохам, тем не менее могут присутствовать одновременно в творческой системе одного автора, правда при этом, в зависимости от того, к какому литературно-эстетическому направлению и, соответственно, к какой культурной эпохе он принадлежит, один из этих типов будет доминировать. Следует указать и на тот факт, что по ходу творческой эволюции того или иного писателя можно наблюдать тяготение его к разным формам «перетекания» мифа в литературу.

Итак, исследование проблемы мифологизма художественного мышления того или иного автора предполагает, с точки зрения Г.П. Козубовской, рассмотрение трех взаимосвязанных друг с другом аспектов: «а) отношение к мифу, б) специфика содержания мифа, в) «язык» мифа, т.е. способ его реализации в произведении»¹. Отношение к мифу предопределяется культурной «атмосферой» эпохи, и здесь следует указать на генетические связи между культурами романтизма и модернизма, с которыми оказываются связанными Пушкин и Анненский; специфика содержания мифа определяется индивидуальными предпочтениями авторов; «язык» же мифа является менее всего подверженным историко-культурным изменениям и именно в способах реализации мифа в произведении легче всего проследить развитие или пресечение предшествующей мифопоэтической традиции.

Прежде чем приступить к рассмотрению поставленной цели, необходимо сказать о контексте эпохи «серебряного» века в восприятии образа и поэзии А.С. Пушкина, так как именно в это время формируется философско-эстетической мыслью целостный миф о нем как «абсолютном поэте», у истоков этого мифа, правда, В. Белинский, Н. Гоголь, М. Лермонтов, Ф. Достоевский, П.В. Анненков, А.В. Дружинин, Ап. Григорьев. Кроме того, как справедливо отмечает В.В. Мусатов, «начало традиции художественно-философского осмысления Пушкина на рубеже XIX – XX веков положили, конечно, символисты. Они, собственно, были первыми, кто вывел осмысление Пушкина

¹ Козубовская Г.П. Проблема мифологизма... С. 12.

за исторический и эстетический горизонт XIX века. Они начали процесс переноса духовных ценностей русской классики в новое измерение.

Вот почему первые историки символизма сразу же наталкивались на проблему Пушкина, как на проблему понимания внутренней логики символистского развития»¹. Таким образом, исследователь ставит вопрос о значимости поэзии Пушкина для любого поэта-символиста, о необходимости самоопределения его творческой манеры в отношении к русской классике, которая персонализировалась в образе и поэзии Пушкина. В данном случае, интерес Анненского к Пушкину оказывается не только сугубо индивидуальным явлением, но как бы «продиктован» его принадлежностью к «новой поэзии». Соответственно, следует выявить те общесимволистские черты в восприятии Пушкина в 90 – 900 годы, которые преломились и в творчестве Анненского.

Для этого обратимся сначала к рассмотрению философско-эстетического мифа о Пушкине, сформировавшегося на рубеже XIX – XX веков, так как он оказал определяющее воздействие на формирование представления о поэте в символистских кругах. Итак, в связи с подготовкой празднования пушкинского юбилея в 1899 г. в русской культуре нарастает интерес к личности и творчеству Пушкина, появляется ряд философских и литературоведческих работ, повлиявших на формирование мифа о Пушкине как «поэте по преимуществу»: «Судьба Пушкина» (1897), «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899) В. Соловьева, «Пушкин» (1896) Д. Мережковского, «А.С. Пушкин» (1899), «О Пушкинской Академии» (1899). «Кое-что новое о Пушкине» (1900) В. Розанова, «А.С. Пушкин» (1899) Л. Шестова и др. Как отмечает Р. Гальцева, «в кругу этих мыслителей обсуждаются три тайны Пушкина»². Эти три взаимосвязанные тайны – тайна творчества, тайна духа, тайна личности.

Одним из первых аспектов мифа о Пушкине стал тезис о нем как о родоначальнике русской литературы и национальном поэте. Как выразился В.

¹ Мусатов В.В. Указ. соч. С. 15.

² Гальцева Р. По следам гения. // Пушкин в русской философской критике: конец XIX – первая половина XX вв. М., 1990. С. 7.

Розанов, «Пушкин может быть таким же духовным родителем для России, как для Греции был – до самого ее конца – Гомер»¹. И если литература и переживает упадок, то это вследствие отступления от намеченного Пушкиным пути: «Русская литература, которая и в действительности вытекает из Пушкина и сознательно считает его своим родоначальником, изменила главному его завету: «да здравствует солнце, да скроется тьма!» Как это странно! Начатая самым светлым, самым жизнерадостным из новых гениев, русская поэзия сделалась поэзией мрака, самоистязания, жалости, страха смерти. Шестидесяти лет не прошло со дня кончины Пушкина – и все изменилось. Бездна мистицизм Лермонтова и Гоголя; самоуглубление Достоевского, похожее на бездонный, черный колодец; бегство Тургенева от ужаса смерти в красоту, бегство Льва Толстого от ужаса смерти в жалость – только ряд ступеней, по которым мы сходили все ниже и ниже, в «страну тени смертной»². Кроме того, как видим из данного высказывания, Д. Мережковский поддерживает мнение пушкинских современников о «солнечности», гармоничности гения поэта.

Как годом позже В. Соловьев, Д. Мережковский отмечает, что Пушкин был рожден художником, перед его поэтическим дарованием меркнет его «мудрость», которая «не озаряет всех бездн его творчества. Художник в нем все-таки выше и сильнее мудреца»³. При этом поэтический гений рассматривается критиком как «естественный и произвольный дар природы», а гармоничность мироощущения, безболезненность и отсутствие мотивов муки объясняется тем, что «Таким он вышел из рук Создателя. Он не сознал и не выстрадал своей гармонии»⁴.

Пытаясь же разгадать тайну и смысл пушкинской гибели, которую, как и В. Соловьев, но иначе, считал закономерной, Д. Мережковский находит внешнюю причину всего того страшного и мучительного, что ворвалось в

¹ Розанов В. О Пушкинской Академии. // Там же. С. 176.

² Мережковский Д. Пушкин. // Пушкин в русской философской критике: конец XIX – первая половина XX вв. М., 1990. С. 103.

³ Мережковский Д. Указ. соч. С. 149.

⁴ Мережковский Д. Указ. соч. С. 149.

жизнь поэта: «Смерть Пушкина – не простая случайность. Драма с женою, очаровательною Nathalie, и ее милыми родственниками – не что иное, как в усиленном виде драма всей его жизни: борьба гения с варварским отечеством. Пуля Дантеса только довершила то, к чему постепенно и неминуемо вела Пушкина русская действительность. Он погиб, потому что ему некуда было дальше идти, некуда расти. С каждым шагом вперед к просветлению, возвращаясь к сердцу народа, все более отрывался он от так называемого «интеллигентного общества», становился все более одиноким и враждебным тогдашнему русскому среднему человеку. Для него Пушкин весь был непонятен, чужд, даже страшен, казался «кромешником», как он сам себя называл с горькою иронией»¹.

Попыткой проникновения в тайну гибели Пушкина является и статья В. Соловьева «Судьба Пушкина», которая развилась из мучительной для философа мысли о фатальной несправедливости: «роковая смерть Пушкина, в расцвете его творческих сил, казалась мне вопиюще неправдою, нестерпимую обидою, и что действовавший здесь рок не вязался с представлением о доброй силе»². Он тоже приходит к идее закономерности гибели Пушкина, но объясняет ее не внешними обстоятельствами, а внутренней потребностью, по своей воле, подпадением гения под власть человеческих страстей, без которых, по мнению критика, невозможно творчество, суть которого в преодолении, преобразении чувственных эмоций в свет идеальных чувств: «Сильная чувственность есть материал гения. Как механическое движение переходит в теплоту, а теплота – в свет, так духовная энергия творчества в своем действительном явлении (в порядке времени или процесса) есть *превращение* низших энергий чувственной души»³.

Так творится еще одна важная составляющая мифа о Пушкине как о гении, способном в момент творческого вдохновения преобразить земную тленную

¹ Мережковский Д. Указ. соч. С. 96 – 97.

² Соловьев В. Судьба Пушкина. // Пушкин в русской философской критике конца XIX – первой половины XX вв. М., 1990. С. 18.

³ Соловьев В. Указ. соч. С. 19.

несовершенную природу в вечную, просветленную, т.е. божественную. А отсюда один шаг до признания божественной природы гения и до того логического хода, который осуществляет философ – ответственность гения перед Творцом, созданным миром, жизнью намного выше и тоньше, чем у обычного человека, так как кому много дано, с того многое спросится: «Высшее проявление гения требует не всегдашнего бесстрастия, а окончательного *преодоления* могучей страстности, торжества над нею в решительные моменты»¹.

Если, с точки зрения Л. Шестова, это привело к победе «идеала над действительностью, и это то наследие, которое оставил Пушкин своим преемникам – всем русским писателям, и которое русская литература, в лучших ее представителях свято хранит до сих пор»², то, по мнению Соловьева, это привело к раздвоению его жизни между поэзией и обыденной действительностью, что и послужило источником предстоящей трагедии: «Резкий разлад между творческими и житейскими мотивами казался ему чем-то окончательным и бесповоротным, не оскорблял нравственного слуха, который, очевидно, был менее чутким, нежели слух поэтический»³.

Заодно Соловьев формулирует еще один важный момент пушкинского мифа – параллельное сосуществование в личности Пушкина абсолютного поэта и простого смертного, в основе которого – буквальное прочтение стихотворения «Поэт» («Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон»): «В Пушкине, по его собственному свидетельству, были два различные и несвязные между собою существа: вдохновенный жрец Аполлона и ничтожнейший из ничтожных детей мира»⁴. Если своим гением он возвышался над людьми, то это не давало ему права поддаваться мелким человеческим страстям – вражде и злобе, которые он должен был преодолеть, чтобы

¹ Соловьев В. Указ. соч. С. 20.

² Шестов Л. А.С. Пушкин. // Пушкин в русской философской критике конца XIX – первой половины XX вв. М., 1990. С. 200.

³ Соловьев В. Указ. соч. С. 24.

⁴ Соловьев В. Указ. соч. С. 25.

разрешить противоречие между двумя составляющими его личности: будучи гением в поэзии, он должен был стать гением и в нравственном, человеческом аспекте и мученическая смерть дана была ему свыше дабы он осознал неистинность подобного положения. «Трехдневный смертельный недуг, разрывая связь его с житейской злобой и суетой, но не лишая его ясности и живости сознания, освободил его нравственные силы и позволил ему внутренним актом воли перерешить для себя жизненный вопрос в истинном смысле. Что перед смертью в нем действительно совершилось духовное возрождение, это сейчас же было замечено близкими людьми»¹.

В другой своей статье «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» В. Соловьев обращается к тайне его творчества, суть которой формулирует следующим образом: «Пушкинская поэзия есть поэзия по существу и по преимуществу, – не допускающая никакого частного и одностороннего определения. Самая *сущность поэзии*, – то, что, собственно, ее составляет, или что поэтично само по себе, – нигде не проявлялась с такою чистотою, как именно у Пушкина, – хотя были поэты сильнее его»². И переосмысляя высказывание Ф.М. Достоевского о всеотзывчивости гения Пушкина, Соловьев говорит о том, что «у Пушкина такого господствующего центрального содержания личности никогда не было, а была просто живая, открытая, необыкновенно восприимчивая и отзывчивая ко всему душа – и больше ничего <...> ясно, что он ничего общезначительного не мог *от себя* заранее внести в поэзию, которая и оставалась у него *чистою поэзией*, получавшей свое содержание не извне, а из себя самой»³. Таким образом, формируется представление о Пушкине как, с одной стороны, об абсолютном поэте, а с другой – как о поэте, лирика которого не может быть охарактеризована как философская, в противовес, например, Ф. Тютчеву.

¹ Соловьев В. Указ. соч. С. 36.

² Соловьев В. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. // Пушкин в русской философской критике: конец XIX – первая половина XX вв. М., 1990. С. 43.

³ Соловьев В. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. С. 44.

Кроме того, тезис о чистоте поэзии и всеотзывчивости диктует следующий, который впоследствии будет подхвачен и символистами в их понимании творческого вдохновения: «Поэт не волен в своем творчестве. <...>. Настоящая же свобода творчества имеет своим предварительным условием пассивность, чистую потенциальность ума и воли, – свобода тут принадлежит прежде всего тем поэтическим образам, мыслям и звукам, которые сами, свободно приходят в душу, готовую их встретить и принять. И сама поэтическая душа свободна в том смысле, что в минуту вдохновения она не связана ничем чуждым и противным вдохновению, ничему низшему не послушна, а повинуетя лишь тому, что в нее входит или приходит к ней из той надсознательной области, которую сама душа тут же признает иною, высшею, и вместе с тем своею, родною»¹.

Если теперь кратко подвести итог, то мы получим следующий философско-эстетический миф о Пушкине, нашедший свое отражение и в русской поэзии. Он формировался как «прочтение» поэзии и судьбы Пушкина сквозь призму мифологем, актуальных и по-новому понятых в культуре рубежа XIX – XX веков: хаос – космос, Аполлон – Дионис, поэзия – действительность. Итак, прежде всего, Пушкин выступает как национальный поэт и родоначальник русской литературы, как Гомер для древних греков. Он так же всеохватен, всеотзывчив, солнечен и гармоничен, что позволяет говорить о нем как о поэте «аполлонического» типа. Во-вторых, он – абсолютный поэт, поэтому поэзия смогла воплотиться в его творчестве во всей своей чистоте, со своим высоким смыслом – красотой, ведущей к Богу, поднимающей земное к небесному, отсюда, преобразующее значение пушкинской лирики, но с другой стороны – это предельно не философская, чуждая «мысли» поэзия, в этом смысле Пушкину противостоит другой «родоначальник» символизма – Тютчев. Поэтому в отношении к действительности он выступает не как дионисиец, погружающийся в глубины первородного хаоса в стремлении постичь бытие, а как поэт, способный своим всеохватным видением узреть «поверхность»,

¹ Соловьев В. Указ. соч. С. 52.

пространственную красоту и величие бытия и запечатлеть в пластических образах гармоническое совершенство созданного мира (космоса). Что касается мифологизации судьбы Пушкина, то особое распространение получает идея о «раздвоенном» существовании, в нем сосуществовали гениальный поэт и суетный, одержимый страстями человек, но при этом все же в работах Соловьева намечается момент гармонизации и здесь – на пороге смерти Пушкину было дано осознать неистинность такого положения и возможность к духовному просветлению и обретению гениальности не только в поэзии, но и в человеческой природе, о чем свидетельствует его акт прощения.

Можно также выделить ряд пушкинских произведений, оказавших серьезное влияние на формирование мифа о нем и его поэзии: «Медный всадник», «Евгений Онегин», «маленькие трагедии», «Русалка», «цикл» его стихов о поэте и поэзии. При этом интересно отметить, что некоторые из вышеупомянутых произведений актуальны для представителей всех литературно-эстетических направлений («Медный всадник», «Пророк», «Поэт и толпа» и др.), а некоторые доминируют у поэтов отдельных направлений. Например, неоконченная драма «Русалка» особенно актуальной оказалась для будетлян (в частности, для В. Хлебникова), «Каменный гость» привлек в большей степени внимание символистов и акмеистов, так же, как и «Пир во время чумы», а вот драма «Моцарт и Сальери» наиболее острые споры вызовет в 20-е гг. XX в.

Так как Анненский по времени своего творчества все же принадлежит эпохе русского символизма, то мы и рассмотрим вкратце, преимущественно вслед за В.В. Мусатовым, символистское восприятие Пушкина, не касаясь вопросов рецепции пушкинской поэзии футуристами и акмеистами. «В отношении русских поэтов к Пушкину много общего. Однако для многих поэтов русского авангарда «Пушкин» нередко означал не просто «абсолютную» поэзию, но поэзию утраченную. «Обильная, прямая, открытая поэтическая речь, которой невольно заслушивались, когда она свободно лилась из уст Пушкина, – умолкла», – писал еще в 1904 году Вячеслав Иванов, и это

«молчание» нередко звучало мучительной пустотой»¹. Многие поэты-символисты, не только Вяч. Иванов, но и К. Бальмонт, В. Брюсов начинали свое самоопределение относительно поэзии Пушкина с признания ее как совершенной, но «устаревшей», что вело к выдвиганию ими тезиса о необходимости поисков новых путей в искусстве, о расширении поэтической впечатлительности, так как душа и чувства современного человека с опытом переживания кризисной эпохи казались им намного сложнее, чем те, которые были явлены в поэзии Пушкина. Анненский здесь во-многом схож со своими современниками, чего только стоят высказанные им в раздражении слова из письма к М. Волошину: «Боже, как мы далеко ушли от этой бутафории. Право, кажется, что Пушкин иногда *не видел* того, что хотели покрыть его слова...»², хотя при этом начинает свой обзор символов красоты «у тех русских писателей, чьи нам особенно милы и важны *слова*»³, именно с Пушкина, чем подчеркивает его первостепенное значение в ряду русских поэтов.

Интересно, что для большинства современников Анненского непреходящее значение пушкинской поэтической гармонии свелось к признанию того, что Пушкин создал неподражаемую совершенную поэтическую форму, так, П.В. Куприяновский и Н.А. Молчанова, исследуя восприятие Пушкина Бальмонтом, отмечают: «Стремясь к творению новой Красоты, он видел в Пушкине в первую очередь идеал гармонии, совершенства формы»⁴. Рассматривая эволюцию В.Брюсова, В.В. Мусатов указывает, что параллель «Брюсов – Пушкин», возникшая в эпоху «серебряного» века, «...строилась на исходной посылке, что Пушкин – «поэт формы». А эволюция самого Брюсова начиналась с отрицания классической формы как непригодной для выражения опыта человека «конца века» и завершалась столь же

¹ Мильков Д. О сходстве с Пушкиным. Поэтическая корректность и поэтический экстремизм // Звезда. 1999. № 6. (К 200-летию А.С. Пушкина). С. 178.

² Анненский И.Ф. Письмо к М.А. Волошину от 13. VIII. 1909. // Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 489.

³ Анненский И.Ф. Символы красоты у русских писателей // Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 131.

⁴ Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. «Пушкин – наше солнце» (К вопросу о восприятии Пушкина К. Бальмонтом) // Русская литература. 1999. № 2. С. 112.

принципиальным утверждение классичности любого зрелого искусства. «Простота» и «стройность», которые, по мнению Брюсова, отличают пушкинскую поэзию, должны стать итоговым завершением любого самого смелого эксперимента»¹. Если говорить о таком аспекте символистского культа Пушкина, то восприятие его Анненским все же сложнее, его интересует не столько любованием совершенством пушкинской формы, сколько органичное слияние формы и поэтического содержания, так, корпус пушкинских представлений о поэте и поэзии волновал Анненского необыкновенно сильно. Подробно об этой стороне рецепции пушкинской традиции в творчестве Анненского мы будем говорить в первой главе основной части работы. Кстати, интересно, что на этот же круг идей обращал внимание и К. Бальмонт, которого Анненский особенно выделял из круга «новых» поэтов². Так, П.В. Куприяновский и Н.А. Молчанова, отмечая, что тема поэта, вслед за Пушкиным, постоянно волновала Бальмонта, указывают и на переосмысление им пушкинской трактовки: «однако при всем подчеркивании свободы художника, его одиночества, избраннической роли, точка зрения Бальмонта существенно отличается от пушкинской. Находя строку «Ты царь: живи один» «гениальной», Бальмонт далее оговаривается: «Художник свободен не потому, что он царь, а потому, что он стихия. Художественное творчество независимо от жизни». Абсолютная независимость поэта от жизни, поэт-стихия – это из области крайнего индивидуалистического мировоззрения, чуждого всему строю мыслей и чувствований Пушкина»³. На наш взгляд, Анненский, как и большинство «новых» поэтов, обращается вслед за Пушкиным к проблеме творческой свободы, но не в пример многим его современникам, трактует ее намного ближе к пушкинскому пониманию, что, возможно, связано с тем, что крайний индивидуализм был ему так же чужд, как и Пушкину, с одной

¹ Мусатов В.В. Указ. соч. С. 39.

² По этому поводу Анненский высказался в своей статье «Бальмонт-лирик», вошедшей в «Книги отражений».

³ Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Указ. соч. С. 113 – 114.

стороны, с другой, это объясняется близостью его мировоззрения к демократически настроенной интеллигенции с ее комплексом вины и ответственности перед народом, стремлением к самоотречению и самопожертвованию.

Если «старшие» символисты изначально пытались преодолеть пушкинские пути в поэзии, хотя в итоге многие и «пришли к Пушкину», то «младшие начинают с утверждения роли пушкинской поэзии как почвы, на которой произросла вся русская лирика, в том числе и символистская. Так, в 1909 году С. Соловьев писал: «Символизм не умер. В России – прекрасная почва для его процветания... Народный миф, язык Пушкина – вот данные для создания русской символистской поэзии»¹. В этом Анненский намного ближе именно кругу «младших», он тоже воспринимает язык пушкинских стихотворений, а также поэтические формы, освоенные и созданные им, как основание для всей русской поэзии, о чем и сказал в своей речи «Пушкин и Царское Село»: «Празднуют и писатели: Пушкин не только дал им совершеннейшие из творений русского слова и доказал, что бессмертие может быть уделом и русского гения; он не только отлил для них новые формы творчества, ставшие мировыми под пером его преемников, но он дал им два новых орудия небывалой дотоле гибкости: свой язык и свой стих»². Такое отношение к Пушкину в символистских кругах мотивировано тем, что он, как справедливо считает В.В. Мусатов, «...функционально заполнял нишу русской античности, и без него поэтическое сознание конца XIX – начала XX века чувствовало себя абсолютно беспочвенно, безосновно»³. Этим и объясняется одновременное признание за поэзией Пушкина качества высокого, практически недостижимого образца и стремление преодолеть ее как «устаревшую», не способную выразить

¹ Цитируется по работе: Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989. С. 5.

² Анненский И.Ф. Пушкин и Царское Село // Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 305.

³ Мусатов В.В. Указ. соч. С. 24.

мысли и чувства человека кризисной эпохи, так как он воспринимался как представитель «золотого» века.

В своей монографии В.В. Мусатов указывает на то, что взгляды символистов на Пушкина эволюционировали от попыток «сузить сферу пушкинской поэзии видимой реальностью» до осознания его как поэта, который утаил свое миропонимание в большей мере, нежели выразил, что привело, например, у А. Белого к догадке о «Пушкине как глубоко драматическом художнике – в большей мере, чем эпическом, гармоническом и завершенном»¹. В свете этого интересно, что Анненский в своей поэзии, в отличие от своей же критической прозы, тоже обращается не столько к Пушкину «гармоническому», сколько к тем его произведениям, которые по пафосу можно было бы характеризовать как трагические, о чем мы подробно будем говорить в основной части данной работы, здесь же укажем лишь названия некоторых из этих произведений – «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Бесы», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Медный всадник» и др.

Поставленная цель, избранный для исследования материал и методы его анализа диктуют следующие **задачи** данной работы:

- выявление стихотворений И. Анненского с отчетливым пушкинским подтекстом для определения наиболее значимых для поэта аспектов предшествующей традиции;
- изучение пушкинской традиции в группе стихотворений Анненского, где разрабатывается тема поэта и поэзии, так как И. Анненский является художником, для которого характерна напряженная рефлексия в отношении к проблемам поэзии, вдохновения, предназначения поэта, что было присуще и А.С. Пушкину. Более того, именно в развитии этой темы у обоих поэтов наблюдается тяготение к мифологизации, поэтому мы попытаемся ответить

¹ Мусатов В.В. Указ. соч. С. 30 – 32.

на вопрос, насколько миф о поэзии и вдохновении, созданный в творчестве Пушкина отразился и был переосмыслен в поэзии И. Анненского;

- сопоставление в поэзии Пушкина и Анненского «чувства природы», так как именно в отношениях лирического субъекта с объективным миром (одна из главных составляющих которого – природа) в их лирических системах наблюдается серьезное различие, но и глубинное сходство;
- рассмотрение мифопоэтической картины мира Анненского в ее соотнесенности с пушкинской. Так как она существует в произведениях прежде всего в своих ключевых категориях времени и пространства, мы во второй главе основной части сначала обозначим те моменты восприятия времени и пространства, которые были хотя бы отчасти общими для изучаемых поэтов, а затем через сопоставительный анализ попытаемся выявить соприкосновения и расхождения в их восприятии у Анненского и Пушкина, с тем, чтобы установить, насколько близка художественная картина мира в поэзии Анненского к поэзии Пушкина, что послужит еще одним аргументом в доказательстве / опровержении исходного тезиса нашей работы о том, что Анненский наследует, развивает и переосмысляет пушкинскую традицию в русской поэзии;
- по ходу разрешения задач, связанных с рассмотрением общности эстетических и мировоззренческих посылок в творчестве избранных для сопоставления поэтов, мы будем также обращаться к рассмотрению поэтических форм и их возможной трансформации в поэзии Анненского по отношению к поэзии Пушкина. Данная задача будет реализовываться, в основном, в установлении возможной генетической связи жанровых форм некоторых произведений Анненского с пушкинскими, в установлении близости ритмико-композиционных и сюжетных схем сопоставляемых стихотворений Пушкина и Анненского, иногда в характеристиках языка поэзии этих авторов.

Положения, выносимые на защиту.

1. Поэтический метод И. Анненского рассматривается как модернистский, с присущей ему тенденцией к «синтезу культур» и различных художественных систем, что проявляется в принципиальной «диалогичности» текстов изучаемого поэта. В качестве одной из важных в его творчестве выделяется пушкинская традиция.
2. Пушкинская традиция проявляется в динамике творчества И. Анненского, имеет выражение в его эстетической рефлексии и художественных созданиях, присутствуя на всех уровнях художественной структуры стихотворений поэта (жанровом, образно-тематическом, ритмико-композиционном, стилистическом).
3. Анненский органично воспринимает и творчески развивает пушкинскую традицию, поэтому в его поэзии взаимодействие с пушкинской художественной системой реализуется в двух направлениях: с одной стороны, как продолжение некоторых тем, усвоение поэтических форм, образов, с другой – как отталкивание и спор.
4. Выявлена общность эстетических принципов Пушкина и Анненского, близость в разработке тем поэта и поэзии, что выражается, в первую очередь, в развитии Анненским пушкинской аполлонической мифологии поэзии.
5. Устанавливается общность некоторых фрагментов мифопоэтической картины мира Анненского и Пушкина. Сходство наблюдается в художественной семантике времен года (особенно осени и весны), а также некоторых топосов (пустыня, дорога, Царское Село, сады и парки). Некоторые фрагменты мифопоэтической картины Анненского создаются как противоположные по своей символике в отношении к пушкинской поэзии (лето, Петербург, море), что функционально подчеркивает поэтически выстраиваемую в лирике Анненского оппозицию: гармония пушкинской эпохи – дисгармония современной культуры. Данное противопоставление проявляется на всех уровнях отношений «Я» и «Не-я» в его поэзии (божественном, природном, социальном) как конфликт или отчужденность

«Я» и Бога / Поэзии как божества, «Я» и природного универсума, «Я» и толпы, «Я» и возлюбленной и т.п. Это свидетельствует о контрастном взаимодействии с предшествующей традицией.

6. Доказывается, что приобщение к традициям русской классической литературы, в том числе к пушкинской, с ее органичным синтезом: Истина – Добро – Красота, позволяет Анненскому, хотя бы отчасти, преодолеть декадентские черты в его лирике и объясняет особое, отъединенное, положение поэта среди современников.

ГЛАВА I. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ И. АННЕНСКОГО И ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ

§ 1. ТЕМА ПОЭТА И ПОЭЗИИ В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО И ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Предназначение поэта, природа творческого дара являются магистральными темами в лирике И. Анненского. Это отмечают многие исследователи, обращавшиеся к его творчеству. На наличие пушкинской традиции в развитии данной темы одним из первых указал Н.В. Фридман, особо отметивший привлекательность для Анненского образа поэта-пророка, связанного, с точки зрения исследователя, с появлением в искусстве «поэзии совести»¹.

Более сложные формы рецепции Анненским пушкинской традиции намечены в монографии В.В. Мусатова, где рассматриваемой проблеме посвящена отдельная глава «Всегда над нами – власть вещей...» Лирика Иннокентия Анненского и пушкинская традиция». Исследователь пишет о пушкинской традиции в понимании Анненским предназначения поэта и сути творчества. В качестве доминирующей в работе выступает точка зрения, что «сознание неустранимой власти вещей было определяющей чертой творческой личности Анненского и чертой пушкинской»². Отсюда, «...как и у Пушкина, не разрывая с нормой социального существования, поэт осуществлял свою особую миссию»³ – воплощение в стихах идеала гармонии. Реализация назначения поэта в лирике Анненского представлена исследователем тоже в русле пушкинской традиции: «Как и поздний Пушкин, Анненский осуществил в своей поэзии синтез свободной творческой личности с этикой христианского должностования»⁴. Таким образом, достижение идеала гармонии в творчестве Анненского и Пушкина мыслится В.В. Мусатовым в философско-религиозном

¹Фридман Н.В. Иннокентий Анненский и наследие Пушкина. // Изв. АН СССР. Сер. Лит. и языка. 1991. Т. 50. № 4. С. 338 – 349.

²Мусатов В.В. Указ. соч. С. 200.

³Мусатов В.В. Указ. соч. С. 236.

⁴Мусатов В.В. Указ. соч. С. 240.

аспекте. Вслед за намеченной содержательной стороной проблемы в нашей работе пушкинская традиция темы поэта и поэзии у И. Анненского будет рассмотрена и с точки зрения особенностей поэтики.

Наконец, в одной из последних работ, посвященных рассмотрению поэтического мира Анненского, указывается на наличие пушкинского подтекста вышеобозначенных тем. В.Е. Гитин, анализируя стихотворения «Ненужные строфы» и «Третий мучительный сонет», убедительно доказывает, что Анненскому пушкинский подтекст необходим в качестве «идеального» поэтического текста¹. Развивая положение, ранее высказанное в работах Ю.М. Лотмана и А.Е. Аникина, исследователь говорит об актуальной для анализируемых им стихотворений Анненского антитезе: совершенство поэзии Пушкина – несовершенство собственных стихов². Нам представляется, что отношение поэзии Анненского к пушкинскому поэтическому миру сложнее и многосмысленнее, тем более, что и В.Е. Гитин затрагивает лишь один аспект темы – создание поэтом «ненужных строф», распространенный в лирике Анненского и чуждый Пушкину.

Сам Анненский как русский поэт осознавал свою связь с пушкинской традицией. В качестве такого признания можно привести пример из его лицейской речи «Пушкин и Царское Село» (1899): «Празднуют и писатели: Пушкин не только дал им совершеннейшие из творений русского слова и доказал, что бессмертие может быть уделом и русского гения; он не только отлил для них новые формы творчества, ставшие мировыми под пером его преемников, но он дал им два новых орудия небывалой дотоле гибкости: свой язык и свой стих»³. Таким образом, любой пишущий по-русски поэт обязан своим поэтическим языком Пушкину.

Кроме того, в его критических статьях мы встречаем целый ряд символических образов, восходящих к стихотворениям А.С. Пушкина,

¹ Гитин В.Е. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (Поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях»). // Русская литература. 1997. № 4. С. 53.

² Гитин В.Е. С. 53. (кр. того, см.: Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 114 – 115; Аникин А.Е. Ахматова и Анненский. Новосибирск, 1988. С. 41).

³ Анненский И. Пушкин и Царское Село. // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 305.

позволяющих Анненскому осмыслить природу поэта и поэзии. Так, в «Речи о Достоевском» (не позднее 1883 г.) читаем: «...прежде всего поэт отзывчивее обыкновенных людей, затем он умеет передавать свои образы в живой, доступной другим и более или менее прекрасной форме. По поводу отзывчивости поэта нельзя не вспомнить прелестное стихотворение Пушкина «Эхо», где поэт сравнивается с отголоском всевозможных звуков природы»¹; не менее значимым оказывается и образ поэта-пророка, вплоть до того, что этот символический образ способен осветить художественный мир и судьбу необыкновенно значимого для творческого самоопределения Анненского Ф.М. Достоевского: «Теперь, правда, через много лет пророк Достоевского для меня яснее. Мало того, самое пушкинское стихотворение освещает мне теперь его творчество»². Отталкиваясь от пушкинского стихотворения, сопоставляя пророков Пушкина и Достоевского, Анненский создает свою типологию поэтов и соответственно творческих позиций, уходящую корнями в древность: «Первая – эллинская, с преобладанием активного момента. Это был похититель огня, платоновский посредник между богами и людьми. Поэт, гений, по теории этой, был демоном, а поэзия – оказывалась чем-то вроде божественной игры. Второй прототип сохранился Библией. Это была пассивная форма гения, и здесь поэт является одержимым. Это был пророк, т. е. сосуд со скрытым в нем и вечно бодрым пламенем, и от этого сосуда волнами расходились среди людей их же, только просветленные страдания, их же, только обостренные сомнения.

Гете, Пушкин, Гейне, парнасцы говорили нам не раз о первом поэте и звали за ним в прохладные сады Академа; но, читая Достоевского, Эдгара По, Гоголя, Толстого или Бодлера, мы чаще думали о втором, там, на выжженных берегах Мертвого моря»³. И хотя Анненский говорит о том, что ему и его времени ближе «пророк Достоевского», тем не менее, последний у него оказывается наследником пушкинского слова. Таким образом, через

¹ Анненский И. Речь о Достоевском. // Там же. С. 234.

² Анненский И. Достоевский. // Там же. С. 238.

³ Анненский И. Достоевский. // Там же. С. 239.

творческую систему Достоевского («Петра творенье» стало уже легендой, прекрасной легендой, и этот дивный «град» уже где-то над нами, с колоритом нежного и прекрасного воспоминания. Теперь нам грезятся новые символы, нас осаждают еще не оформленные, но уже другие волнения, потому что мы прошли сквозь Гоголя и нас пытали Достоевским»¹) Анненский приходит, как к истоку, к Пушкину, недаром речь «Достоевский» (1905) заканчивается пушкинским финальным стихом из «Пророка», как бы вложенным в уста Достоевского: «Право, мне кажется, что я понимаю, почему падал голос декламатора на стихе:

Глаголом жги сердца людей»².

Применительно к творчеству А.С. Пушкина проблема назначения поэта и природы творческого вдохновения в науке ставилась и решалась неоднократно. Пушкинисты постоянно обращаются к так называемому «циклу о предназначении поэта», включая в его состав все большее количество стихотворений. Укажем некоторые из этих работ: Мейлах Б.С. «Творчество А.С. Пушкина: Развитие художественной системы» (1984), Таборисская Е.М. «Тема поэзии в пушкинской лирике 1826 – 1836-х годов» (1987), Ильичев А.В. «Зачем крутится ветер в овраге...»: Источники, поэтика, концепция поэта и поэзии» (1991), Старк В.П. «Притча о сеятеле и тема поэта-пророка в лирике Пушкина» (1991), Кибальник С.А. «Независимость и цели поэзии в эстетике Пушкина» (1992), Строганов М.В. «Певец – пророк – эхо. (Из наблюдений над текстами Пушкина)» (1995) и др. Отмечая магистральный характер этой темы для лирики Пушкина, исследователи говорят, что она не была статичной и постоянно развивалась в его поэзии: «Основные вопросы, которые ставил себе Пушкин в лирике, следующие: во-первых, каков должен быть сам поэт, каков должен быть его внутренний облик; во-вторых, в чем сущность поэтического творчества и каков должен быть творческий процесс; в-третьих, что является предметом поэзии, каковы ее темы. Кроме того, каждая пора его творчества

¹ Анненский И О современном лиризме. // Там же. С. 358.

² Анненский И. Достоевский. // Там же. С. 242.

характеризуется частными лирическими темами, возникающими в той или иной связи»¹. Схематично проследим этапы этой эволюции, памятуя о том, что каждый из кратко обозначенных периодов на самом деле сложнее и многосмысленнее.

В лицейской лирике Пушкин, по указанию Б.В. Томашевского, сначала «избирает дорогу нежного поэта», воспевая любовь, дружбу, пиры и пр., а с 1816-го года поэт изображен все еще «ленивцем», но ему уже «недоступно воспевание радостей жизни», им на смену приходит печаль². Вслед за образом поэта как философа-эпикурейца, что связано с многообразием поэтических традиций, в основном XVIII в., к которым он обращается в это время, появляется в его лирике образ поэта-изгнанника, что, с одной стороны, обусловлено его ссылкой на Юг, с другой – новой романтической моделью поведения, ориентированной на Байрона. Еще в Петербурге в его творчестве начинает разрабатываться образ поэта-гражданина, развившегося в какой-то мере в образ поэта-пророка, что связано с эстетикой будущих декабристов: «Декабристы выдвинули принцип общественно-направленной поэзии, создали образ поэта-гражданина, поэта-пророка, обращающегося к обществу со своей страстной проповедью»³, хотя никто уже не оспаривает того, что образ пророка у Пушкина многозначнее и сложнее, чем у поэтов декабристского круга и связан он у него с контекстом всей христианской культуры⁴. Рядом с мотивом гневного обличения толпы к 30-м годам нарастает мотив трагического одиночества поэта и рождается образ поэта-эха, отликающегося на все в этом мире, но остающегося не услышанным. Так в лирике Пушкина постепенно развивается тема противостояния поэта и толпы, одним из острейших аспектов которой является мотив пользы поэзии и права поэта на творческую свободу в выборе предметов изображения. И, наконец, в стихотворении «Я памятник себе

¹ Томашевский Б.В. Пушкин: в 2-х т. Т. 1. Лицей. Петербург. М., 1990. С 73.

² Томашевский Б.В. Т. 1. С. 72 – 89.

³ Степанов Н.Л. Лирика Пушкина. Очерки и этюды. М., 1974. С. 69.

⁴ Подробнейший анализ этого контекста мы находим в работе: Мальчукова Т.Г. Лирика Пушкина 1820-х годов в отношении к церковнославянской традиции (к интерпретации стихотворений «Воспоминание» и «Пророк» в контексте христианской культуры) // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков. Вып. 2. Петрозаводск, 1998. С. 168 – 177.

воздвиг нерукотворный...» с новой силой звучит тема послания «К Плюсковой» – поэт и народ.

Эволюционирующие взгляды А.С. Пушкина на предназначение искусства и поэта по-разному отразились в поэзии И.Ф. Анненского. Тем более интересно проследить пушкинскую традицию темы поэта и поэзии у Анненского, что в критике и науке применительно к последнему специфика его эстетической позиции вызывала и вызывает споры, вплоть до того, что так окончательно и не определено его место в историко-литературном процессе (предсимволист, символист, по своим эстетическим устремлениям близкий «младшим» символистам, импрессионист, предтеча акмеистов и пр.). Возможно, это позволит прояснить ситуацию и ответить на вопрос, почему при всех спорах в последнее время его называют «ключевой» фигурой в поэзии XX века: «Вся поэзия XX в. так или иначе зависит от опыта Анненского, Блока, Хлебникова. Если бы надо было назвать одного поэта, который оказал наибольшее влияние, пришлось бы произнести имя Анненского»¹. На наш взгляд, такое его положение, становящееся все более очевидным, связано с тем, что при всем своем новаторстве он органично укоренен в русской поэтической традиции, определяющее направление которой задано эстетической системой А.С. Пушкина. В связи с этим не случайно в первой главе мы обращаемся к рассмотрению магистральной для русской поэзии в целом, и для Пушкина и Анненского особенно актуальной темы поэта и поэзии.

Л.Я. Гинзбург указывает на тесную связь поэзии Анненского с действительностью: «Поэзия питается внешним миром; с восприятия его явлений начинается движение поэтической мысли»². И в соответствии с этой концепцией поэзии, по мысли исследовательницы, «поэт, носитель творческого

¹ Эта цитата взята нами не у «пристрастного» исследователя творчества И Анненского, что было бы закономерным, а из издания, посвященного развитию русской поэзии в целом: Баевский В.С. История русской поэзии: 1730 – 1980. Компендиум. М., 1996. С. 279. В недавно вышедшей монографии, посвященной рассмотрению специфики его художественного мышления, читаем: «Иннокентий Анненский – одна из ключевых фигур Серебряного века. <...> с его поэтическими открытиями связано возникновение в русской литературе нового характера лирического мышления, творческих принципов, определивших перспективы развития искусства слова» - Кихней Л.Г., Ткачева Н.Н. Иннокентий Анненский. Вещество существования и образ переживания. М., 1999. С. 3.

² Гинзбург Л.Я. «Вещный мир». // Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 318.

процесса, не выражает сам себя. Он не выше всех и не отъединен от всех; он тот, кто «с призрачной страстностью готов жить решительно за всех»¹. Таким образом, Л.Я. Гинзбург оспаривает сложившееся в начале века мнение об Анненском как поэте смерти, акцентируя совершенно оправданно мотивы «влюбленности» поэта в жизнь и окружающий мир, что, на наш взгляд, в своих истоках восходит к поэзии жизнепрятия Пушкина.

Жизнеутверждающий характер концепции поэта и поэзии в лирике И. Анненского, несмотря на общий трагический колорит его поэтического мира, обосновывает в своей статье и И. Подольская: «Общий колорит поэзии Анненского трагичен, потому что трагично его восприятие жизни, окрашенное острым чувством социального неблагополучия. Однако его отношение к поэзии, творчеству совсем иное – светлое и жизнеутверждающее, ибо в творчестве он видит силу, преображающую темный хаос жизни»². Близкую к этой точку зрения развивает в своих работах и Е.П. Беренштейн, отмечая тесную связь тем вдохновения, творчества и муки: «Поэт муке противопоставляет полноту существования, гармонию, которая может быть увидена лишь в отдельные мгновения»³. В свое время А.В. Федоров иначе объяснял мотив муки, сопутствующий теме творчества в лирике И. Анненского, связывая его с мотивом неизбежности вдохновения для поэта: «творчеству, которое делает внутренний мир поэта достоянием людей, приобщает их к нему, неизбежно сопутствует боль и мука»⁴ и там же: «Но и само творчество – неизбежность, как говорит концовка стихотворения «Старая шарманка»¹. Однако никто из них не связывает этих поэтических установок Анненского с пушкинской традицией, хотя преображающая и просветляющая сила искусства, с его точки зрения, в своем идеальном воплощении выразилась в поэзии Пушкина, творчество которого в кантате «Рождение и смерть поэта» представлено как мучительное для поэта превращение угля в алмаз, восходящее

¹ Гинзбург Л.Я. С. 318.

² Подольская И. Поэзия и проза И. Анненского. // Анненский И. Избранное. М., 1987. С. 19.

³ Беренштейн Е.П. Действительность и искусство в миропонимании И.Ф. Анненского. // Эстетика и творчество русских и зарубежных романтиков. Калинин, 1983. С. 151.

⁴ Федоров А.В. Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984. С. 122.

в конечном счете к сюжету преображения, представленному в стихотворении Пушкина «Пророк»: «В свете литургического истолкования образов видения пророка Исаии (уголь – тело Христово, причащающийся очищается огнем в целом и изнутри, сердечно) понятно углубление и преобразование этого мотива в стихотворении «Пророк». При этом преобразовании поэт имеет в виду и главный символический смысл Святых даров – символ крестной жертвы и воскресения. Преображение пророка идет не только через глубокое, внутреннее очищение, восприятие сердцем Божьего огня, света Христова, но и через страдание, смерть и воскресение. Так объясняется кульминация пушкинского стихотворения:

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И уголь, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал.
И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк...»

Преображению-очищению сердца в кульминации стихотворения предшествует очищение-преображение языка, слуха и зрения»². Символика преображения, коренящаяся в христианской культуре, приобретает в эстетике Анненского универсальное значение при определении природы поэзии и предназначения поэта: «Стихия поэта – природа и духовная независимость. Как человек, поэт, конечно, подчинен общим этическим законам, но смешно налагать на него обязанности общественной службы: он вовсе не должен быть учителем или публицистом, проповедником или трибуном. В общей культурной экономике его значение определяется тем, что он своими образами фиксирует смутно и бегло переживаемые нами идеи и ощущения: мы даем ему уголь, а он отдает нам алмаз. Как искусство, поэзия имеет три характерных черты: во-первых, она универсальна – на пир поэзии придет и царь, и убогий, и старый и малый, и слепой и глухой – для глухого поэзия будет живописью, для

¹ Федоров А.В. С. 122.

² Мальчукова Т.Г. Лирика Пушкина 1820-х годов в отношении к церковнославянской традиции (к интерпретации стихотворений «Воспоминание» И «Пророк» в контексте христианской культуры). // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Вып. 2. Петрозаводск, 1998. С. 170.

слепого – музыкой; во-вторых, поэзия дает чисто интеллектуальные впечатления; она не дает непосредственного наслаждения как музыка и скульптура; чтобы наслаждаться ею, надо думать; в-третьих, поэзия есть самое субъективное из искусств. <...> Поэт отдает нам с произведением свою душу: я вижу *его мысли*, как ни объективирую он их в художественной форме»¹.

Следует сразу отметить, что при жизни И. Анненского вышел только один сборник стихотворений, которым он и дебютировал – «Тихие песни» (1904). Книга стихов «Кипарисовый ларец» вышла уже после его смерти в 1910 г., и многие стихотворения тоже публиковались уже много позже его смерти, причем установить дату их написания не всегда представляется возможным. Итак, практически все его лирические произведения написаны в первое десятилетие XX века, поэтому в литературоведении сложилось мнение, что Анненский вошел в литературу уже сложившимся поэтом, и как таковую проблему эволюции его поэтического творчества, как правило, не рассматривали: «Иннокентий Анненский – один из тех писателей, к художественному развитию которых почти неприменимо традиционное понятие «творческий путь»²; «...стихи того самого подлинного «Иннокентия Анненского» почти не поддаются точной датировке – они шли единым потоком, демонстрируя целостность, единство его поэтического мира, и было бы несправедливо говорить об эволюционном росте Анненского от сборника «Тихие песни», вышедшего в 1904 году, к «Кипарисовому ларцу», который увидел свет сразу после смерти поэта»¹.

Тема поэта и поэзии представлена в разных ее аспектах в следующих стихотворениях Анненского:

- в сборнике «Тихие песни»: «Поэзия», «Двойник», «Который?», «Ненужные строфы», «?», «Рождение и смерть поэта», «Мухи как мысли», «Третий мучительный сонет»;

¹ Анненский И. Об эстетическом отношении Лермонтова к природе. // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 243 – 244.

² Федоров А.В. С. 76.

- в сборнике «Кипарисовый ларец»: «Смычок и струны», «Старая шарманка», «Ты опять со мной», «Черный силуэт», «Дождик», «Прелюдия», «Я люблю», «Другому», «Он и я», «Ореанда», «Миражи»;
- среди стихотворений, не вошедших в авторские сборники, можно выделить «Его» (1890 – нач. 1900-х гг.), «Не могу понять, не знаю...» (1900 ?), «Мой стих» (опубл. в 1910 г.), сонет «Поэзия» (опубл. в 1923 г.), «К портрету Достоевского» (опубл. в 1923 г.), «Последние сирени» (опубл. в 1911), «К моему портрету» (опубл. в 1923 г.), «Поэту» (опубл. в 1959 г.).

При первом обращении к выделенной группе стихотворений можно сделать следующие наблюдения. Так, в сборнике «Тихие песни» освещаются следующие аспекты темы поэта и поэзии:

- 1) поэзия как божество («Поэзия», «?»);
- 2) раздвоенное существование поэта в мире обыденной действительности и в мире ночной мечты в стихотворениях «Двойник», «Который ?», причем каждый из этих миров представляется лирическому субъекту нецельным, поэтому миражным и неистинным, что отличает поэтическую картину мира данных произведений от модели романтического двоемирия;
- 3) создание «ненужных стрóf», неудачных, «больных» стихотворений («Ненужные стрóфы», «Мухи как мысли. (Памяти Апухтина)», «Третий мучительный сонет»);
- 4) Пушкин как абсолютный, идеальный поэт, явивший своим творчеством истинное предназначение поэта («Рождение и смерть поэта»).

В сборнике «Кипарисовый ларец» к этим аспектам добавляются и другие:

- 5) процесс создания стихотворения, зачастую мучительный, при невозможности для поэта отречься от дара («Смычок и струны», «Старая шарманка», «Он и я», «Ореанда»);
- 6) всеотзывчивость поэта, его способность во всем находить поэтическое («Я люблю», «Дождик», «Миражи»);
- 7) поэт и толпа («Прелюдия»);

¹ Беренштейн Е.П. «Просветленная страданьем красота». Поэтический мир Иннокентия Анненского. //

- 8) поэт в диалоге с другим поэтом («Другому»);
- 9) бессмысленность, пустота слов («Ты опять со мной»).

Среди стихотворений, не вошедших в авторские сборники, можно выделить те, которые раскрывают уже упомянутые аспекты («Не могу понять, не знаю...», «К портрету Достоевского», «Поэзия», «Последние сирени»), и те, в которых появляются дополнительные к упомянутым мотивы. Это стихотворение «Его», в котором поэт предстает как выразитель своего поколения, близкое ему по теме «К моему портрету», а также стихотворения «Мой стих» и «Поэту», где наряду с мотивом мучительности творческого процесса присутствует мотив стиха как ребуса, загадки, характерный для эстетических взглядов Анненского.

Среди обозначенной группы стихотворений можно, таким образом, выделить те, в которых Анненским намеренно вводится «пушкинский» контекст. Это прежде всего кантата «Рождение и смерть поэта», «Я люблю», «Дождик», «Миражи», «Прелюдия», «Поэту». Кроме того, как уже было отмечено В.Е. Гитиным, стихотворения Анненского, сюжетом которых является создание «больных» стихов, тоже написаны им в отталкивании от пушкинской традиции.

§ 2. МИФ О ПУШКИНЕ КАК «ИДЕАЛЬНОМ» ПОЭТЕ В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО. «РОЖДЕНИЕ И СМЕРТЬ ПОЭТА»

Для того, чтобы представить себе, что понимал Анненский под «идеальностью» поэзии Пушкина, следует обратиться к поэтическому осмыслению им роли Пушкина для русской литературы, отразившемуся в кантате «Рождение и смерть поэта». Стихотворение это, включенное в сборник «Тихие песни», было написано в связи со столетним юбилеем Пушкина в 1899 году в Царском Селе. При этом в черновиках сделаны пометы о характере музыки, под которую должно исполняться произведение. Однако, как отмечает А.В. Федоров, «все автографы содержат те или иные разночтения с ТП»¹. Это стихотворение уже отчасти попадало в поле зрения исследователей. Так, Н.В. Фридман интерпретирует его как стихотворную биографию поэта, носящую вольнолюбивый характер: «Здесь по существу излагается яркая и страдальческая политическая биография Пушкина: ссылка на юг, а затем в Михайловское. Однако в то же время речь идет и о том, что поэт преодолел невзгоды с помощью своего гениального таланта»². Но такая интерпретация требует дополнения, поскольку не учтена перекличка формы.

В своей речи о Пушкине Анненский проявил интерес к его лицейской лирике. В это время Пушкиным написана одна кантата «Леда» (1814), по замечанию Б.В. Томашевского, по композиции воспроизводящая форму кантат Ж.Б. Руссо³. Форма, которую создает Анненский, сложнее изысканной французской кантаты, которая использована Пушкиным. Анненский соединяет с нею традицию русского героического эпоса, что в какой-то мере обусловлено торжественностью содержания. На разные виды кантаты и на возможность введения в нее мифологической, либо героической традиции, если кантата связана с торжественным случаем, указывал еще Г.Р. Державин: «Кантата –

¹ Федоров А.В. Примечания. // Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 586.

² Фридман Н.В. Иннокентий Анненский и наследие Пушкина. // Изв. АН СССР. Сер. Литература и язык. Т. 50. 1991. № 4. С. 339.

³ Томашевский Б.В. Строрфика Пушкина. // Томашевский Б.В. Пушкин. Работы разных лет. М., 1990. С. 360.

небольшое лирическое, музыкою препровожаемое сочинение, получившее происхождение свое в Италии. – Она может заключать в себе канционету (краткую оду), мотету (церковный гимн) и кантату (песнь благородную, нравоучительную) <...> У нас же кантата известна как под собственным ее именем, так под названием концерта и простой канты. – Концерты поются в церквах одною голосовою хоральною музыкою; а канты – в семинариях и мирских беседах певались в старину с гуслиями и другими инструментами, как и другие духовные песни, более ж – одними голасами; ныне же редко. – Церковные концерты обыкновенно состояются из псалмов и других священных песней. А кантаты из разных житейских происшествий, мифологических, исторических, пастушьих и любовных, – и особливо в случаях важных, торжественных»¹. В этой же работе далее Державин пытается рассмотреть специфику поэтической формы кантаты в связи с ее синкретической природой и в зависимости от предмета изображения. Приведем фрагмент этих его рассуждений, поскольку они оказываются значимыми для Анненского: «Кантата может занимать место древнего пеана или схолии. – Она не требует высокого парения и сильных выражений, приличных оде или гимну, и должна изображать просто, ясно, легко всякие умиленные, благочестивые, торжественные, любовные и нежные чувствования, в которых видно бы было более чистосердечия и страсти, нежели умствования и затей. – Поэт не должен в ней выпускать из виду своего предмета и представлять его естественно, более в чувствах сердца, нежели в действии. – Для сего самого кантата разделяется на две части: на речитативы и песни. – Речитатив не что иное есть, как музыкальный рассказ или распевное чтение с музыкою, предварительно изображающее положение сочинителя духа, и служит вступлением в материю песней. – Песни представляют чувства или страсти сердца, приводящие душу в движение. – Речитатив должен быть тише и простее; а песни живее и пламеннее, а особливо хоры. – Кантата может быть сочинена стихами разных родов и мер: в речитативах длиннейшими, сколько можно

¹ Державин Г.Р. Продолжение о лирической поэзии. Часть 3-я // XVIII век. Сб. 15: Русская литература XVIII

ближе к обыкновенному разговору, как-то четырехстопными и шестистопными; в песнях же трехстопными, двухстопными, иногда и четырехстопными, однако не более, – но всегда плавным, гладким слогом, потому что длиннотишные и шароховатые не так удобно полагаются на музыку. Кантату в Италии разделяют в рассуждении и самого содержания ее на два рода: на большую, или важную, на меньшую, или увеселительную. – Первая для народных собраний, вторая для комнаты. Первая исполняется многими голосами и инструментами, вторая небольшим хором. – Кантата обыкновенно начинается речитативом, в котором, так сказать, предуведомляются слушатели о ее содержании, последствие же объясняет она песнями одногласными, двугласными, трехгласными, четырехгласными, пятигласными и хорами, но заключается всегда последним»¹.

Итак, кантата – лиро-эпический жанр, приуроченный к торжественному случаю; в структурном отношении предполагающий синтез музыки и слова и отличающийся многочастностью. Может исполняться как солистом, так и хором, что мы наблюдаем у Анненского. В его кантате выделяются партии Баяна (певца), Одного голоса, Хора, Другого голоса, Мужского хора, Женского хора и Общего хора. В зависимости от этого меняется тон и содержание частей кантаты.

Еще А.В. Федоров в своей комментарии к стихотворению отметил, что имя Баян употреблено здесь не в качестве собственного, а в качестве нарицательного, как и у Пушкина в «Руслане и Людмиле», для обозначения певца, сказителя вообще. Отсюда, и «былинный» зачин кантаты, в котором рождение поэта по значимости для земли Русской приравнивается к рождению богатыря. Интересна оппозиция, введенная Анненским: «Не Вольга-богатырь нарождается, / Нарождается надежа – молодой певец», отсылающая нас к циклу былин о Вольге.

С этим богатырем связано несколько сюжетов. Причем чаще распространен сюжет не о рождении Вольги, а о его встрече с Микулой

века в ее связях с искусством и наукой. Л., 1986. С. 246 – 247.

Селяниновичем. Однако имя Вольга фонетически тесно связано с именем другого русского богатыря – Волха Всеславьевича. Сюжеты об их рождении (в отличие от других русских богатырей, их отец – не человек) и походе с дружиною на чужое царство тоже близки, что привело к отождествлению этих богатырей в научной традиции XIX века (эта точка зрения остается актуальной и в фольклористике XX в.). Обе былины начинаются с канонического красочного описания необычного рождения богатырей-князей, великих охотников, освоивших премудрые (волшебные) науки. Но если от их рождения «Мать сыра-земля сколыбалася, / Звери в лесах разбежались, / Птицы по подоблачью разлетались, / И рыбы по синю морю разметались»², то от рождения поэта природа не пугается, а радуется: «Да не золотая трубочка вострубил, / Молодой запел душа-соловьишка, / Пословечно соловей да выговаривал, / (Тут не рыбы-то по заводям хоронятся, / Да не птицы-то уходят во поднебесье, / Во темных лесах не звери затулились), / Как услышали соловьишку малешенького, / Все-то птичюшки в садочках приуслушались, / Малы детушки по зыбкам разыгрались, / Молодые-то с крылечек улыбаются, / А и старые по кельям пригорюнились». Поэт рождается не на устрашение, а на радость всему миру. А раз так, то и жизнь его должна бы быть такой же сладкой, как и его песни. Но здесь диссонирующей нотой врывается Один голос, прерывая песнь Баяна, противореча ему и описывая мучительную, горькую судьбу народившегося певца. Однако его речь завершается мотивом победы поэзии над мукой и несовершенством жизненных обстоятельств. Эту главную мысль о преображающей силе поэзии подхватывает Хор: «И в чистый жемчуг перелил / Поэт свои немые слезы».

Другой голос вводит новый сюжетный поворот: от «повествования о жизни» он переходит к «рассказу» о гибели «вещего сердца». Далее эту тему развивает сначала Мужской хор, акцентирующий внимание на невосполнимости потери, на утрате вещего голоса певца: «И тихо в немую

¹ Державин Г.Р. Указ. соч. С. 248.

² Текст былины о Вольге цитируется по изданию: Былины / Сост., вступ. ст., вводные тексты В.И. Калугина. М., 1991. (Сокровища русского фольклора). С. 123 – 124.

тюрьму / Ворота за ним затворила», затем Женский хор, вводящий тему воскресения Пушкина в его песнях, воплотивших душу своего творца. Женский хор своей песнью утверждает неуничтожимое даже смертью значение поэта – своими произведениями открывать смертным мир идеала, его красоту: «О тень, о сладостная тень, / Стань вифлеемскою звездою, / Алмазом на ее груди – / И к дому бога нас веди!..» При этом символ вифлеемской звезды снова возвращает нас к любимой мысли Анненского о том, что поэзия есть «просветленная страданьем красота».

Общий хор подхватывает мысль о путеводной роли поэта к идеалу, вбирающему в себя эстетическое, религиозное и нравственное начала жизни. На этой торжественной ноте, посвященной высокому предназначению поэта, заканчивается стихотворение.

Интересен образный ряд кантаты. Так, образ звезды является магистральным: возникая в песне о рождении поэта («Не звезда в полночи затеплилась / <...>/ Нарождается надежа – молодой певец»), затем вновь проявляясь в повествовании о его смерти («Там ночи туманной / Холодные звезды»), воплощается в символе вифлеемской звезды. Через развитие символического образа звезды отчетливо разворачивается мифологема: рождение – смерть – воскресение. Введение данного образа через былинный зачин (надо отметить, что в типичных русских былинах такое сравнение рождения богатыря со звездой практически не встречается и создано Анненским через развитие устойчивой метафоры из астрального мифа) позволяет обратиться к народному поверью, восходящему к мифу об астральности души, суть одного из вариантов которого в том, что, когда человек рождается, звезда падает на землю, когда же умирает, она возвращается на небо. А.Н. Афанасьев указывает, что данный миф был широко распространен у всех индоевропейских народов, причем в варианте, актуальном для И. Анненского, он встречается еще у Аристотеля: «По словам Аристотеля, душа усопшего превращается в звезду, и чем во время земной жизни бывает она пламеннее, возвышеннее, доступнее для духовной деятельности, тем

блистательнее горит она по смерти человека»¹. Сюжет этого мифа прослеживается и в стихотворении: не звезда затеплилась – жизнь поэта, когда же он умирает, его манят к себе обратно холодные звезды. Возвратившись на небо, душа поэта становится алмазом на груди вифлеемской звезды. Благодаря этому символу вводятся христианские ассоциации, одна из которых позволяет сопоставить предназначение поэта с предназначением Богочеловека, объединяющиеся путеводной ролью («И к дому бога нас веди»).

Другой ассоциативный ряд выстраивается в сопоставлении полного страданий пути Христа и исполненной невзгод и лишений жизни Пушкина. При этом в обоих случаях звучит мотив преодоления мук посредством веры, надежды и любви: «Но бог любовью окрылил / Его пленительные грезы / И в чистый жемчуг перелил / Поэт свои немые слезы». Так поэтически переосмысливается Анненским пушкинский образ поэта-пророка и связанный с ним образ вещего сердца – души как пламенеющего огнем угля (в христианской традиции сердце и душа часто употребляются как синонимы). Образы звезды и пламенеющего угля ассоциативно соотнесены между собой через мотив сияния, светоносности, при этом связующим звеном между ними выступает образ алмаза на груди вифлеемской звезды. Таким образом, символ звезды в стихотворении Анненского, намекая на пушкинский образ пламенеющего угля, вбирает его в себя, но при этом строится на развитии оппозиции: пылающий земным жарким огнем уголь (жизнь Пушкина) – сияющая холодным небесным светом звезда (поэзия Пушкина, ведущая в мир идеала). Творчество становится тем горнилом, в котором «вещее сердце» перегорает из пламенеющего угля в алмаз на груди вифлеемской звезды. Этот мотив перевоплощения и мучительного пылания жизни поэта подкреплен у Анненского, как всегда, конкретным, «вещным» явлением: при необыкновенно высокой температуре уголь «превращается» в алмаз. Сила и таинство творчества заключаются в том, что поэт оказывается способным «перелить» страдания и муки несовершенной действительности, тленного мира в «чистый жемчуг» поэзии, в миг совершенного гармоничного бытия произведения искусства. Но чтобы это превращение произошло, необходимо сжечь собственную душу в пламени жизни (= жизненных впечатлений) дотла. Наградой за этот подвиг окажется преображение и души поэта из угля в алмаз. Этот мотив очищения, просветления мук бытия силой творчества является одним из ключевых в поэзии Анненского и связывается им, как видно из стихотворения «Рождение и смерть поэта», с истинным предназначением поэта, которое удалось воплотить в жизни Пушкину. Отсюда представление о нем в творчестве Анненского как об идеальном поэте.

¹ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3-х т. Т. 3. М., 1995. С. 106.

Не менее значим в структуре стихотворения мотив чар, колдовства, неволи, цепей, которыми пытаются оковать поэта, лишить его творческого дара. Сначала этот мотив проявляется в образе цепей судьбы, земного пути, через который развивается мотив противостояния поэта и земных властителей (пушкинский по своим истокам, отразившийся в таких его стихотворениях, как «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», «Не дорого ценю я громкие права...», «Мирская власть» и др.). При этом разрешение противостояния тоже представлено в пушкинской традиции: поэт освобождается от земных цепей силой своего творческого дара, его свобода неподвластна мирским властям: «И не душистую сирень / Судьба дала ему, а цепи, / Снега забытых деревень, / Неволей выжженные степи. / Но бог любовью окрылил / Его мечтательные грезы, / И в чистый жемчуг перелил / Поэт свои немые слезы».

Затем мотив несвободы нарастает. Теперь в образе колдуньи предстает смерть, накладывающая на поэта свои цепи: «Но в поле колдунья ему / Последние цепи сварила / И тихо в немую тюрьму / Ворота за ним затворила». Казалось бы, могильные затворы не под силу разрушить человеку, но перед нами герой – поэт, подвиг которого – создание стихотворения – оказывается сильнее смерти. Поэт заслужил бессмертие: борясь с оковами в жизни, преодолевая их силой творческого дара, он разорвал их и в смерти, отсюда, гимн Общего хора посвящен восхвалению прорыва из дисгармоничной действительности в мир идеала: «Туда, где воля, / Туда, где счастье, / Туда, где мысли / Простор желанный!»

Таким образом, как и у Пушкина, в стихотворении Анненского тема свободы непосредственно связана с темой поэзии и поэта: свобода является необходимым условием творчества, но в то же время является залогом бессмертия поэта и его произведений. Только благодаря преодолению оков, цепей тленного мира возможны поэтический подвиг и путеводная роль поэта.

Развитию лирического сюжета соответствует и ритмическая организация стихотворения. Начинается оно тоническим нерифмованным стихом, адресуя нас к русской былинной традиции, настраивая на то, что речь

пойдет не об обычном человеке, а о богатыре, герое, которому уже по его чудесному полубожественному рождению уготована необычная судьба. В этом смысле не случаен выбор богатыря, с которым со- и противопоставлен образ народившегося поэта. Это Вольга – Волх Всеславьевич, единственный из всех русских богатырей, родившийся от брака княжны и змея, на которого она ненароком наступила. У всех остальных русских богатырей оба родителя – смертные. У Вольги же мать – смертная княжна Марфа Всеславьевна, а отец – божественный змей. На почитание змея как божества у славян указывают многие источники, приведем лишь свидетельство арабского путешественника и писателя Ахмеда Ибн-Фадлана Ибн-Аббаса Ибн-Рашида Ибн-Хаммада, побывавшего на берегах Волги в 920 – 921 годах, когда христианство еще не могло оказать сильного влияния на славянское язычество: «Змей я видел у них множество, так что около ветви дерева обвивается их десятков и больше; их не убивают и они не причиняют им вреда»¹. Давно установлено в трудах русских ученых, что змеевидным обликом наделялся Волос / Велес – один из самых почитаемых языческих богов, который среди прочих функций был богом мудрости и поэзии, недаром в «Слове о полку Игореве» Баян назывался его внуком. Таким образом, встречающиеся у Анненского соотнесения образа А.С. Пушкина с богатырем Вольгой и присутствие в кантате партии Баяна внутренне взаимообусловлены. Кроме того, мотив рождения Волха Всеславьевича соотносится с древнегреческими представлениями о героях, которые порождены олимпийцами в браках со смертными с особым космическим (созидательным и очистительным) заданием. Так же и поэт рождается наделенным даром творчества, созидания, космическим, а не разрушительным по своей сути. Поэтому мертвящее, оковывающее начало и не может взять над ним верх.

Далее ритмический рисунок изменяется. Партия Одного голоса состоит из 13 стихов, написанных 4-ст. ямбом (излюбленный размер А.С. Пушкина) и срифмованных: aababcdcdefef. Интересно, что в партии Одного голоса первые

¹ Фрагмент записок Ибн-Фадлана взят из кн.: Волошина Т.А., Астапов С.Н. Языческая мифология славян.

пять стихов представляют собою переход – противопоставление от былинного тонического стиха Баяна к классическому силлабо-тоническому стиху русской поэзии, отраженному дополнительно и на тематическом уровне: «Рыданье струн седых развей, / О нет, Баян, не соловей». Следующие восемь стихов, срифмованных перекрестно, распадаются на две части, первая из которых повествует о муках и страданиях, выпавших на долю поэта, а вторая посвящена победе над ними через создание стихотворений. Следующая за партией Одного голоса партия Хора в сжатом виде повторяет этот мотив преобразования мук в «чистый жемчуг», поэтому эти четыре стиха тоже написаны 4-ст. ямбом с перекрестной рифмовкой.

Изменение лирического сюжета в партии Другого голоса, связанное с повествованием о смерти поэта, ведет за собой изменение ритмического рисунка. Теперь перед нами трехсложник – 2-ст. анапест. Анапест – размер, часто встречающийся в медитативной лирике, окрашенной в печальные тона. Активность ямба, звучащего по-мужски ясно и четко, смягчается, растягивается печальным анапестом, что способствует углублению темы смерти певца, дополнительно подчеркивает мотив скорби, вступающий в противоречие с последними стихами этого «высказывания»: «Томительный призрак, / Свой черный вуаль, / Вуаль донны Анны, / К его изголовью / Склоняя, смеется...» «Смеется», торжествует здесь Смерть, отбирающая у мира поэта, его творческий дар; скорбит – Жизнь. Образ черного вуаля донны Анны ведет за собою мотив каменной поступи Командора, несущей смерть поэту через окаменение-ужас, ведущей к утрате поэтического голоса. Затем эту мысль о торжестве смерти над поэтом на тематическом уровне развивает Мужской хор. 2-ст. анапест здесь перерастает в 3-ст., что углубляет ситуацию невозможности освобождения от оков смерти, подчеркивает нарастание ее власти над поэтом и поэзией: «И тихо в немую тюрьму / Ворота за ним затворила». Это предельный каданс в развитии темы противостояния поэта и смерти, за которым с новой силой в стихах женского хора звучит мотив воскресения поэта, его песен,

окончательной победы над смертью. Такое резкое изменение в развитии лирического сюжета ведет к изменению ритмической организации – эти 12 стихов снова написаны жизнеутверждающим 4-ст. ямбом. Последние восемь стихов Общего хора звучат еще более чеканно и победоносно, так как написаны они уже 2-ст. ямбом и призваны закрепить мотив безусловной победы поэта над смертью, творческой свободы над неволей.

Итак, анализ данного стихотворения позволяет сделать следующие выводы о том, что, по мнению Анненского, позволяет считать Пушкина абсолютным, идеальным поэтом, или, как определял его В.С. Соловьев, «поэтом по преимуществу»: поэт, подобно древнему герою-богатырю, вступает в поединок со смертью на стороне жизни, создавая свои стихотворения. Отсюда возникает требование верности изображения жизни. Но эта верность изображения должна просветляться знанием идеала и соответственно воплощаться в совершенстве, гармонической красоте созданного произведения. Такое предназначение делает практически неизбежной для поэта и его поэзии роль «путеводной звезды». Поэт, создавая свои произведения прекрасными, невольно, но неизбежно становится проводником к идеальной действительности, совершает подвиг утверждения эстетического, нравственного, религиозного идеала в жизни.

§ 3. ПРИРОДА ПОЭТИЧЕСКОГО ВДОХНОВЕНИЯ И ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ ПОЭТА И ПОЭЗИИ В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО И ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Трактовка предназначения поэта, представленная в кантате «Рождение и смерть поэта», развивается и в стихотворении Анненского «Поэту» (опубл. в 1959 г.). Само заглавие адресует нас к одноименному пушкинскому сонету 1830 г. Однако если в основе лирического сюжета стихотворения Пушкина лежит оппозиция поэт и толпа: «Поэт! не дорожи любовью народной. / Восторженных похвал пройдет минутный шум; / Услышишь суд глупца и смех толпы холодной, / Но ты останься тверд, спокоен и угрюм», то в основе лирического сюжета стихотворения Анненского – другая оппозиция: поэт и «власть вещей», «Я» – «Не Я». Это противопоставление не чуждо лирике А.С. Пушкина 1830-х годов. В его эстетике намечается переход от романтических к реалистическим принципам изображения в искусстве, при котором понимание искусства как самовыражения сменяется пониманием его как изображения объективной реальности во всех ее сложнейших и тончайших взаимосвязях с человеческой личностью. С другой стороны, противопоставление в стихотворении Анненского «Но в самом Я от глаз *Не Я* / Ты никуда уйти не можешь» ассоциативно связано с пушкинской темой поэт и толпа, хотя символ «Не Я» у Анненского необыкновенно широк, включает в себя все реалии мироздания, в том числе и людей.

Стихотворение Анненского «Поэту», судя по названию», диалогически обращено к собеседнику-поэту, при этом оно остается обращенным и к лирическому герою, тоже являющемуся поэтом. Таким образом, можно говорить о том, что это своеобразная эстетическая программа, в которой освещаются такие центральные для лирики Анненского вопросы, как сущность поэзии в ее отношении к природе, бытию (противопоставление пиериды и Изиды), а также место и назначение поэта в этой системе.

Проследим развитие лирического сюжета стихотворения. Каждая строфа, а их шесть, представляет собою микросюжет, в котором выделена какая-либо

оппозиция и дана попытка ее разрешения. В первом катрене намечено противостояние «раздельной четкости лучей» и «чадной слитности видений». Ассоциативно эта оппозиция ведет к двум творческим путям – аполлоническому и диониссийскому. Таким образом, каждый поэт сталкивается с этим противоречием в момент осмысления своего дара. Однако обе дороги изначально подчинены законам мироздания, получившим здесь образное выражение в символе «власти вещей», что позволяет разрешить их противостояние на первом этапе. По какому бы пути ни пошел поэт – «Всегда над нами – власть вещей / С ее триадой измерений».

Второй катрен показывает, как сначала поэт выбрал второй путь, пытаясь вырваться в своем творчестве за рамки законов мироздания, «вымыслом» расширяя грани и умножая формы бытия. Образ «вымысла» соотносится здесь с образом «чадной слитности видений» из первой строфы. Такой творческий путь неминуемо ведет к столкновению с реальностью. И оказывается, что в поединке с нею поэт неизбежно терпит поражение: «Но в самом Я от глаз Не Я / Ты никуда уйти не можешь», ведь «Я» поэта создано по тем же законам, что «Не Я» мироздания и остальных людей.

Третий катрен показывает, как в результате поражения в столкновении с реальностью поэт приходит к трагической для него мысли о бессилии искусства перед «властью вещей». «Вымышленное», идущее вразрез с законами мироздания произведение искусства не может достичь той высоты гармонии и совершенства, которые свойственны природе, в которой «сочетались бог и тленность». И поэт, наделенный чувством гармонии и красоты, неизбежно подпадает под «власть вещей», которая теперь оборачивается «маяком» истины в мире «чадной слитности видений». Трагизм однако заключен в том, что, отмеченный поэтическим даром, он не может смириться, даже если бы и хотел.

Четвертый катрен начинается стихом: «Нет, не уйти от власти их», то есть «видений», «стихов». И поэт вновь пытается создавать свои произведения. Но теперь, находясь под властью не только «волшебства воздушных пятен», но и

«власти вещей», он пытается постичь тайну последней, чтобы воплотить ее в стихе. Однако вновь терпит поражение – тайна бытия ускользает от его стиха, который оборачивается всего лишь «ребусом». При этом поэт постепенно органично переходит на путь «раздельной четкости лучей», отвергнутый им вначале как непоэтический, очевидно находящийся под «властью вещей». Но этот переход неожиданно приводит к встрече не с Изидой (= природой), а с пиеридой (= Музой, поэзией), чья открытая красота освещает непостижимо таинственные бесконечные «покровы» Изиды, получающие в свете откровений поэзии качество кукольности, игрушечности, к чему внутренне поэт уже был готов через постижение соединения во «власти вещей» (= власти Изиды) «бога и тленности». Наконец, власть поэзии оказывается более сильной, чем власть природы над душой поэта; и доверившись этой власти, а не своевольной выдумке в пику законам бытия, как это было во второй строфе, поэт обретает и реализует свой поэтический дар, постигает смысл своего назначения. «Власть вещей» открылась ему в своих противоречиях, а власть Музы позволила ему точить «яркие чаши» «для целокупных восприятий». Таким образом, по Анненскому, стихотворение рождается не на основе фантазии его творца, отвергающего «власть вещей», а на основе постижения тайн реальности, проникновения в бесконечные загадки покровов Изиды. Обыватели (их образ остается за рамками стихотворения, так как оно обращено «только» к поэту, намек на их присутствие содержится лишь во второй строфе, где они наряду со всеми реалиями бытия входят в символ «Не Я») видят в них преимущественно «тленность», смерть, мечтатели стремятся увидеть в ней только «бога» (изначально, отъединяясь от обывателей, поэт действует как мечтатель, пытаясь уйти от реальной действительности в «чадную слитность видений»), поэт же способен и должен увидеть бытие в цельности, и только тогда его произведение станет истинно поэтическим. Его путеводная роль, о которой говорилось в начале анализа этого стихотворения, заключается в его способности видеть бытие не только как «тленность» и не только как «бога», но как их единство. Однако победа пиериды над Изидой в душе поэта осуществляется за счет того,

что само произведение искусства, отражая эту цельность, является вечным, отсюда, и символ его в стихотворении Анненского: это не чаша бытия, а «чаша» «для целокупных восприятий», чаша, которую посредством божественного света поэзии точит поэт, но в которую каждый читатель может вместить и тленное и вечное содержание жизни.

Такую позицию можно назвать «реалистической», не противоречащей, а развивающейся в рамках эстетических открытий Пушкина 1830-х годов. Здесь мы должны подойти к вопросу о специфике пушкинского реализма – проблеме, которая в наше время в науке не может быть представлена как разрешенная. О специфике реализма Пушкина можно встретить множество интересных наблюдений. Одно из них, принадлежащее В.М. Марковичу, хотелось бы привести в связи с осуществленным выше анализом стихотворения Анненского, в котором для постижения предназначения поэта автору пришлось обратиться к мистериальной символике пиериды и Изиды: «Осваивая (в своем стихотворном романе, прозе, поэмах и даже в своей поздней лирике) эмпирическую реальность общественной и частной жизни, улавливая действие законов ее социально-исторической детерминированности, Пушкин в то же время устремлялся за пределы этой реальности и этих законов. И, уподобляясь в этом романтикам или символистам, не ограничивал себя тем, что доступно чувственному опыту или рациональному умозрению. Очевидно, что в своих произведениях, признанных позднее реалистическими, Пушкин проявлял интерес к сверхъестественному и использовал дореалистические по своему происхождению формы постижения запредельных реальностей. Мы имеем в виду волшебную сказку, легенду, утопию, миф, включение которых в художественную структуру произведений Пушкина было замечено неоднократно.

Речь идет о появлении рядом с эмпирическим планом мистериального, создающего возможность соотнести житейскую повседневность с «последними» тайнами бытия. Иными словами, в творчестве Пушкина обнаруживается парадоксальное сочетание признаков, отличающих его от

нереалистических направлений, с признаками, которые сближают те же самые пушкинские произведения с эстетикой, поэтикой, стилистикой, да и самими концептуальными основаниями этих направлений»¹. Таким образом, символизм Анненского, с органичным соединением эмпирического и мистериального планов бытия, может быть рассмотрен как последовательное развитие его поэтического мира в русле пушкинских эстетических воззрений.

Одним из «запредельных» символов, связанных с темой поэта и поэзии у Анненского, является символ миража, сумрака, тумана, полусна-полуяви, сумерек, видений и т.п. Например, в стихотворении «Зимние лилии» струящийся «сумрак розовый» вводит поэта в состояние вдохновения: «Рад я сладостной отраве / Напряженья мозгового»; в стихотворении «Третий мучительный сонет» о неудачных стихах сказано: «Нет, им не суждены краса и просветленье», а об их появлении – «Но все мне дорого – туман их появленья»; выше уже рассматривалось стихотворение «Поэту», в котором один из путей поэтического творчества представлен символом «чадной слитности видений»; в сонете «Поэзия» сам мир миражен: «В пустыне мира зыбко-жгучей, / Где мир – мираж». Ряд примеров можно продолжить, так как эта символика характерна практически для всех его лирических стихотворений. Интересно проследить, не связан ли этот символический ряд с пушкинской традицией.

В пушкинском «озаренном солнцем» мире «ясности и гармонии» неоднократно отмечалось присутствие мотивов и образов, связанных с миром мглы, видений, хаоса и пр. (Муравьева О.С. Об особенностях поэтики пушкинской лирики (1989), Маркович В.М. Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина», Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики (1994) и др.). Однако связь этих мотивов и образов с темой поэта и поэзии в произведениях Пушкина указывалась не всегда. В работе В.А. Грехнева между мотивами видений и темой поэзии в творчестве А.С. Пушкина проведена следующая связь: «Лирическая поэзия – всегда преодоление темной невнятицы

¹ Маркович В.М. Пушкин и реализм. Некоторые итоги и перспективы изучения проблемы. // Маркович В.М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. Статьи разных лет. СПб., 1997. С. 127.

чувства»¹. Таким образом, сила поэтического творчества представлена как преодолевающее, просветляющее хаос начало.

Подобное понимание преображающей роли поэзии было свойственно и Анненскому, о чем уже говорилось выше и что еще раз в свете миражной символики можно проследить в его стихотворении «Миражи», которое входит в раздел «Разметанные листы» сборника «Кипарисовый ларец». А.В. Федоров в своих комментариях к сборнику стихотворений Анненского указывает, что у данного стихотворения были черновые варианты с двумя заглавиями. Первое из них – «Поэзия», второе – «Закатные пятна». Эта смена заглавий свидетельствует, что у Анненского тема поэзии непосредственно связана с символикой сумерек («закатные пятна») и миражей.

Кроме того, в этом стихотворении символ миража ассоциативно сцеплен с символикой отражений, не менее значимой в поэтическом мире Анненского: «Пусть миражного круженья / Через миг погаснут светы... / Пусть я – радость отраженья, / Но не то ль и вы, поэты?» В символ миражей включается здесь весь природный мир в его свето-теневой изменчивости. Первые три строфы и показывают разные состояния мира, стремительно меняющегося в лучах рассветного, полуденного и закатного солнца. Перед нами импрессионистическое постижение «миражного круженья» мироздания. И поэты – те, кто способен уловить эти миражные мгновенья, «отразить» в своих произведениях каждый из них как своеобразный шедевр бытия. Сама природа каждый миг иная, бесконечно иная и неповторимая. Обычный человек постепенно теряет способность воспринимать это необыкновенное ее многообразие и радоваться каждому мигу как новому ее лику, но поэт эту способность не утрачивает. Всем своим существом он «отражает», то есть перевоплощается подобно Протею, и фиксирует в стихотворениях свой восторг перед этим «миражным круженьем». О том, что «отражение» в поэтическом мире Анненского предполагает моменты переживания и перевоплощения, свидетельствует его эстетическое высказывание, предпосланное «Книге

¹ Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994. С. 16.

отражений»: «Я же писал здесь только о том, что *мною* владело, за чем я следовал, чему я *отдавался*, что я хотел сберечь в себе, сделав собою. Вот в каком смысле мои очерки – *отражения*, это вовсе не метафора»¹. Правда, здесь речь идет об «отражениях» других поэтических миров, но то же, даже в большей степени характерно было и для поэтического мировосприятия И. Анненского.

Мотив отражений соответствует мотиву отзвуков. Вот почему стихотворение Анненского ассоциативно связано со стихотворением Пушкина «Эхо» (1831). С этим же пушкинским стихотворением более очевидно связано и его «Я люблю» («Трилистник замирания» в сборнике «Кипарисовый ларец»). Существенно, что оба произведения развивают магистральную для каждого поэта тему творчества, связанную с важнейшими эстетическими основами художественного мира авторов, поэтому их сравнение позволяет увидеть в лирике Анненского трансформацию одного из центральных пушкинских образов творческого дара.

В обоих стихотворениях появляется образ эха, соотносимый с даром поэта. Однако Пушкин и Анненский расставляют разные акценты в данном соотношении. У Пушкина общность эха и поэта в том, что они отзываются на все звуки этого мира, но к ним мир остается глух. У Анненского же поэт оказывается еще более чутким, чем само эхо, способным откликнуться даже на его звук.

Стихотворение Пушкина «Эхо» знаменует собой новую грань его представлений о сути поэтического дара. Как не раз отмечалось в научной литературе, данная тема эволюционировала в его творчестве. Так, М.В. Строганов прослеживает путь: поэт-певец – поэт-пророк – поэт-эхо – снова поэт-пророк, «но пророческий дар не найдет ответа»¹. Таким образом, в данной концепции позиция поэт-эхо как бы дополняет образ поэта-пророка, предопределяя его трагическое предназначение и в какой-то мере даже

¹ Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 5.

обреченность на непонимание, хотя Пушкин, преодолевая «трагедию безотзывности», решает ее «перенеся центр внимания на всеотзывность поэта»².

Если М.В. Строганов видит в стихотворении «Эхо» преодоление поэтом трагической непонятости окружающими через абсолютную открытость миру, то В.Г. Маранцман в своем анализе пушкинского «Эха» делает акцент как раз на этой трагической ситуации, в которую попадает поэт: «Финал стихотворения неожидан и трагичен. Связь с миром обрывается: мир не шлет отзыва на поэтическое эхо. Трагическое противоречие, на котором строится стихотворение, состоит в том, что поэт влюбленно вбирает в себя мир, но мир к нему равнодушен»³. Исследователь обращает внимание на неравнозначное деление этого стихотворения композиционно, что позволяет увидеть основной образ его не в плавном движении, а в напряженном драматизме: «...звучный хор жизни замыкается в коротком эхо»⁴. Отмечая энергичность первой строфы, в которой звуковой образ передан глагольным рядом: «ревет», «трубит», «гремит», «поет», он показывает, что движение образа идет через «приглушение энергии «звуков», так как во второй строфе звуки переданы уже существительными: «грохот», «глас», «крик», что и позволяет представить эмоциональное движение лирического сюжета от мажорного представления: поэт-эхо, обладающий даром всеотзывчивости, к трагической ситуации: поэт, как и эхо, его природный двойник, остается без отклика. Особое построение строфы тоже позволяет углубить ощущение безотзывности. В усечении 4-ст. ямба в 4-ой и 6-ой строках строфы до 2-ст. мы можем услышать не только звуковой эффект эха, но и почувствовать неполноту связи с окружающим миром: поэт обращен к нему, а обратного, встречного движения нет.

¹ Строганов М.В. Певец – пророк – эхо. (Из наблюдений над текстами Пушкина) // Русская словесность. 1995. № 5. С. 14.

² Строганов М.В. С. 13.

³ Маранцман В.Г. О восприятии учащимися произведений разных литературных родов. Лирика. (Стихотворение А.С. Пушкина «Эхо») // Маранцман В.Г. Анализ литературного произведения и читательское восприятие школьников. Л., 1974. С. 89.

⁴ Маранцман В.Г. С. 88.

Таким же образом оценивает стихотворение и Е.М. Табориская, которая, отмечая неоднозначность и многоплановость темы поэта и поэзии в лирике Пушкина, говорит, что «Эхо» – высший эмоциональный и бытийный всплеск трагедии одиночества поэта»¹.

В.Е. Холшевников в своей статье «Анализ композиции лирического стихотворения» рассматривает композицию данного пушкинского произведения как построенную на обращенном параллелизме, контрасте, противопоставлении, при этом говоря об особой выразительности такого соотношения метафорических образов, когда один из них развернут, а другой афористически сжат и, как правило, последний помещается в конце стихотворения.

Если обратиться к стихотворению Анненского, то здесь тоже в качестве первого образа в параллели выступает «замирание эхо», однако акцент в развертывании этого образа будет поставлен не на «эхо», а на «замирание» (название микроцикла, в который входит стихотворение «Я люблю», «Трилистник замиранья»). Образу замиранья будут соответствовать в лирическом сюжете образы «истомы», «разлива полутьмы», «отблеска зимы», «бледнеющей шири», «растаявшего цвета» – все это лишь разные облики замиранья. И все они располагаются в мире природы, всем им нет «ни созвучья, ни отзвука» там, но именно в душе поэта они обретают отклик, отзыв, благодаря всеотзывчивости его дара. Причем не случайно Анненский выбирает для последней кульминационной фразы образ отклика через звук, что позволяет акцентировать во всем этом цвето-звуковом замирании именно звукообраз эха, еще раз поместить его на первое место в цепи (не только формально через нахождение его в первом стихе, но и логически через его неявное введение в последний стих). Более того, поэзия – звучащее искусство и, таким образом, поэт и его песни становятся эхом даже того, что не находит отзвука больше ни в чем. Само сравнение поэта с эхом заставляет нас говорить о пушкинской реминисценции в данном стихотворении Анненского. О сознательной

¹ Табориская Е.М. Тема поэзии в пушкинской лирике 1826 – 1836-х годов. // Анализ художественного

реминисценции из Пушкина говорит и тот факт, что это стихотворение привлекало особое внимание Анненского. В своей «Речи о Достоевском» он выявляет мифопоэтическую структуру символики эха, с помощью которой Пушкин выразил одно из своих представлений о творчестве: «По поводу отзывчивости поэта нельзя не вспомнить прелестное стихотв<орение> Пушкина «Эхо», где поэт сравнивается с отголоском всевозможных звуков природы»¹. Однако для Анненского отзывчивостью не исчерпывался дар поэта. В той же «Речи о Достоевском» он продолжает: «Дело в том, что поэт вкладывает в изображ<ение> свою душу, свои мысли, наблюд<ения>, симпатии, заветы, убеждения»². Таким образом, поэт в отличие от эха не является пассивным.

Здесь Анненский расходится в трактовке этого стихотворения со своим современником В. Соловьевым, который считает его самосвидетельством невольности, пассивности творчества: «Эхо не по своему произволу и выбору повторяет подходящие звуки – «таков и ты, поэт!»³. Поэтому в стихотворении «Я люблю» поэт не просто является эхом всего, «чему в этом мире / Ни созвучья, ни отзвука нет», он наделяет все замирания голосом своей песни, «он своими строками *заставляет* читателя посмотреть на ту или другую сторону жизни и не только узнать, но почувствовать честное и низкое, святое и пошрое. Поэзия родственна с религией и с нравственным учением»¹. И далее в статье Анненского проявляется особая позиция соотносимости поэта и эха, оказывается, поэт отражает в своих произведениях идеал и делает доступным его созерцание обычным людям, поэтому сам символ эха наделяется идеей активности: являясь отзвуком высшего горнего мира, оно одновременно доступно слуху человека посредством поэтического произведения.

Однако Анненскому знаком и трагизм пушкинского стихотворения: «Тебе ж нет отзыва... Таков / И ты, поэт!» Мысль об обреченности поэта на

произведения. М., 1987. С. 37.

¹ Анненский И. С. 234.

² Анненский И. С. 234.

³ Соловьев В. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С.87.

одинокость и непонятность окружающими находит свое воплощение в его стихотворении «Когда б не смерть, а забытьё...» («Аполлон». 1911. № 11), в финальных стихах которого звучит вопрос, в котором слышится пушкинское утверждение: «А мне, скажите, в муках мысли / Найдется ль сердце сострадать?»

Таким образом, пушкинское стихотворение, по разным мнениям, само являясь откликом на стихотворения Томаса Мура «Эхо», Барри Корнуоля «Прибрежное эхо», Роберта Бернса «К полевой маргаритке»², нашло отзвук в лирике и эстетике И. Анненского. И хотя Анненским ни в стихотворении «Я люблю», ни в стихотворении «Когда б не смерть, а забытьё...» не используется особая строфа, примененная Пушкиным (шестистишие из разностопных ямбов с доминирующим преобладанием 4-ст. ямба), на уровне образно-тематическом пушкинская реминисценция ощущается достаточно сильно.

На фоне трагического пушкинского «Эха» более отчетливо звучит мотив радостного приятия жизни в момент творчества в стихотворении Анненского, восходящий к пушкинской поэзии в целом. Само творческое начало предполагает *любование* миром, «влюбленность», пусть даже и безответную, в его красоту. В этом смысле интересно эстетическое замечание Анненского о Пушкине в статье «Символы красоты у русских писателей»: «Красота для Пушкина была что-то *самодовлеющее* и *лучезарно-равнодушное* к людям. Мимолетное видение, гений чистой красоты, равнодушная природа, точащая сияние свое на могилу поэта, – все эти символы не лишены скорбного сознания, что красота живет своей особой и притом непонятною и чуждою нам жизнью и что чем более нужна она мне, тем менее я ей нужен»¹.

Тема радостного приятия жизни, способности поэта восторгаться любому мигу бытия нашла свое воплощение и в стихотворении «Дождик» (1909) из «Трилистника дождевого»: «И в мокром асфальте поэт / Захочет, так счастье находит».

¹ Анненский И. С. 235.

² Томашевский Б.В. Строфика Пушкина. // Томашевский Б.В. Работы разных лет. М., 1990. С. 325 – 326.

Все стихотворения трилистника показывают связь образа дождя с осенью: «Не хочешь ли дремой осенней / Окутать кокетливо май ?» – спрашивает у дождя поэт в стихотворении «Дождик»; второе стихотворение, рисующее портрет дождя, так и называется «Октябрьский миф» и третье («Романс без музыки») начинается стихами: «В непроглядную осень туманны огни, / И холодные брызги летят».

Тема осени как времени вдохновения и поэтического творчества была разработана в русской лирике А.С. Пушкиным. Таким образом, в стихотворении Анненского происходит объединение двух тем, восходящих к поэзии Пушкина: 1) радостное приятие бытия поэтом, его способность черпать вдохновение из повседневной действительности (например, мечты о счастье Евгения в «Медном всаднике» или же «Домик в Коломне» у Пушкина и счастье, заключенное в созерцании «мокрого асфальта», у Анненского; 2) осень как время вдохновения.

Три стихотворения данного трилистника скреплены между собою и мотивом искаленности-болезненности, который в каждом стихотворении поворачивается новой гранью. В первом «упрямым калекой» является лирический субъект стихотворения. Его искаленность – это метафора его поэтической одаренности, поскольку, как и калека, он не так, как все другие, воспринимает мир. Таким образом, дар поэзии выключает его из мира людей. С этой точки зрения, пушкинский поэт-пророк, переставший быть обыкновенным человеком после мучительной «операции», тоже платит за свой высокий дар тяжелой участью, избранничество отъединяет его от мира людей. Оба героя наделены способностью воспринимать мир в его целостности, единстве. Правда для пушкинского героя на первый план выходит восприятие бытия в его пространственном единстве: «И внял я неба содроганье, / И горний ангелов полет, / И гад морских подводный ход, / И дольней лозы прозябанье», а для героя Анненского – модель единства временного: «Иль сделаться Мною, быть может, / Одним из упрямых калек, / И всех уверять, что не дожит / И первый Овидиев век», где все времена, в том числе и современность, представлены в недожитом золотом (идеальном) «Овидиевом веке». Этот сюжет о пяти веках,

¹ Анненский И. С. 131.

пройденных человечеством, воспринят Овидием от Гесиода – первого достоверно существовавшего европейского поэта. Таким образом, все поэты – это как бы своеобразные «отраженья» друг друга, грани одной поэтической личности, в разные века облачающейся в разные имена-одежды (подобное ощущение отразилось и в стихотворении Анненского «Другому» из сборника «Кипарисовый ларец»: «Моей мечты бесследно минет день.../ Как знать ? А вдруг, с душой подвижной моря, / Другой поэт ее полюбит тень / В нетронутоторжественном уборе...// <...> // Пусть только бы в круженьи бытия / Не вышло так, что этот дух влюбленный, / Мой брат и маг, не оказался я / В ничтожестве слегка лишь подновленный»). Поэтому и пространственный мир целен, и века сжимаются в миге созерцания поэтом пусть даже и «мокрого асфальта». Счастье как раз и есть то состояние, когда человек способен воспринять и пережить бытие во всей его полноте. Об этом идеале полноты и единства бытия и пытается поведать в своих стихотворениях каждый поэт, отсюда, видимо, и мотив существования единой поэтической личности. Даже тоскливый, мучительный дождь-калека («слепой, оступающийся о крышу» из стихотворения «Октябрьский миф») все равно не в силах лишить поэта знания о цельности бытия. Мотив единства в «Октябрьском мифе» развивается через ситуацию невозможности для поэта («упрямого калеки») отличить свои слезы от слез калеки-дождя.

И, наконец, в третьем стихотворении этот мотив искалеченности перерастает в мотив отравленности мира, диалога и единения – в мотив одиночества вместе: «В непроглядную осень мы вместе, одни, / Но сердца наши, сжавшись, молчат». Да и само произведение представлено как недовоплощенное, в некотором роде искалеченное: это «Романс без музыки» (выделено мною – Н.Н.). В финале стихотворения мотив недовоплощенности нашел отражение в символе «непочатого кубка» (образ чаши – кубка – фиала на поэтическом языке Анненского означает созданное поэтом стихотворение, отсюда, и его выражение в стихотворении «Поэту»: «Ты чаши яркие точки / Для целокупных восприятий»). Но мотив недовоплощенности, разрабатываемый в

финальном стихотворении микроцикла, как раз и размыкает сюжет трилистника в целом в пространственно-временную перспективу мифа о космосе. Творчество как сила, вдохновляющая поэта стремиться к воплощению в своих произведениях цельности и гармонии бытия, его совершенства-завершенности, трагически ставит поэта в центр борьбы между стихией, хаосом, движением и застывшей формой, совершенством. Каждый раз поэт, отражая мир цельный, но при этом становящийся, повторяет этот демиургический подвиг преодоления хаоса и воплощения космоса. Каждый раз он сначала творчески открывается стихии, а затем придает ей и соответственно себе форму (ср. с мифом о Пушкине как поэте-Протее).

Три стихотворения микроцикла Анненского и показывают три фазы творчества: 1) способность отдаться стихии превращений, хотя в душе живет мечта о форме, отражена в стихотворении «Дождик»: «О нет! Без твоих превращений, / В одно что-нибудь застывай!» Интересно, что здесь поэт заклинает стихию дождя «застыть» в него, «сделаться Мною»; 2) Во втором стихотворении это слияние стихии и поэта происходит: «И мои ль, не знаю, жгут / Сердце слезы, или это / Те, которые бегут / У слепого без ответа»; 3) В третьем стихотворении показан тот момент, когда форма уже найдена и пережитое слияние уже воплощено, что заявлено через символ «кубка», но душа на какой-то миг переживает состояние омертвения и неспособности разомкнуться навстречу другому сердцу: «Но сердца наши, сжавшись, молчат...» Однако от поэта к его возлюбленной переходит кубок: «ты от губ моих кубок возьмешь непочат». И далее уже от возлюбленной зависит: состоится ли вновь таинство постижения бытия, но уже не через непосредственное любование им, а через восприятие отразившего и выявившего эту цельность произведения искусства.

Таким образом, Анненский развивает здесь темы, волновавшие в свое время и Пушкина: в чем может быть заключен источник вдохновения – природа творческого вдохновения – восприятие остальными людьми (не-поэтами) произведения искусства. В «Трилистнике дождевом» решение этих тем

проведено в русле пушкинской традиции: вдохновение можно черпать во всем, даже в «мокром асфальте», все предметы и явления этой жизни достойны поэтизации; в момент вдохновения поэт сливается с мирозданием и в процессе творчества совершает демиургический акт преодоления хаоса и рождения гармонии, просветляя тем самым ту стихию, с которой сливается через сострадание; созданное стихотворение всегда адресовано людям, хотя они не всегда способны его воспринять.

§ 4. МОТИВЫ ДВОЙНОГО БЫТИЯ ПОЭТА, ПОЭТА И ТОЛПЫ В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО И ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Ситуация трагического одиночества поэта среди людей, намеченная в «Трилистнике дождевом» через образ поэта-калеки, получит свое более полное воплощение в стихотворении И. Анненского «Прелюдия», которое открывает «Трилистник толпы», обращая нас одновременно к двум аспектам пушкинской темы поэта: 1) двойное бытие поэта (через развитие лирического сюжета); 2) отношения поэта и толпы (продиктовано не только смысловым уровнем произведения, но и поэтикой названия микроцикла). В связи с этим при сопоставительном анализе актуальными для нас будут стихотворения А. Пушкина, в которых заявлены эти аспекты темы: «Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828) и «Поэту» (1830).

Лирический сюжет стихотворения Анненского «Прелюдия» развивает образ двойного бытия поэта: его включенность в шум жизни и его отъединенность от толпы в момент «творческой печали»: «Но в праздности моей рассеяны мгновенья, / Когда мучительно душе прикосновенье, / И я дрожу среди вас...» В лирике Пушкина подобный образ появился в стихотворении «Поэт» («Пока не требует поэта», 1827), которое неоднократно становилось объектом пристального внимания к нему критиков и исследователей. Еще В. Белинским было предложено почти буквальное его прочтение, которое было подхвачено и несколько более жестко сформулировано В. Соловьевым: «В Пушкине, по его собственному свидетельству, были два различные и несвязные между собою существа: вдохновенный жрец Аполлона и ничтожнейший из ничтожных детей мира»¹. При такой логике суть двойного бытия поэта заключалась в конфликте между его высоким предназначением и человеческой сущностью. При этом первое способно вырывать такого человека из потока жизни в любой момент, но сам человек не властен над вдохновением и поэтической силой, абсолютно пассивен в данной ситуации, «...он лишь

повинуется высшему призванию и велению, и так же мало может по собственному произволу определять сроки и выражение своего творчества, как жрец не волен в выборе сроков, чина и слов священнодействия»². В XX в. все чаще стали раздаваться голоса о цельности Пушкина и как поэта и как личности. В связи с этим изменяется и трактовка стихотворения «Поэт». Одним из первых, кто попытался преодолеть противопоставление человека и поэта в мире Пушкина, был Вяч. Иванов, для которого это стихотворение стало откровением о прерывности творческого вдохновения: «Но прерывность творческого подъема, обусловленная самой природой поэтического творчества, предполагает промежуточные состояния творческого истощения, которое будет переживаться как общая духовная опустошенность, как потемки души «без божества, без вдохновенья», если нет перед ней другого маяка, кроме видения Красоты, открывающейся только в часы вдохновения»¹. Таким образом, двойное бытие поэта понимается уже не столь прямолинейно, оно органично присуще каждому поэту и приобретает смысл универсального закона творчества: за вдохновением и взлетом приходит момент опустошения и истощения, который вновь будет преодолен творческим подъемом.

В последнее время в пушкинистике все более утверждается мнение, что в стихотворении «Поэт» Пушкин не развивает романтического противопоставления бытового человека и поэта. Так, В. Непомнящий достаточно резко протестует против романтической трактовки данного стихотворения: «Стихотворение «Поэт» (1828) у многих рефлекторно, наподобие слюноотделения у павловских собак, вызывает привычное: «романтическая концепция поэта». Для одних: как не стыдно так превозноситься! Для других – наоборот: вот, мол, какой замечательный человек поэт: ему все можно, даже быть всех ничтожней. И красиво, и удобно. И мало кто замечает, что как бы ни был превознесен в этих стихах жрец Аполлона – и в начале и в конце, – но в середине-то, в недрах, в глубине души этого

¹ Соловьев В. Судьба Пушкина. // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX – первая половина XX вв. М., 1990. С. 25.

² Соловьев В. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. // Там же. С. 78.

стихотворения, мается человеческая совесть»¹. О том, что стихотворением «Поэт» Пушкин не выражает романтической концепции поэта, а полемизирует с нею, говорит и Я.Л. Левкович в своей статье «Стихотворение Пушкина «Не дай мне бог сойти с ума» (1982).

Если теперь обратиться к анализу стихотворения Анненского, можно наблюдать в структуре его столь же неоднозначное противопоставление. Так, уже первая фраза «Прелюдии» построена по принципу антитезы: жизнь среди людей – безлюдная мгла. Эта оппозиция освещена таким образом, чтобы подчеркнуть приятие лирическим субъектом жизни, что достигается через введение образов, раскрывающих суть противопоставления. Так, жизнь – это то, что поэта не пугает: «Я жизни не боюсь». Ее шум здесь не отталкивает поэта, а пробуждает в нем мысль: «Своим бодрящим шумом / Она дает гореть, дает светиться думам». При этом думы оказываются сцеплены с идеей жизни через такие космические начала, как тепло («гореть») и свет. Наоборот, образ «безлюдной мглы» сразу подан в негативном восприятии: «Тревога, а не мысль растет в безлюдной мгле». Интересно, что отрицание мысли и замещение ее тревогой (чувством) ведет к отрицанию других животворящих признаков: сначала появляется образ пустоты и одиночества, так как теперь пространство безлюдно оно теряет и звуковую наполненность (шум первого стиха), за умиранием звука происходит затухание света, причем постепенное. Сначала мгла – переходное состояние между светом и тьмой, где они смешаны, но присутствие света не ведет к прояснению, а затем появляется следующий световой образ – ночь, которая уже напрямую связана с тьмой. Причем ночь появляется через введение состояния холода: «И холодно цветам ночами в хрустале».

Вторая фраза стихотворения построена как отрицание первой, так как ценности, на первый взгляд, меняются местами. Изменяется и временная характеристика образа. Теперь он помещен в особую сгущенность мига: «Но в праздности моей рассеяны мгновенья», «Пусть это только миг...» Миг – особое

¹ Иванов Вяч. Два маяка. // Там же. С. 256.

временное состояние, отменяющее течение времени, размыкающее его в вечность идеала, где отсутствует человеческое измерение жизни. На этом фоне жизненный шум первой фразы приобретает смысл праздной суеты, того, что лишает человека его человечности, делает его одним из толпы. Таким образом, миг как особое время приближения к вечности позволяет исключить человека из толпы и вернуть ему его человеческое содержание (этого не происходит при обычном ночном исключении человека из потока жизненного шума, там остается лишь ощущение тревоги одиночества и смерти, в отличие от творческого постижения истины). Отличие исключительности человека в толпе через вторжение мига от исключенности его из толпы посредством прихода ночи показано через динамично развивающийся образ «творческой печали» (имя этого состояния мы узнаем только в самом финале стихотворения). Приход этого состояния мучителен необходимостью для человека оставаться среди толпы, от которой он в данный миг абсолютно отличен: «Но в праздности моей рассеяны мгновенья, / Когда мучительно душе прикосновенье, / И я дрожу средь вас, дрожу за свой покой, / Как спичку на ветру загородив рукой...» Эта отъединенность лирического субъекта от толпы перерастает в образ особого пути, который он должен пройти: «Я ощупью иду тогда своей дорогой...» Пути толпы, потока жизни и лирического субъекта расходятся, отсюда, и переключение восприятия лирического «Я» на какой-то другой мир. Сначала через зрение: «Мой взгляд рассеянный», то есть устремленный не в этот мир с его определенностью, а в мир, где эта определенность отсутствует, где трудно что-либо ясно увидеть и разглядеть, в который необходимо вглядываться, не зная, что увидишь, а лишь предполагая, и то смутно, отсюда, «рассеянный», так же, как и свет во мгле или тумане, отсюда и движение в таком мире возможно лишь «ощупью». Затем после «переключения» зрения происходит отъединение от обычной речи и шума, вообще от звуков: «Мой взгляд рассеянный в молчаньи заприметь / И не мешай другим вокруг меня шуметь». Интересно, что в отличие от первой фразы, здесь не происходит исчезновения звука, здесь

¹ Непомнящий В. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. М.,1987. С. 360.

возникает противостояние звука (шума) толпы и беззвучия (молчания) поэта, так же, как и направление взгляда поэта не в этот мир, а в мир тумана, не означает прихода тьмы, как ночью, в мир жизни. Отсюда, напрашивается новая модель антитезы: мгла и жизнь первой фразы, объединяясь, противопоставляются туману и творческой печали последней фразы стихотворения. И в этой антитезе предпочтение отдается последней ее составляющей: «Так лучше. Только бы меня не замечали / В тумане, может быть, и творческой печали».

Таким образом, намечается следующий путь появления вдохновения и произведения искусства: жизнь и ее абсолютное приятие вплоть до растворения в ее суете и шуме – миг сознательного отъединения себя от толпы и жизненного шума в момент поиска слияния с идеалом. При этом миг неустойчив, «как спичка на ветру», а идеал скрыт «я ошупью иду», но ощущается лирическим субъектом. Интересно, что Анненский в этом стихотворении не показывает момент слияния с идеалом, этот момент дан лишь как намек, скрытый в образе «творческой печали». И третий этап – вновь слияние поэта с жизнью. Он запечатлен не в финальных стихах «Прелюдии», а в переломном для лирического сюжета пятом стихе: «Но в празности моей рассеяны мгновенья», предполагающем не только творческий взлет, но и последующий выход поэта в жизненную суету. Этот же выход запечатлен и в стилистической системе текста. Так, если в пушкинском стихотворении «Поэт», как отмечает Е. Эткинд, сталкиваются два противоположных стиля: «К светскому облику героя относятся прозаические слова и обороты разговорной речи: в заботах суетного света, малодушно, всех ничтожней, в забавах... Ко второй его ипостаси – торжественные выражения и славянизмы: к священной жертве, святая лира, хладный сон, божественный глагол, душа... вострепнется, как пробудившийся орел, широкошумные дубровы»¹, то в стихотворении Анненского такого стилистического противопоставления не наблюдается, стихотворная речь соответствует разговорной речи образованного человека, даже единственное поэтическое сравнение здесь («как спичку на ветру»)

¹ Эткинд Е. Симметрические композиции у Пушкина. Париж, 1988. С. 58.

максимально приближает нас к бытовой реальности во всей ее конкретности, еще раз подчеркивает нахождение лирического героя не вне, а внутри этого мира, хотя, как и у Пушкина, в момент творческого вдохновения поэту становится невыносимо душно среди людей.

Невозможность поэту в момент вдохновения находиться в толпе наиболее ярко представлена у Пушкина в стихотворении «Поэт и толпа» (1828). Однако в его стихотворении чернь не намерена отпускать поэта, даже пытается диктовать ему темы, навязывать свою волю, чем справедливо вызывает гнев по отношению к себе. У Анненского данный конфликт несколько сглажен. Поэт старается стать неприметным для толпы, чтобы к его душе не «прикоснулись» ничтожные слова. И здесь возникает противопоставление двух поэтов. Пушкинский «Поэт по лире вдохновенной / Рукой рассеянной бряцал», у Анненского «Мой взгляд рассеянный в молчаньи заприметь». Пушкинский поэт не таится от толпы, вступает с ней в противоборство, доказывая свое право на свободу вдохновения, поэт Анненского таится от толпы, от ее навязчивого шума, укрывшись молчанием, чтобы толпа не смогла нарушить его покой, отнять его творческую свободу. У Анненского толпа становится опаснее для дара поэта, лишается всякого, даже ложного смирения, которое она проявляет у Пушкина. Толпе Анненского не нужен поэт, может быть, поэтому в стихотворении не появляется образа созданного произведения. Есть творческое вдохновение, есть творческая свобода, есть уединение от людей, но нет того, что дает смысл всему этому, нет образа стихотворения. Однако этот образ предельно овеществляется, так как об особом миге, посещающем поэта, мы узнаем из стихотворения его «Прелюдия». И в таком контексте название произведения Анненского приобретает особый смысл.

Известно, что ассоциативные символисты, а таковым считали поэта многие его современники, стремились очистить звукообраз слова, проявить в нем некий идеальный смысл, зачастую не имеющий ничего общего с его общепринятым лексическим значением. Для этого нужно было подобрать определенный контекст, в котором на первое место в слове выйдет не его привычный стершийся смысл, а звучание, музыкальность, и тогда произойдет чудо символизации этого слова. Наиболее полно сам Анненский выразил такое отношение к слову в своей статье «Бальмонт-лирик», посвященной сути «новой поэзии»: «Для передачи этого я нужен более беглый язык намеков, недосказов, символов: тут нельзя ни понять всего, о чем догадываешься, ни объяснить всего, что прозреваешь или болезненно в себе ощущаешь, но для чего в языке не найдешь и слова. Здесь нужна музыкальная потенция слова, нужна музыка

уже не в качестве метронома, а для возбуждения в читателе творческого настроения, которое должно помочь ему опытом личных воспоминаний, интенсивностью проснувшейся тоски, неожиданностью упреков восполнить недосказанность пьесы и дать ей хотя и более узко-интимное и субъективное, но и более действенное значение. Музыка символов поднимает чуткость читателя: она делает его как бы вторым, отраженным поэтом. Но она будет казаться только бессмыслицей, если, читая нового поэта, мы захотим сохранить во что бы то ни стало привычное нам пассивное состояние, ждущее готовых наслаждений»¹.

Если обратиться к слову «прелюдия», то его общепринятое лексическое значение предполагает либо вступительную часть музыкального произведения, либо небольшое музыкальное произведение. Но этим словом Анненский называет свое стихотворение. Допустим, поэзия – это тоже музыка, такое восприятие характерно для лирики Анненского: «Рыданье струн седых развей, / О нет, Баян, не соловей, / Певец волшебнo-сладострастный, / Нас жег в безмолвии ночей» («Рождение и смерть поэта»); «В ароматном краю в этот день голубой / Песня близко: и дразнит, и вьется; / Но о том не спою...» («В ароматном краю в этот день голубой...»); «И под музыку Верлена / Будет петь моя мечта» («Не могу понять, не знаю...») и др. Более того, тут присутствует значение того, что перед нами произведение искусства, о появлении которого идет речь в стихотворении. Кроме того, «Прелюдией» открывается микроцикл Анненского «Трилистник толпы», таким образом, проявляется и другое значение слова – вступление. Однако интересно сопоставить название трилистника с названием стихотворения: «Трилистник *толпы*» и «Прелюдия». Толпа как люди обозначена в анализируемом стихотворении в момент ее отсутствия в образе «безлюдной мглы». По закону «тесноты стихового ряда» такое столкновение звукообразов не может быть случайным. Следовательно, у слова «прелюдия» появляется какой-то новый смысл, который обнаруживается

¹ Анненский И. Бальмонт-лирик. // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 102.

лишь в контексте данного стихотворения, смысл, который превращает это слово в поэтический символ.

Пре-людия. Здесь появляется значение «предстояния людям», нахождения вне толпы, та самая отъединенность поэтического «Я», о которой идет речь в стихотворении. Но в то же время, это же слово говорит лирическому герою о невозможности ухода от людей, своим звуком напоминает об их присутствии вокруг поэта. И через символ пре-людии само стихотворение становится органичной частью мира, который заполнен толпой – «Трилистник толпы». Произведение как бы растворяется в толпе, чтобы жечь людей изнутри, пробуждать их от шума. То, что стихотворение не останется без ответа, без читателя, подчеркивается образом «собеседника» поэта, к которому тот обращается, поскольку он тоже в отличие от шумной толпы наделен способностью молчания и чуткости: «Мой взгляд рассеянный в молчаньи заприметь / И не мешай другим вокруг меня шуметь». Повелительное наклонение, в котором употреблены глаголы этих двух стихов неминуемо предполагают присутствие второго субъекта, отличного от толпы. Все это существенно отличает разрешение проблемы «поэт и толпа» в мире Анненского от той же проблемы в мире Пушкина, но без последней, как уже культурно освоенной позиции, оказалось бы невозможно выразить своеобразное соотношение поэт – толпа в стихотворении «Прелюдия».

Наконец, если мы обратимся к форме данного произведения, то увидим, что написано оно александрийским стихом, не членится на строфы и, таким образом, наводит на мысль о твердой строфической форме. Так как стихов 14, то возникает параллель с сонетом. Интересно, что среди пушкинских стихотворений, посвященных теме поэта, есть сонет, написанный 6-ст. ямбом. Это его произведение «Поэту» (1830). Примечательно, что поставивший в науке проблему пушкинской традиции в лирике Анненского Н.В. Фридман тоже отметил близость этих стихотворений, правда на образном уровне: «Нам кажется, что слова Пушкина из стихотворения «Поэту»: «Дорогою свободной / Иди, куда влечет тебя свободный ум» - отразились в стихотворении

Анненского «Прелюдия» из характерно названного «Трилистника толпы» в «Кипарисовом ларце»¹.

Стихотворение Пушкина «Поэту» (1830) как бы сводит воедино проблематику его же «Поэта» (1827) и «Поэта и толпы» (1828). При этом, по мысли В. Соловьева, стихотворение «Поэту» является как бы продолжением «Поэта и толпы»: «Поэт отошел от толпы, смягчился, успокоился. То осознание своей поэтической самозаконности (автономии), которое в «Черни» приняло форму резкой полемики с врагом этой автономии, выразилось в сонете «Поэту», как задумчивый и продуманный монолог: <...> «Чернь» показала нам в драматическом изображении этот суд глупца и этот смех толпы холодной и гневный ответ поэта. Теперь он без негодования поминает этот суд и смех, он понял их неизбежность и остается в невозмутимом сознании своей верховной независимости»¹.

Если обратиться к стихотворению Анненского, то мы увидим тоже монолог поэта, отстранившегося от толпы и принявшего неизбежность ее праздного шума. И если принять точку зрения Вяч. Иванова, что два состояния лирического героя в «Поэте» Пушкина – это непреложное проявление творческой энергии в момент взлета и спада, то в этом Анненский тоже близок Пушкину. В своей «Прелюдии» он не противопоставляет в структуре лирического «Я» двух взаимоисключающих начал, но показывает происходящее как два состояния одного человека, правда человека, отличного от других людей тем, что он – поэт. И самое главное, в чем Анненский сближается с Пушкиным, становясь продолжателем его традиции, – это творческая свобода, ее абсолютная ценность для личности поэта.

Подводя итоги рассматриваемым в главе проблемам, можно сделать следующие выводы:

- ключевое для поэзии И. Анненского сцепление тем муки и творчества через мотив просветления действительности силой красоты идеала в поэзии

¹ Фридман Н.В. Указ. соч. С. 345.

восходит к пушкинскому сюжету преображения человека в поэта («Поэт», 1827), или в поэта-пророка («Пророк»), о чем свидетельствуют и стихотворения («Рождение и смерть поэта», «Сентиментальное воспоминание» и др.), и его эстетические высказывания и размышления в «Книгах отражений» и в отдельных критических статьях;

- как и у А.С. Пушкина, тема творчества у И.Ф. Анненского непосредственно связана с темой свободы, предстающей и как свобода вдохновения, выбора предмета поэтического изображения, и как свобода-одиночество в толпе и независимость от ее суеты, и как свобода от требований, предъявляемых поэту быть гражданином, полезным обществу. Польза поэзии так же, как и Пушкиным, понимается Анненским не прямолинейно, не в утилитарном аспекте общественного служения; предназначение поэзии связано с глубинным постижением идеала и даже бытия в целом. Постигая идеал, воплощая его в прекрасном произведении искусства, поэт становится проводником к идеальной действительности, не отрицая, а утверждая эстетический, этический, религиозный аспекты жизни, и тем самым неизбежно оказывается связанным с пророческим, учительским, гражданским служением. Но это не цель поэта, а непременно сопутствующий результат впечатления от воплощенной в произведении искусства гармонии бытия. Таким образом, как и у Пушкина, у Анненского эстетический идеал не отделен от идеалов религиозных и нравственных;
- следуя пушкинской традиции, Анненский стремится к «верному отображению действительности» в произведении искусства. Его поэзия вырастает не из ухода от реальной действительности, а из пристального ее изучения, из сострадательного постижения ее дисгармонии. И подвиг поэта, заключающийся в воплощении гармонии, тем выше, что действительность пугающа и мучительна в своих противоречиях и диссонансах. Но вслед за Пушкиным, как считает Анненский, он идет не прочь от боли и муки, а навстречу им, чтобы, преобразив их в своей душе, создать «из угля алмаз».

¹ Соловьев В.С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. // Там же. С. 86.

Отсюда, и ключевой мотив его поэзии – мотив совести – восходит не только к Достоевскому и Гоголю, как было указано еще А.В. Федоровым: «Примером Достоевского и Гоголя прежде всего, вообще значением русской прозы XIX века, а также идеями народнической публицистики можно объяснить тот факт, что основным началом и определяющим мотивом поэзии Анненского выступает мотив совести»¹, но и к Пушкину, для которого, как указывает В. Непомнящий, совесть – это «...не что иное, как ощущение – пусть смутное, но сердечное, – что ты цель и венец творения, что для тебя – все; но сознание не надменное, самодовольное и потребительское, а, напротив, налагающее громадную ответственность, требующее соответственного и сомасштабного поведения, обжигающее сердце страданием, когда не удастся быть на уровне своего высокого предназначения и достоинства, а главное – побуждающее стремиться к этому уровню»¹;

- пристальное внимание к окружающему миру привело Анненского к поэтике «отражений», которая в научной литературе чаще всего определяется как импрессионистическая. Но для самого поэта символика «отражений» и «отзвуков» непосредственно сцеплена с пушкинским стихотворением «Эхо» и, таким образом, одним из источников импрессионистической манеры Анненского оказывается пушкинская поэзия. Подобно Пушкину, Анненский развивает в своем творчестве не только тему всеотзывности поэта-эха, но и тему абсолютного его одиночества и попытки это одиночество преодолеть;
- как и у Пушкина, трагическое положение поэта в мире и в обществе не заставляет поэта отказаться от жизнеутверждающих мотивов и тем. И в конечном счете, тема поэта и поэзии связана у Анненского с темой «влюбленности» в жизнь, что позволяет ему находить прекрасное и достойное поэтического воплощения абсолютно во всех реалиях не только бытия, но и быта.

¹ Федоров А.В. Указ. соч. С. 88.

¹ Непомнящий В. Пророк. Художественный мир Пушкина и современность. // Новый мир. 1987. № 1. С. 146.

ГЛАВА II. МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КАРТИНЫ МИРА В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО И ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ

В центре поэтического мира И. Анненского находится лирическое «я», мучительно ищущее гармонии с «не-я». При этом предметом рефлексии становятся отношения «я» – природы, «я» – другого, «я» в настоящем – «я» в прошлом, «я» и его двойника. Как уже отмечалось в монографии В.В. Мусатова, эти отношения вписаны в ситуацию признания «власти вещей» «с ее триадой измерений» над человеком. В этом исследователь видит общность творческих установок Анненского и Пушкина: «Сознание неустранимой власти вещей было определяющей чертой творческой личности Анненского – и чертой пушкинской»¹. Таким образом, возникает необходимость обратиться к анализу возможных отношений личности и власти действительности, образу этой действительности в поэтическом мире Анненского в связи с пушкинской традицией. Тем более, что сам Анненский указывал: «Чувство красоты в поэте обыкновенно тесно соединено с чувством природы»¹.

Любой художественный мир предполагает свое особое пространство и время. В лирическом произведении эти категории носят субъективный характер, определяя лирическое «я», являясь характеристиками не только мира, но и субъекта этого мира, так как окружающее предстает нам сквозь призму восприятия лирического «я», и мы видим только то, что значимо для этого «я» в данный момент. Отсюда становится ясной невозможность охарактеризовать мировосприятие поэта без обращения не только к образу лирического субъекта его поэтического мира, но и к специфике его пространства и времени. Кроме того, как указывает Ф.П. Федоров, благодаря художественной пространственно-временной модели осуществляется связь отдельного поэтического мира с культурной традицией: «Систему пространственно-

¹ Мусатов В.В. Указ. соч. С. 200.

временных представлений вырабатывает каждое индивидуальное сознание, но каждое индивидуальное сознание является историческим сознанием, поэтому в каждом индивидуальном сознании присутствует прежде всего пространственно-временная концепция эпохи, культуры; в этом смысле система пространственно-временных представлений и демонстрирует человека как феномен определенной культуры, определенной эпохи»². В связи с этим анализ пространственно-временной модели поэтического мира И. Анненского в сопоставлении с пушкинской позволит выявить степень притяжения и отталкивания между этими двумя поэтическими системами, определить глубину освоения и преодоления пушкинской традиции в лирике изучаемого поэта.

¹ Анненский И.Ф. Об эстетическом отношении Лермонтова к природе // Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 244.

² Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 15.

§ 1. ПОЭТИКА ВРЕМЕН ГОДА В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО И ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Образ времени в поэтическом мире И. Анненского представлен необыкновенно многогранно. Это образы времен года; лирическая рефлексия о соотношении мига и вечности, конечности и бесконечности человеческого бытия; мифологема «золотого века» и мертвящей душу современности; попытка соотнести современность не только с прошлым, но и заглянуть в будущее; время личное и эпохальное. Такое чуткое отношение к категории времени, возможно, продиктовано одной из центральных в его творчестве тем – смерти и бессмертия. Но несомненно, что лирическое переживание Анненским времени близко пушкинскому. Особенно это утверждение касается переживания мига творчества как прорыва в вечность, преобразующего тем самым суетность настоящего в идеальное явление, о чем мы говорили в первой главе, а также образов времен года.

Прежде всего, речь пойдет о поэтике времен года, так как их художественная семантика, по верному замечанию Ю.М. Лотмана, способствует созданию философской лирики, в которой, как правило, и разрабатываются вышеобозначенные темы соотношения жизни и смерти, времени и вечности. «Символика времени года – одна из наиболее общих и многообразных в смысловом отношении. Связанная с философией природы, идеей цикличности, символикой крестьянского труда, она является удобным языком для выражения самых общих метафизических понятий. Одновременно она легко втягивает в себя антитезы «естественной» деревенской и «искусственной» городской жизни и многие другие, являясь, по сути дела, одним из универсальных культурных кодов»¹.

В поэзии постепенно формировалось представление о соотносительности природного времени и времени человеческой жизни, характерное еще для фольклорно-мифологической традиции: весна – рождение, юность; лето –

¹ Лотман Ю.М. Две «Осени» // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 511.

зрелость, расцвет жизни; осень – приближение старости; зима – старость, иногда смерть. Если учитывать, что отсчет годового времени начинался с зимы (времени сна / смерти природы), то у весны, которая шла за нею, появлялось еще одно значение – пробуждение, воскресение, что особенно актуализировалось в христианской культуре.

Существует также тенденция соотносить настроение лирического героя с состоянием природы. Часто такая соотнесенность распространяется и на времена года: весна – радость, первая любовь, свежесть восприятия мира; лето – опьянение страстью, иногда тоска и удушье обыденного существования; осень – печаль, страх смерти, ощущение утраты; зима – бодрость духа, веселье (для русской поэзии). Можно сказать, что такое представление о соотнесенности состояния природы и человеческого «я» начинает формироваться в русской литературе в кон. XVIII – нач. XIX века в поэзии Г.Р. Державина, В.А. Жуковского, П.А. Вяземского, А.С. Пушкина, Е.А. Баратынского и др. При этом, как указывает М.Н. Эпштейн, именно в поэзии Пушкина подобные соотнесенности начинают выстраиваться в стройную систему¹.

То, что И. Анненский особое внимание в структуре поэтического времени отводил образам времен года, было отмечено в статье И.В. Петровой «Анненский и Тютчев (К вопросу о традициях)», там же было предложено и объяснение такого пристального внимания импрессионистичностью творческой манеры поэта: «Анненскому свойственно стремление передать «необычное мгновенье», увидеть «мир превращений», своеобразную поступь природы. Отсюда его настойчивое возвращение к временам года, к приметам отдельных месяцев»². К этому положению хотелось бы добавить, что природный мир, городской пейзаж и лирическое «я» поэзии И. Анненского находятся в сложной системе взаимосвязей-«отражений». И если обратиться к детальному анализу

¹ Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 213.

² Петрова И.В. Анненский и Тютчев (К вопросу о традициях) // Искусство слова. М., 1973. С. 284.

времен года в лирическом мире Анненского, то можно будет заметить, что каждое из них связано с устойчивыми темами и мотивами его поэзии и определенными состояниями лирического субъекта. Более того, эти соотнесенности по каждому времени года выстраиваются в единую систему, определяя **круг** (один из центральных символов поэзии Анненского) бытия «я» и «не-я».

В связи с этим определим материал исследования – стихотворения И. Анненского, в которых присутствуют образы времен года. Затем последовательно проанализируем каждую из четырех групп, соотнося их с пушкинскими стихотворениями. Следующим этапом анализа станет выявление сквозных тем, мотивов и образов, их динамика в цикле времен года. Так как не все времена года равнозначно представлены в поэтическом мире И. Анненского и не все они в равной степени могут быть соотнесены с пушкинской традицией, то мы предварительно заметим, что более тесно с пушкинским мировосприятием в поэзии Анненского связаны образы весны и осени. Поэтому наше рассмотрение поэтики времен года в лирике И. Анненского начнем с символики весны, а далее будем продолжать по логике природного времени – лето, осень, зима.

Образ весны встречается в таких стихотворениях и микроциклах И. Анненского, как «Май», «С балкона» (сб. «Тихие песни»); «В марте», «Старая шарманка», «Вербная неделя», «Traumerei», «Ледяная тюрьма», «Снег», «Дочь Иаира», «Трилистник весенний», «Весна», «Невозможно», «Месяц», «Весенний романс», «Осенний романс» (сб. «Кипарисовый ларец»); «Из поэмы «Mater Dolorosa» (1874), «В ароматном краю в этот день голубой...», «Просвет», «Майская гроза», «Любовь к прошлому» (стихотворения, не вошедшие в авторские сборники).

В филологии уже предпринимались попытки исследовать поэтику весны в лирике И. Анненского. Правда, это касалось сопоставления поэтических миров

И. Анненского и А. Фета¹. В своей статье И.А. Тарасова отмечает связь образа весны с темой смерти в лирике Анненского. Связь темы смерти с образом весны можно проследить, например, в стихотворении «Май» (1904).

Майский день взят поэтом в тот момент, когда он «уж тихо тает». Однако вторая строфа как бы размывает тему конца символом «вечного превращения», который вводит тему вечного круга существования. Но вопрос, поставленный Анненским в конце строфы, и это утверждение подвергает сомнению: «К нему прильнув из полутьмы, / В минутном млеет позлащеньи / Тот мир, которым были мы... / Иль будем, в вечном превращеньи?»

Неуловимость смыслов этого мгновения подчеркнута и игрой поэта с временными формами глаголов: первая строфа – «день уж тихо тает» – миг зафиксирован в настоящем, однако это переходный момент между днем и ночью, вечер (этот образ прямо обозначен в третьей строфе стихотворения); вторая строфа – мир «млеет» – настоящее время подчеркивает вечность мира по отношению к субъекту: «Тот мир, которым были мы... / Иль будем в вечном превращеньи?» Появляется и другой оттенок смысла – мир, превращаясь в «мы», становясь субъектом, утрачивает свою устойчивость, закрепленную вечно длящимся настоящим временем, и глагольные формы теперь употреблены в прошедшем и будущем времени, что придает некоторую нереальность «мы». А символ «вечного превращения» еще более подчеркивает эту зыбкость.

В третьей строфе субъект все еще слит с объектом, что подкреплено инфинитивной формой глагола, потенциально включающей в себя все временные формы глагола и, таким образом, подчеркивающей идею вечности. Но эта слиянность оказывается зыбкой, и в ней самой заключено зерно разрушения, что находит свое подтверждение в четвертой строфе («сейчас умрет»). Более того, уже в третьей строфе между миром и субъектом проведена едва ощутимая грань: «И разлучить не можешь глаз / Ты с пыльно-зыбкой

¹ Тарасова И.А. Семантическая характеристика ключевого слова «Весна» в поэзии А. Фета и И. Анненского // Проблемы изучения жизни и творчества А.А. Фета. Курск, 1990. С. 83 – 91.

позолотой». Глагол «разлучить», призванный подтвердить в данном контексте слиянность «ты» и «мира», с другой стороны, вводит мотив близкой разлуки. Эпитет же мира – «пыльно-зыбкий» – свидетельствует о том, что он получает качество зыбкости, а «ты», наоборот, становится мерилom реальности / миражности. Далее конфликт углубляется тем, что мир, представший перед нами «пыльно-зыбкой позолотой», «вливается» (гармонизирующее слово в лирике И. Анненского) в «гамму вечера» (то есть систему, уже установленную) «тоскующею нотой». Таким образом, добавление к гармонизированной «гамме вечера» «тоскующей ноты» майского дня разрушает установившуюся соотнесенность, слиянность и, «вливаясь», приводит эту гармонию к смерти: «Над миром, что златим огнем, / Сейчас умрет, не понимая...» «Не понимая» – знак того, что все оказалось миражом, обманом, что гармония – это «золотой обман мая», обман «счастья», которое миражно в этом мире и умрет вместе с майским днем. «Не понимая» – знак того, что созвучия не получилось, что мелодия мира, «гамма вечера» и «мы» – «ты» оказались разъединены в вечности и слиты лишь в «золотом обмане мая». И от этого смерть мнимой гармонии к концу стихотворения звучит уже вполне определенно. Соотнесенность конечной строфы с названием стихотворения («Май») позволяет говорить о наполнении образа мая ассоциациями с темой умирания.

Кроме стихотворения «Май» в сборник «Тихие песни» Анненским было включено стихотворение «С балкона», в котором тоже представлен образ весны. Здесь ее символом становится «солнце апреля». Но если в свете архетипических представлений весеннее солнце несет миру жизнь, если под его лучами все зеленеет и расцветает, то в мире Анненского, наоборот, солнце апреля несет смерть «молодой и нежной иве». При этом с темой смерти здесь тесно переплетена тема любви.

В поэзии давно установилось метафорическое определение любви как сжигающего огня. И в этом стихотворении такая метафора тонко обыгрывается поэтом, что приводит к неоднозначности трактовки темы любви. Любовь – то, что несет в мир гармонию, красоту, понимание, слияние; к такой любви

стремится «молодая и нежная ива», и в таком контексте воспринимается нами смысл строк: «Распустилась бледная ива / В жаркой ласке солнца апреля».

Однако далее это традиционное употребление словообразов разрушается Анненским, он приводит нас к восприятию «солнца апреля» как мертвящего, а не оживляющего начала. Эта мысль постепенно развивается в лирическом сюжете стихотворения. Вводится она уже с самого начала второй строфы: «Но недвижимы старые клены». Солнце апреля «их не греет». Здесь сразу возникает ряд оппозиций: молодость – старость; неопытность – умудренность жизнью; движение навстречу, жизнь – неподвижность и смерть (неподвижность как символ состояния смерти, так как жизнь – движение). Эти противопоставления лишают трактовку лирической темы стихотворения однозначности. Ива, оживая под солнцем апреля, обречена на смерть, а не поддавшиеся на его ласку старые клены, казалось бы, останутся жить. Но они уже мертвы, знаком чего является их неподвижность, обнаженность («обнаженные мшистые клены») и охвативший их холод, который не может быть преодолен даже жарким солнцем апреля. Таким образом, из подобного столкновения тем любви и смерти рождается понимание любви как одного лишь мгновения счастья, цена которому – жизнь. Но без такого мгновения жизнь превращается в свою противоположность. Тематический «круг» смерти, который, казалось бы, приобретает всепоглощающее значение, оказывается неожиданно разорванным «поступком» ивы, прорыв к жизни осуществляется через любовь.

Однако апрельская весенняя любовь, воспринимавшаяся ранее несущей жизнь и расцвет, предстает в стихотворении Анненского как «не на радость» возникшее чувство, как «безнадежная больная ревность» (чувство, убивающее любовь, несущее недоверие и разрушающее понимание и гармонию), как то, что, в конечном счете, обратится смертью: «И *сожжет* тебя солнце апреля» (курсив наш – Н.Н.).

Любовь как упоительный миг, как то, что уже никогда не может повториться, предстает перед нами в стихотворении Анненского «В марте», вошедшем в «Трилистник соблазна» «Кипарисового ларца» (сб. опубликован в

1910 г.). Здесь разворачивается сюжет осуществившейся счастливой любви. И не случайно Анненским избрано «утро» (этот словообраз курсивом выделен в ткани стихотворения самим поэтом). Март – начало весны, весна – утро годового цикла; семантика утра связана с молодостью, надеждами, любовью в традиционном понимании. Но и здесь Анненский отступает от традиции. Да «*утро* любви», да «март огневой», но «Только раз мы *холодные* руки сплели / И, дрожа, поскорее из сада *ушли...* / Только раз... в этот раз...» (курсив наш – Н.Н.). Любовь оказалась призраком, всего лишь одним мгновением. Но этот призрак становится единственным настоящим моментом в жизни лирического героя стихотворения, потому можно забыть все: «Только *утро* любви не забудь!» Восклицательный знак в конце стиха придает ему характер заклинания, а также четкости и реальности случившегося. Однако к концу стихотворения жизнеутверждающее начало как бы размывается, что характерно для развития лирических сюжетов Анненского. Выражено это не только на словесном уровне, но и на уровне синтаксиса. Конечные восклицательные знаки первых двух строф сменяются многозначными многоточиями третьей строфы, усиливающими медитативное начало в стихотворении. А нагнетение в ней слова «раз» (употреблено четырежды) говорит о мгновенности и преходящести, а также вызывает ассоциации со словами «разрыв», «разлука», «разъединение»; и многоточие в последнем стихе: «Только раз... в этот раз...» обращаются не только недосказанностью и разомкнутостью смысла, но и оборванностью слов, в которых присутствует приставка «раз-», указывающая на утрату, в данном случае утрату любви. Близко к данному стихотворению в трактовке темы любви и в ее соотносительности с образом весны будет стихотворение «Traumerei», вошедшее в «Трилистник лунный».

В «Трилистнике сентиментальном» Анненский в двух стихотворениях обращается к образу весны: «Старая шарманка» и «Вербная неделя».

В стихотворении «Старая шарманка» май предстает в «закатном мленьи» и обостряет конфликт времени, воспринимающийся лирическим субъектом стихотворения как приближение старости. Всему миру май несет пробуждение

и освобождение от прошлого: «Но забыто прошлое давно, / Шумен сад, а камень бел и гулок, / И глядит раскрытое окно, / Как трава одела закоулок». Но для старой шарманки он не несет тепла, ее «знобит», и вместо новой жизни и освобождения от прошлого в ней «обида старости растет». Образ мая (весеннего месяца) позволяет Анненскому обнажить конфликт молодости – старости и необратимости этого движения, хотя в начале и в конце стихотворения перед нами возникает идея кругового движения. В первых двух катренах это природный ритм круга, а в последних трех – это движение старого вала шарманки. И это движение не означает вечной юности, идеи вечно обновляющейся жизни, но заключает в себе значение вечной старости: «...обида старости растет / На шипах от муки поворота». Более того, в последнем четверостишии идея кругового движения наполняется смыслом бесконечной муки, которая, в свою очередь, в данном стихотворении связана с темой творчества: «Разве б петь, кружась, он перестал / Оттого, что петь нельзя не мучась?» Таким образом, круг, в который вписывается в природном ритме весна, переносится и на психологизированный «вещный мир». Но если в природе круг оправдывает себя через вечное обновление, то в мире человеческом присутствует круг мук и страданий, «мутное круженье годин» («Двойник»), который оборачивается вечной старостью, а весна только обостряет этот конфликт круга естественной и круга искусственно созданной, городской жизни.

В следующем за «Старой шарманкой» стихотворении «Вербная неделя» этот конфликт развивается от оппозиции молодость – старость к противопоставлению жизнь – смерть. Вербная неделя символически наполнена тематикой воскресения, возрождения, но Анненский как бы переворачивает ситуацию: вербная неделя оказывается включенной «В желтый сумрак мертвого апреля» (курсив мой – Н.Н.). И «уплывает» она «В замираньи звонов похоронных» (курсив мой – Н.Н.), оставляя в этом мире «Лазарей, забытых в черной яме». В тексте стихотворения последовательно разрушается христианский миф о воскресении Лазаря и, шире, о воскресении и возрождении

жизни вообще. В последней строфе появляется образ «всех, чья жизнь невозвратима». Таким образом, весна, долженствующая нести надежду на возрождение, напоминает о невозвратимости жизни, обостряет ощущение бренности этого мира, утратившего гармонию. Символом утраченной гармонии становятся «жаркие слезы» «херувима». При этом Анненский как бы размывает границы определенности: «И за всех, чья жизнь невозвратима, / Плыли жаркие слезы по вербе / На румяные щеки херувима». Такое построение фразы позволяет увидеть окаменелость, статичность херувима, он не источает слезы сам, они попадают на его щеки от плачущей ивы. Это позволяет говорить о смерти божественной гармонии в этом мире. А образ не соответствующей своей христианской символике вербной недели вносит особую пронзительность и драматизм в звучание данной темы.

В стихотворении «Ледяная тюрьма» («Трилистник ледяной») образ весны приобретает оттенок миражности, так как Анненский говорит нам не о самой весне, а о «мечте весны». Развитие лирического сюжета таково, «что мечта весны, когда-то голубая», постепенно отрицается поэтом, и в последнем катрене мы читаем стих: «Ты не мечта, ты будешь только тлен». Более того, интересно обыгрывание Анненским словообразов «тюрьма», «плен». Мечта весны приходит к лирическому «я» в мир «ледяной тюрьмы», но несет не освобождение, как это было бы, например, у романтиков (мир мечты освобождает романтического героя от оков тленного мира), а «тюрьму горящую». Таким образом, перед нами опять возникает идея замкнутого круга, из которого нет выхода: мечта весны несет еще один плен. Единственный выход из этого зачарованного круга – «тлен», смерть. Но и он отменяется тем, что перед нами мир зимы – времени, традиционно соотнесенного со смертью, и лирическое «я» уже заковано в «ледяную тюрьму». Так рождается еще один смысл: весна как жизнь, возрождение исчезает из этого мира, и это исчезновение происходит постепенно. Сначала весна представлена как мираж («мечта весны»), а затем мечта переходит в «тлен». Возникает картина

умирания весны в мире, где царит смерть, так как ситуация «ледяной тюрьмы» отменяет явление жизни.

При этом перед нами предстает именно динамика умирания, разрушение естественного круга гармонии и превращение его в «тюрьму» «ледяную» или «горящую». «Ты помнишь лик светила, но иного, / В тебя не те гляделися цветы...» – ситуация существования гармонии отнесена в прошлое. Парадокс и в том, что мертвая весна несет смерть и самой ледяной тюрьме: «Но не желай свидетелем безмолвным / До чар весны сберечь свой синий плен...» Такое нагнетение темы умирания приводит к возникновению еще одного смыслового нюанса у символа круга – он начинает выражать идею своеобразной неестественной «дурной бесконечности».

Образ весны, несущей смерть зиме, снегу включен Анненским в следующее стихотворение микроцикла – «Снег». Здесь он приобретает всепоглощающий характер благодаря введенному поэтом в финальный стих образу «всесожженья весны».

Стихотворение «Дочь Иаира», третье из «Трилистника ледяного», продолжает тему весны как смерти зимы: «Голубые льды разбиты, / И они должны сгореть!» – и как смерти вообще: «Только мне в пасхальном гимне / Смерти слышится призыв». Анненский идет на парадоксальные противопоставления зимы как жизни, бьющейся под покровом снега, и весны как смерти, так как весеннее солнце несет смерть жизни, прячущейся под снегом, выжигая ее. Весна пробуждает не к жизни, а к смерти, что отражено в третьей и четвертой строфах стихотворения.

Сквозь подобное восприятие весны прорывается древний христианский миф о дочери Иаира, воскрешенной Иисусом из мертвых. Это бросает особый отсвет на все стихотворение и на весь «Трилистник ледяной». Когда-то (у Анненского «некогда») весна приносила с собой жизнь, воскресение из мертвых: во-первых, возрождение природы: «Точно кружит солнце, зимний, / Долгий плен свой позабыв...»; во-вторых, воскресение самого Бога-Спасителя (символ «пасхального гимна» во второй строфе); в-третьих, воскресение

человека, в данном случае, дочери Иаира. Таким образом, некогда весна несла возрождение на всех уровнях бытия – природном, божественном, человеческом. И все эти уровни были взаимосвязаны в жизни. Теперь же все они связаны в смерти (хотя слово «связаны» здесь не совсем точно, поскольку идея смерти несет в себе также семантику разъединения, разлуки и т.п.): во-первых, мир природы: «Для чего ж с контуров нежной, / Непорочной красоты / Грубо сорван саван снежный, / Жечь зачем ее цветы?»; во-вторых, человек как лирический субъект данного стихотворения: «Только мне в пасхальном гимне / Смерти слышится призыв»; в-третьих, Христос-Бог: «Так ли дочь Иаира / Поднял некогда Христос?» – знак вопроса несет в себе долю сомнения, а слово «некогда» уводит в мир прошлого.

Тем не менее, стихотворение заканчивается стихами: «Подошел Спаситель к спящей / И сказал ей тихо: «Встань». Эту концовку можно трактовать двояко в контексте данного произведения. Из новозаветного мифа мы знаем о чуде, о том, что дочь Иаира пробудилась от мертвого сна, и наша внетекстовая память говорит об этом. Отсюда рождается надежда на воскресение и в настоящем мифе о весне. Но... Анненский не дает нам картины пробуждения спящей, что, казалось бы оправдано «знанием» читателя. Однако весь предыдущий контекст стихотворения, где в пасхальном гимне слышится лирическому субъекту зов смерти, заставляет и нас усомниться в осуществившемся чуде. А сомнение – знак разрушения гармонии.

Таким образом, можно говорить о намеренном создании подвижности семантического наполнения образа «весны» в лирике Анненского, не сводя его лишь к знаку, вводящему тему смерти. Такое неоднозначное отношение к весне отразилось и в остальных стихотворениях поэта, содержащих ее образ. Образ весны связан в творчестве Анненского с оппозицией жизнь – смерть (при этом оппозиция размывается тем, что весна одновременно соотносима с обеими точками противопоставления), с мотивом миражности существования, с идеей круга (но уже не природной гармонии, а дисгармоничного кружения), с темой любви, но любви-мига, любви-разрыва, любви-«всесожженья», любви,

соотносимой со смертью. Так замыкается круг представлений поэта о весне как одновременной носительнице идей гармонии и дисгармонии. При этом данное противоречие кажется неразрешимым. Выход может быть помыслен на пути временного движения образа: с гармонией, жизнью, любовью весна соотнесена в прошлом; с разрушением, смертью, мукой, разрывом – в настоящем. Таким образом, Анненский сталкивает в своем поэтическом мире два представления о весне: традиционное и индивидуальное, связанное с созданной им художественной философией времени.

Такая игра на столкновении традиционной трактовки образа весны с субъективным восприятием этого времени года, не совпадающим с общепринятым, присутствует уже в поэзии А.С. Пушкина, который в стихотворении «Осень» (1833) заявляет: «...я не люблю весны; / Скучна мне оттепель; вонь, грязь – весной я болен; / Кровь бродит; чувства, ум тоскою стеснены». Как бы в противоположность другим лирический герой данного стихотворения связывает образ весны с темой болезни, разрушения. И даже традиционное восприятие весны в природе как прихода любви в человеческой душе обыгрывается Пушкиным не в аспекте возвышенного, прекрасного, а, напротив, любовь предстает как стесняющее начало и для чувств, и для ума. Не случайна несколько телесная характеристика этого чувства. Оно предстает не как волнение души, а как брожение крови. И это, в свою очередь, затуманивает чувства и ум, то есть идеальное начало человека. Весна напоминает о плотской, материальной природе людей, которая в христианской традиции рассматривается как его тленная, подверженная увяданию и умиранию составляющая. И именно телесность-тленность дает о себе знать с приходом весны в лирическом мире Пушкина.

На факт негативного восприятия Пушкиным в конце 20-х – 30-е годы весны указал еще В.Ф. Саводник: «По отношению к весне Пушкин прямо чувствовал что-то в роде антипатии»¹. Он объяснял подобное отношение поэта

¹ Саводник В.Ф. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911. С. 66.

к данному времени года, во-первых, мыслями о неизбежности смерти, несмотря на всю жизнерадостность мирозерцания, во-вторых, чувством того, что молодость прошла. «Это не была ни могильная меланхолия, ни угрюмый пессимизм: это была спокойная дума о неизбежном, неотразимом; но тем не менее, в этой думе была скрытая горечь, и эта горечь особенно сильно чувствовалась поэтом как раз в моменты, когда он видел перед собою оживающую после зимнего сна природу и невольно сближал ее весеннее возрождение «с увяданьем наших лет, которым возрожденья нет»¹.

Наиболее полное представление о весне в поэзии Пушкина мы можем составить по первым четырем строфам седьмой главы романа «Евгений Онегин», куда оказался включен и его же стихотворный отрывок 1827 года «Весна, весна, пора любви...» Можно видеть общность трактовки этого образа в стихотворении «Осень» и в романе «Евгений Онегин».

В романе Пушкин обыгрывает традиционное представление о весне как «утре года», посвящая этому первую строфу седьмой главы. Следующая же строфа вносит некоторый диссонанс в идиллическое описание весны: «Как грустно мне твое явленье, / Весна, весна! пора любви!» При этом остается восприятие весны как поры любви в традиционном значении. Только любовь эта порождает не радость, а «...томное волненье / В моей душе, в моей крови!» Далее несоответствие «поры любви» и состояния лирического «я» усугубляется образом *тяжелого* умиления. Пушкин по странному контрасту описывает чувство умиления, тихой радости, свойственное весне, как тягостное для лирического героя. И тема наслаждения жизнью к концу строфы перерастает в тему чуждости этого наслаждения душе лирического субъекта, которая к тому же сопровождается эпитетом, характеризующим ее как «душу мертвую». Таким образом, весна, призванная принести обновление и любовь, приносит их в мир, но оказывается бессильной воскресить «душу мертвую» лирического героя, который томится от невозможности слиться в едином переживании со всем,

¹ Саводник В.Ф. Указ. соч. с. 68.

«...что радует, живит, / Все, что ликует и блестит...» Таким образом, приход весны подчеркивает отъединенность лирического субъекта от всего остального мира, несовпадение мира и личности в поэтической системе Пушкина. (У Анненского мир и лирическое «я» объединяются, но уже в невозможности воскресения, то есть в ситуации, в которой у Пушкина, оказывается лишь человек).

В третьей строфе образ весны оказывается связанным с темой утраты. Хотя, еще следуя французской элегической традиции, Пушкин мотивирует ее, введя ситуацию воспоминания осени через образ «погибших осенью листов». Так, в элегии Ш.Ю. Мильвуа «La chute des Feuilles» (1811, 1812, 1815, 1822 – каждый раз с изменениями в вариантах) встречаем развитие темы падения листьев как смерти лирического героя, поэта. С этой элегией Пушкин был знаком и в оригинале, и в переводах М.В. Милонова и К.Н. Батюшкова, на что указали в своих комментариях к русским переводам этой элегии В.Э. Вацуро и В.А. Мильчина¹. В романе «Евгений Онегин» Пушкин в разных фрагментах и следует поэтической логике Мильвуа (это касается неоднократно отмеченного стиха «Близ дуба юноши могила», описывающего могилу Ленского, юноши-поэта, и взятого из перевода Милонова), и переосмысляет этот мотив; в рассматриваемом нами отрывке падение листьев осмысляется как утрата юности, приближение старости. Но эта утрата начинает ощущаться, следуя логике чувств лирического героя, лишь весной, когда все оживает, кроме погибших листов. Душа лирического героя сливается не с воскресающей природой, а с погибшими листьями. Появляется прием, характерный впоследствии и для лирики Анненского, слияние «я» и «не-я» через переживание одного и того же состояния, чувства. При этом «не-я» – реалья природного мира, в данном случае, листья. Образ мертвых листов присутствует и в лирике Анненского в связи с темой весны: «Но знаешь?.. Не смейся, ступая / Весною по мертвым листьям!» («Осенний романс» из сб. «Кипарисовый ларец»).

¹ Французская элегия XVIII – XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры: Сборник / Сост. В.Э. Вацуро. М., 1989. С. 640 – 643.

Возможно, Анненский, хорошо знавший и русскую и французскую литературу, тоже был знаком с элегией Мильвуа и ее переводами на русский язык. Так, стихи: «Твое, о, роща, опустенье / Мне предвещает жребий мой, / И каждого листа в паденье / Я вижу смерть перед собой!»¹ (в пер. М.В. Милонова); «Я слышу весть моей кончины / В паденье каждого листка»² (в пер. В.И. Туманского) – вполне могут оказаться подтекстом к «Осеннему романсу» Анненского (кстати, перевод этой элегии Мильвуа, осуществленный в 1920 г. В.Н. Григорьевым, назван «Романс»). В таком случае они задают в стихотворении Анненского тему смерти чувства любви, утрата которого равноценна смерти лирического героя: «Судьба нас сводила слепая / Бог знает, мы свидимся ль там...» («там» выступает символическим замещением «того света»). При этом обесмысленность этого чувства, его безответность подчеркивается образом «ненужной жертвы» падающих в аллею листьев, что, в свою очередь, оказывается метафорой «ненужной» любви лирического «я»: «Я знаю, что сон я лелею, / Но верен хоть снам я, – а ты?.. / Ненужною жертвой в аллею / Падут, умирая, листья...».

Кроме того, образ падения листьев встречается у Анненского и в стихотворении «Листы» (сб. «Тихие песни»), где с этим образом тесно связаны мотивы предощущения и страха смерти, как и в элегии Мильвуа и в ее русских переводах: «Кружатся нежные листья / И не хотят коснуться праха... / О, неужели это ты, / Все то же наше чувство страха?» Правда, дальнейшее развитие лирического сюжета данного стихотворения Анненского контрастирует с мотивом, заданным элегией Мильвуа, вводится тема бесконечности тоскливого существования, по сравнению с которым смерть начинает восприниматься как благое избавление от муки.

Возвращаясь к отрывку Пушкина, мы видим, что образ весны получает оценку, в традиционном мировосприятии связанную с осенью: «Или с природой оживленной / Сближаем думою смущенной / Мы увяданье наших

¹ Французская элегия XVIII – XIX веков... С. 239.

² Там же. С. 477.

лет,/ Которым возвращенья нет?» «Я» противопоставляет природному миру в том, что последний способен к ежегодному весеннему обновлению, а движение человека к смерти необратимо. Именно весной это положение вещей обостряется до предела. В жизни отдельного человека ничто невозвратно, отсюда и воспоминание о «старой весне» (в данном случае являющейся метафорическим обозначением былой любви, возможно, единственной настоящей, с точки зрения лирического субъекта), которая «...в трепет сердце нам приводит / Мечтой о дальней стороне, / О чудной ночи, о луне...» То, что в жизни природы повторяется каждый год с приходом весны, в жизни человека случается лишь раз. Лишь одна весна из многих совпадет с природной оживляющей весной, остальные будут лишь мучительно напоминать об утрате и о приближении к старости и смерти. Расцвет в природе наводит лирического героя, для которого уже наступил полдень жизни (если учесть, что в романе он несколько старше Онегина, то в седьмой главе ему как раз должно быть около 30 лет, может, чуть более), на мысли об «увяданьи наших лет». Состояния природы и лирического «я» контрастируют.

В четвертой строфе весна как природное время включается в цикл бытового времени. Это пора выезда из города в деревню, и, таким образом, Пушкин переключает внимание читателя от философского противопоставления природы и человека к ситуации ежегодной вписанности человека в природно-бытовой круг: весна – выезд из города в деревню, лето – деревня, осень – выезд из деревни в город, зима – город. Пушкин вписывает только что выключенного из природного цикла лирического героя в цикл социальной жизни. Причем оба эти цикла оказываются совмещенными: круг жизни человеческого общества дан сквозь призму природного круга; опосредованно лирический герой оказывается связан с природной гармонией, хотя весна напоминает ему о трагической отъединенности человека от природы в силу его человечности, как бы надприродности. Однако в поэтическом мире Пушкина законы человеческой жизни пока еще совпадают с природными, но трещина между

ними углубляется, поэтому лирический герой с приходом весны чувствует не обновление, а увядание.

Сопоставив восприятие весны в лирике Пушкина и Анненского, можно сделать вывод о моментах общности в трактовке символики этого образа. Весна оказывается связанной в творчестве обоих поэтов с темами умирания – смерти, приближения старости, невозвратимости жизни, любви (но уже утраченной) и через нее с мотивом воспоминания. Но если у Пушкина эти темы раскрываются через противопоставление лирического «я» миру природы, то у Анненского мир «я» и «не-я» сливаются в ситуации невозможности воскресения, в ситуации утраченной гармонии, о которой остается лишь воспоминание. Если у Пушкина подобное восприятие весны подчеркнуто субъективно, то у Анненского оно через соотношение «я» и «не-я» в одинаковом ее восприятии представлено как универсальное.

Образу лета в поэзии И. Анненского уделено значительно меньше внимания, нежели образу весны. Здесь можно указать его микроциклы «Июль» и «Август», состоящие из двух стихотворений (сб. «Тихие песни») и стихотворение «Тоска белого камня» (сб. «Кипарисовый ларец»).

Первое стихотворение микроцикла «Июль» «Сонет» представляет собою в строфическом отношении сонет, в котором обнаруживается соединение форм итальянского и французского сонетов. Итальянский рифмуется по схеме: abba + abba + ccd + eed, французский – abab + abab + ccd + eed. Можно заметить, что первая строфа сонета Анненского срифмована на итальянский манер (abba), а три остальные – на французский (abba + ccd + eed). Таким образом, Анненский сливает в своем стихотворении две традиционные сонетные формы. Следует отметить, что уже в поэзии А.С. Пушкина намечилось вольное отношение к твердой сонетной форме, о чем писал Б.В. Томашевский¹. Сонет Анненского написан 4-стопным ямбом, что вновь заставляет нас отметить тяготение поэта более к французской, нежели итальянской традиции, которой в русском

¹ Томашевский Б.В. Строфика Пушкина // Томашевский Б.В. Пушкин. Работы разных лет. М., 1990. С. 343.

стихосложении соответствовал 5-стопный ямб. Пушкин тоже отдавал предпочтение вольной французской традиции, к тому же именно он сделал 4-стопный ямб универсальным размером русской лирики, о чем неоднократно упоминалось в работах М.Л. Гаспарова. Можно сделать предварительный вывод о том, что на формальном уровне стихотворение Анненского, возможно, ориентировано на пушкинскую традицию. Обратимся к рассмотрению образно-тематического уровня стихотворения.

Если весна как переходное время года бралась Анненским чаще всего в момент утра или вечера, то лето, скорее, соотнесено у него с таким временем суток, как день, что можно видеть в «Сонете», входящем в «Июль»: «Когда весь день свои костры...» При этом не жара, не палящие «костры» июля привлекают внимание лирического «я», а «Лишь миг живущие миры». Мирами в контексте данного стихотворения являются молнии – яркие вспышки-прорывы, с которыми связано представление о гармонии, так как эти миры представляют собою «Раскатно-гулкие шары». Еще в античности идея гармонии, совершенства, полноты связывалась с идеей шара (например, идеальные шарообразные перволюди Платона из его мифа о любви). Гармония в данном стихотворении дана в характерной для Анненского динамике этого образа: она длится лишь миг. Таким образом, в стихотворении намечено противоположное античному отношению к космосу: он теперь не вечно длящийся и возобновляющийся, но живущий лишь миг, представляющий собою цепь вспыхивающих и исчезающих миров. Тем не менее даже на миг осуществленная гармония свидетельствует о возможности истинного существования, полноты бытия. Поэтому от изображения грозы остается ощущение оживления.

Интересно в связи с этим отметить, что Анненский настойчиво проводит образ круга в развитии лирического сюжета: «И цвета старого червонца / Пары сгоняющее солнце». Солнце напоминает старую золотую монету, имевшую круглую форму. Через это сопоставление происходит соединение, даже отождествление в стихотворении мира природного, знаком которого выступает

солнце, и мира человеческого, знаком которого выступает червонец. Такая целостность могла бы свидетельствовать об осуществившейся гармонии в бытии. В последней строфе с этим связан символ чаши: «И для ожившего дыханья / Возможность пить благоуханья / Из чаши ливней золотых». Этот же образ представлен и в стихотворении «Поэту» (не входит в авторские сборники), где напрямую связывается с идеей творчества: «Ты чаши яркие точки / Для целокупных восприятий». В «Сонете» показана возможность получить те «восприятия», которые приведут к созданию чаш-стихотворений. Образ чаш получает символическую емкость. Чаша является одновременно символом гармонии и совершенства в природном мире, откуда поэт черпает вдохновение («Возможность пить благоуханья»), и знаком стихотворения, которое тоже являет собою гармоническое целое.

Но у Анненского четкость смысла всегда размывается тонкой иронией. Все это – «демонская игра», образ которой введен поэтом во второй строфе «Сонета» и придает зловещее звучание теме гармонии: все это *игра!* А игра, соответственно, выступает как имитация реальной, истинной жизни. Более того, это «демонская игра». Эпитет «демонская» вносит в смысловую структуру стихотворения мотив дисгармонии. Образ «демонской игры» подчеркивает не только мгновенность, краткость гармонии, но и ее призрачность. Таким образом, у идеи круга появляется смысловое наполнение, противоположное выражению гармонии, речь идет о семантике дисгармонии. При этом ни то, ни другое значение символа круга не исключают друг друга и не доминируют по отношению друг к другу. Напротив, они сосуществуют в противоречивом единстве, которое и порождает глубину смысловой структуры стихотворения, противится однозначному ее толкованию.

Второе стихотворение микроцикла «Палимая огнем недвижимого светила...» подчеркивает идею утраченной гармонии в современном мире: «Не страшно ль иногда становится на свете? / Не хочется ль бежать, укрыться поскорей? / Подумай, на руках у матерей / Все это были розовые дети». «Розовые дети» – образ, ведущий к идее вечной жизни, так как человечество

живет вечно через обновление в детях. Но рядом с этим образом Анненским употреблен глагол «быть» в форме прошедшего времени. В результате рождается значение утраты вечной жизни, гармонии. Она *была* в этом мире, но теперь недостижима. И если обратиться к первой строфе стихотворения, то можно увидеть картину смерти, отраженную в образе «недвижного светила».

Такая дисгармоничная действительность вызывает у лирического субъекта стихотворения желание уйти от нее. Но вводя тему бегства от реальной действительности, характерную для романтического мировосприятия, Анненский решает ее по-своему: «Не страшно ль иногда становится на свете? / Не хочется ль бежать, укрыться поскорей?» Абсолютную ценность решения покинуть этот мир, укрыться от реальной действительности он размывает конструкцией вопросительных предложений, которые вносят оттенок сомнения в правильность стремления «укрыться поскорей», а слово «иногда» подчеркивает мгновенность, преходящесть этого желания. Сомнение распространяется на весь лирический сюжет, на само представление о недостижимости гармонии. Таким образом, от темы безысходности и дисгармоничности существования, выраженной на словесном уровне, Анненский незаметно переходит к теме надежды и гармонии. Более того, это стихотворение входит в микроцикл «Июль», следовательно, семантически будет дополняться смысловой структурой первого стихотворения.

И если выходить на смысл всего микроцикла, то можно отметить, что первое его стихотворение подчеркнуто развивает тему гармонии, второе – дисгармонии. Но в обоих произведениях рядом неявно соприсутствуют и противоположные начала, что и позволяет этим стихотворениям стать единым художественным целым. Объединение «Сонета» и «Палимая огнем недвижимого светила...» в микроцикле «Июль» приводит нас вслед за Анненским к пониманию текучести этого мира, в котором гармония и дисгармония связаны тончайшими и неуловимыми связями и не существуют одна без другой, постоянно перетекая друг в друга, из чего характерная для Анненского идея круга становится соотносима не столько с идеей гармонии, сколько с идеей

бесконечности, понимаемой как более сложное явление по отношению к идее вечности, воспринимаемой всегда со знаком +. Кроме того, в лирическом мире Анненского идея бесконечности парадоксально связана с идеей мига: «Там Бесконечность – только миг, / Дробимый молнией мученья» («∞»). Это стихотворение тоже входит в сб. «Тихие песни»).

Вслед за микроциклом «Июль» в сборнике «Тихие песни» следует микроцикл «Август». Он тоже состоит из двух стихотворений: «Хризантема» и «Электрический свет в аллее». При этом август для поэта – это уже, скорее, не лето, а осень, вернее, переход от лета к осени: «Это было поздним летом...» («Хризантема»); «И слезы осени дрожат...» («Электрический свет в аллее»). Осень реально связана с увяданием природы, что в поэтической традиции было преломлено в темах увядания и умирания не только природы, но и человека, и всего универсума. Эти темы легко проследить в данных стихотворениях Анненского. Однако поэт все же подчеркивает, что для него они связаны не с осенью, а летом: «Это было поздним летом».

Мотив умирания можно проследить с первой же строфы, где появляется «Пламя пурпурного диска / Без лучей и без теней». Напоминание о смерти присутствует в образе «траурных коней», которые, смыкаясь с образами теней и короны, напоминают древний миф об Аиде – боге подземного царства мертвых, похитившем Персефону, что и привело к появлению осени (для Пушкина тоже был характерен интерес к этому мифу, например, стихотворение «Прозерпина»; 1824). Границы мифологического контекста, объединяющего образ осени с темой умирания, обозначены многоточием, которым заканчивается вторая и начинается третья строфа. Этот знак препинания как бы указывает на ход времени, на бездну веков, которая разверзлась между мифологическим прошлым и современностью. Теперь уже внимание лирического героя приковано к цветку, припавшему к крышке гроба: «И казалось мне, что нежной / Хризантема головой / Припадает безнадежно / К яркой крышке гробовой...»

Казалось бы, эти далекие сюжеты странно столкнулись в мире одного стихотворения, но у Анненского они объединены единой темой – темой смерти-умирания. Сама же смерть трактуется неоднозначно. В контексте мифа это вечное пребывание в Аиде, причем в первой строфе появляется оттенок нежности, характеризующий умирающее солнце; в контексте современной лирическому герою действительности смерть предстает как безнадежный конец, но что удивительно, оттенок нежности сохраняется и в четвертой строфе. Таким образом, разорванные и обозначенные многоточием связи между веками восстанавливаются мотивом нежности, сопровождающим тему умирания. Кроме того, связующим звеном будет ключевой в данном стихотворении символ кольца-круга, являющийся в каждой строфе в разных ипостасях: в первой строфе – пурпурный диск, во второй строфе – корона, в третьей – венки, в четвертой – голова хризантемы, в пятой – свитые лепестки, кольца серег. Можно было бы говорить о том, что круг является законом, по которому выстроен лирический мир стихотворения «Хризантема». Но если в древнем мифологическом понимании круг был связан с идеей вечной смены времен года, состояний жизни и смерти, то круг «Хризантемы» связан лишь с темой умирания. Тем более, что символика цветка, название которого становится заглавием стихотворения, во времена Анненского была связана с похоронной обрядностью. Так, В. Маяковский, говоря о своей любви к поэзии Пушкина, утверждал, что даже готов возложить букет хризантем на его могилу. На обычай возлагать хризантемы на могилы указывает и другой современник Анненского Н.Ф. Золотницкий: «В Европе хризантемы являются не столько цветами для букетов и украшений, сколько цветами похоронными. Служа как бы символом безмолвной глубокой печали, они возлагаются, особенно парижанами, на гроб покойника»¹. Данный обычай, видимо послужил тому, что за хризантемой на рубеже XIX – XX веков закрепилась слава «цветка декадентов», кстати, в этом же издании приведено любопытное высказывание академика Ж. Кларти, подчеркивающего этот факт: «Хризантемы – это венец

¹ Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. Киев, 1994. С. 171.

года, цветы без запаха, мрачная окраска которых как нельзя более соответствует печальному времени года, когда они расцветают; это – цветы кладбищ, цветы могил!

Дети чужой земли, культивированные нашими садоводами, которые делают из них род садовых медуз с всклокоченными волосами и веющей холодом формой, – они сделались, в ущерб пылкой розе и скромной фиалке, любимцами моды, и любители их теперь так же многочисленны, как и любители орхидей.

Страсть к этим, странной, вычурной формы, цветам и охлаждение и пренебрежение к изящным – являются признаками нашего времени»¹. Возможно, Анненский был знаком с этим высказыванием и оно подсказало его поэтический ход – здесь новый для Европы цветок (завезен туда в XVII веке) вписан в общеевропейскую символику через ассоциацию с античной мифологией – цветок хризантемы соотнесен с головой Медузы Горгоны. В стихотворении Анненского этот цветок вписан в иной, более подходящий античный мифологический сюжет о похищении Аидом Персефоны, в результате которого наступает осень. Кстати, в древнегреческом мифе земля разверзается и из нее появляется мрачная колесница после того, как Персефона срывает необыкновенно прекрасный невиданный цветок. В стихотворении Анненский буквально следует за мифом, ведь хризантема – прекрасный цветок, не известный древним грекам и расцветающий поздней осенью (время похищения Персефоны). Таким образом, поэтический миф о Хризантеме творится здесь так же органично, как в свое время был создан пушкинский оригинальный миф о Рифме. Можно говорить, что в этих стихотворениях представлено мифотворчество одной модели – новая реалья (хризантема и рифма) естественно вписывается в древний античный сюжет.

При этом в новом мифе Анненского отсутствует мотив воскресения, будущего возрождения; в четвертой строфе мотив смерти сопровождается даже мотивом безнадежности. Первые же две строфы, разрабатывающие античный

¹ Цитата Ж. Кларти приведена по изданию: Золотницкий Н.Ф. Указ. соч. С. 173 – 174.

миф о похищении Аидом Персефоны, не могут быть однозначно истолкованы как проекция на будущее возрождение, связанное с возвращением Персефоны к матери, так как, во-первых, эти строфы отделены от остальных двойным многоточием, знаменующим разрыв между разными представлениями о смерти, во-вторых, античный сюжет взят Анненским лишь частично, в том его фрагменте, где речь идет только о похищении богини и умирании природы.

Во втором стихотворении микроцикла «Электрический свет в аллее» перед нами уже не природное, а искусственно созданное человеком городское пространство. Самим заглавием подчеркнуто, что оно находится в оппозиции к первому. Там – «Хризантема» – цветок, реалия природного мира, соотносимая в контексте стихотворения с образом солнечного диска и, соответственно, с солнечным светом, если вспомнить его исконную восточную символику; здесь – «Электрический свет в аллее» – и электрический свет и аллея – реалии городского, искусственно созданного мира, противоположного естественному. Однако оба стихотворения объединены мотивом света, который как бы перерастает в два мифа о категории света – древний (природный) и новый (искусственно созданный человеком).

В первом стихотворении развивается тема умирания, но при этом полностью отсутствуют мотивы тоски и муки, что позволяет воспринимать ее не столько как разрушительное, сколько как закономерно присущее полноценному бытию начало. Во втором стихотворении, напротив, отсутствует, казалось бы, мотив смерти, но нагнетается мотив муки: «О не зови меня, не мучь!» Реалии искусственного мира вносят муку и разлад в мир природный, которому изначально присуще было состояние гармонии: «Зачем у ночи вырвал луч, / Засыпав блеском ветку клена?» Луч света, неестественный в ночном природном пространстве, несет с собою разрушение! И не только ночному миру, ночи как тьме, но и всему, что поглощено ночью, благодаря чему «Так миротворно слиты звенья... / И сна, и мрака, и забвенья...», но и лирическому герою, который тоже обращается к электрическому свету: «О не зови меня, не мучь!» При этом луч электрического света ассоциативно в контексте

стихотворения начинает восприниматься как пронзительный луч памяти об утрате, о разрыве с возлюбленной. Намек на этот скрытый мотив обнажается, если обратиться к черновому варианту стихотворения, где ветка клена, вырванная лучом света, напоминает лирическому герою протянутые к нему руки любимой: «Обрывки дум, обрывки туч / И вы, из сумрака разлуки / Ко мне протянутые руки. / О, не зови меня, не мучь!» В этом варианте обращение к лучу электрического света совпадает с обращением лирического героя к возлюбленной, к мучительной памяти о ней.

Таким образом, Анненский вновь добивается эффекта соприсутствия гармонии и дисгармонии в развитии лирического сюжета; при этом ночь, хотя и тьма, как явление природного мира несет в себе гармонизирующее, умиротворяющее начало, а электрический (неестественный) свет эту гармонию разрушает: с одной стороны, вырывает ветку клена из мира слиянности, с другой, приносит муку в душу лирического героя, но мука эта парадоксальным образом рождена из воспоминания о былой гармонии человеческих отношений, ныне невозможных в свете разлуки.

Выходя на уровень всего микроцикла «Август», можно отметить, что Анненский связывает с последним летним месяцем тему переходов, переливов, отсюда и переход от жизни к смерти, от лета к осени, от древних мифов о свете к городским символистским об искусственном освещении. В этом отношении Анненский близок к художественным поискам современных ему художников слова: «Мифологизация современности коснулась и уличного освещения, переживавшего на рубеже веков период бурного роста. Включаемые в различные культурные контексты, противопоставляемые то друг другу, то небесным светилам, газовые и электрические фонари начинают восприниматься как емкие символы. Значимость этих символов прежде всего объясняется тем, что они воспринимались в связи с определенными архетипическими представлениями. Дело в том, что у разных народов, в том числе у славян, источники естественного света – солнце и луна – дали основание для обширной мифологии, породили наиболее значимые

экзистенциальные символы. Городское освещение на этом фоне неизбежно воспринималось как травестированный антипод естественного, фонари – как сниженные, пародийные двойники солнца и луны»¹.

Можно также говорить о том, что два стихотворения микроцикла «Август» в своем единстве представляют переосмысленный архетип смены дня и ночи: в первом показано время умирания солнца как дня (его ипостасями будут незримо присутствующая сходящая в Аид Персефона и бледно-желтая хризантема), во втором – ночь. Но исконная ситуация нарушена в рамках городского хронотопа. На смену дня не приходит умиротворяющей могущественной ночи, она разрушается в лирическом сюжете цикла, так как кроме солнечного света теперь появился еще и электрический, который не зависит от природного движения светил. Таким образом, архетип переосмысливается: на смену дня приходит ночь, но она разорвана искусственным светом, отсюда, мотив безнадежности в первом стихотворении, так как ночь не принесет с собой отдохновения и не даст сил для ее преодоления и воскресения дня-солнца. День обречен на умирание, но на смену ему не придет господство ночи, так как она тоже разрушена неживым светом. Так происходит разрушение древнего мифа. Зарождается некое качественно новое бытие с новыми законами, начинает оформляться новый миф, в основе которого не естественная, а искусственная, неподлинная жизнь.

В стихотворении «Тоска белого камня» (сб. «Кипарисовый ларец») из «Трилистника тоски» образ лета оказывается сцеплен с мотивом тоски, выросшей из скуки обыденного существования: «Есть ли города летом / Вид постыло-знакомей?» Лето здесь изображено не в переходах свето-теней, но в своей абсолютной залитости солнечным светом: «Камни млеют в истоме, / Люди залиты светом». Лето оказывается такой же темницей, как и весна (см. стихотворение «Ледяная тюрьма»), как и противостоящая лету зима: «Эта одурь была мне / Колыбелью-темницей».

¹ Топорков А.Л. Из мифологии русского символизма. Городское освещение // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 657: Мир А. Блока. Тарту, 1985. С. 101 – 102.

Образ «одури» ведет нас к теме миражности, призрачности существования. Если, говоря о весне, Анненский при ее изображении раскрывает эту тему посредством антитезы: миражность существования – надежда на истинную жизнь, воскресение («Дочь Иаира»), то в отражениях лета тема надежды практически отсутствует и тема безнадежности оказывается доминирующей. В данном стихотворении ее знаком оказывается мотив безотрадности: «Коль она не мелькает / Безотрадно и чадно...» А мечта, обусловленная архетипом и представляющая лето как пору расцвета жизненных сил, здесь связана с темой усталости, постылости существования: «Так, устав от узора, / Я мечтой замираю / В белом глянце фарфора / С ободочком по краю». Картина лета дана нам не непосредственно, а «В трафарете готовом / Он – узор на посуде». Это еще более удаляет образ лета от природного мира. Это не просто лето в городе, как было в сборнике «Тихие песни» (уже неестественная ситуация, так как мир города – мир, искусственно созданный), а городское лето, запечатленное в узоре посуды. Эта деталь усиливает неестественность ситуации, в которой оказывается: «И не все ли равно вам: / Камни там или люди?» Камни и люди уравниваются через общую для них тоску, поглотившую обездушенный мир. Итак, образ лета, по сравнению с образом весны, в «Кипарисовом ларце» углубляет ситуацию безнадежности, серости, тоскливости обыденного существования.

Делая предварительные выводы из анализа группы стихотворений, в которых Анненским создается образ лета, можно отметить динамику изменений этого образа. Так, июль – разгар лета – одновременно связан с идеей гармонии и расцвета и с идеей дисгармонии, но пока еще преодолеваемой. Август, тоже изображенный в «Тихих песнях», связан уже со временем переходов, поэтому здесь усиливается звучание дисгармонического начала почти до всеохватности. Несколько позже, в сборнике «Кипарисовый ларец», образ лета будет переосмыслен и представлен как знак тоски и неистинности обыденного существования, как воплощение этой обыденности. Отсюда и

предельно бытовой образ – «узор на посуде» – которым оказываются в лирическом мире и камни, и люди.

Если обратиться к поэзии А.С. Пушкина, то для характеристики образа лета важными окажутся IV строфа стихотворения «Осень» (1833) и строфы XXXVIII, XXXIX, XL из четвертой главы романа «Евгений Онегин».

В отрывке «Осень» образ лета показан с предельно бытовой конкретностью: «Ох, лето красное! Любил бы я тебя, / Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи». Однако, если сравнивать с поэзией И. Анненского, можно увидеть различие в функциях бытовизмов. У Пушкина с их помощью создается зримый, «живой», естественный образ лета, у Анненского, наоборот, они подчеркивают мертвенность, неестественность обыденности.

Далее образ лета у Пушкина разрабатывается как губительный для душевных способностей лирического героя. Но здесь, скорее, звучит пушкинская ирония, так как душевные способности оказываются связанными с жаждой, и не романтического характера, а в своем прямом значении: «Ты, все душевные способности губя, / Нас мучишь; как поля, мы страждем от засухи; / Лишь как бы напоить, да освежить себя – / Иной в нас мысли нет...» Если же вернуться к стихотворению Анненского «Тоска белого камня», то можно сразу увидеть разницу: здесь состояние духоты распространяется, в первую очередь, на человеческие души, омертвляя их, оставляя им лишь единственное чувство – тоску, у Пушкина же такого смыслового переноса не осуществляется.

В «Евгении Онегине» образ лета даже связан с темой отрицания скуки: «Вот жизнь Онегина святая; / И не чувствительно он ей / Предался, красных летних дней / В беспечной неге не считая, / Забыв и город и друзей / И скуку праздничных затей». Дело в том, что для пушкинской эпохи летнее время связано с выездом в деревню и, соответственно, в поэзии разрабатывается как время естественное, противостоящее холодному свету с его условностями и неестественностью, а в лирике Анненского лето показано именно в городе. И таковым оно изображено давящим и страшным для души лирического героя,

так как становится воплощением душевной обыденности существования. Подобная трактовка образа лета не связана с пушкинской традицией.

Итак, можно отметить, что в отличие об образа весны в изображении образа лета Анненский не ориентируется на пушкинскую традицию, а скорее вступает с нею в спор. Даже использование бытовых деталей в обрисовке образа лета используется обоими поэтами с разными целями.

Образ осени в поэтическом мире И. Анненского занимает значительное место и запечатлен в таких его произведениях, как «Листы», «Сентябрь», «Ноябрь», «Ненужные строфы», «Конец осенней сказки», «Мухи как мысли...» (сб. «Тихие песни»), «Трилистник осенний», «Осень» («Не било четырех... Но бледное светило...»), «Осень» («И всю ночь там по месяцу дымы вились...»), «Забвение», «Осенний романс», «Гармония» (сб. «Кипарисовый ларец»), «Что счастье?» (опубл. в 1911 г.), «Осенняя эмаль», «Последние сирени» (опубл. в 1911 г.).

Образ осени традиционно связан в нашем представлении с темой умирания природы, как правило, разрабатываемой в элегических тонах. Эту связь обнаруживаем мы и у Анненского, например, в стихотворении «Листы» (сб. «Тихие песни»). Вслед за образом умирания листьев поэт вводит здесь тему человеческой смерти, освещая ее в аспекте страха смерти: «Кружатся нежные листы / И не хотят коснуться праха... / О, неужели это ты, / Все то же наше чувство страха?» Переживание страха смерти оказывается связующим звеном между листьями (реалиями природного мира) и лирическим субъектом стихотворения. Здесь даже можно говорить не о параллелизме, когда картина природы соответствует душевному состоянию героя, а об одухотворенности реалий природного мира, так как листья, подобно человеку, оказываются способными к переживанию чисто человеческих эмоций. Но субъектная структура данного стихотворения не сводится к отождествлению «я» и «не-я». Анненский проводит грань между миром природы и миром лирического героя: «Иль над обманом бытия / Творца веленье не звучало, / И нет конца и нет

начала / Тебе, тоскующее я?» Этот последний катрен бросает особый смысловой ответ на все произведение:

- 1) «я» оказывается бесконечным, так как способно слиться через тоску со всеми частями мироздания, а раз так – оно прорывается в вечность, отменяя predetermined уже от рождения смерть;
- 2) другой смысловой пласт этих строк заключается в неизбежности тоски для «я», оно обречено всегда быть «тоскующим»;
- 3) образ Творца воскрешает и древний библейский миф о бессмертии человеческой души. «Я», следовательно, оказывается ассоциативно связанным с образом души. Но при этом человеческая бессмертная душа не может достичь покоя, она мятется, сомневается (сомнение введено поэтом через вопросительные конструкции и через образ страха смерти: его может испытывать только сомневающийся, верующий знает и уверен в существовании будущей вечной жизни. Более того, в мифе идет разграничение: для праведных и верующих идея вечной жизни окрашена тонами радости, приятия бытия; для неверующих и грешных – тонами вечного страдания). Таким образом, Анненский незримо рядом с Творцом вводит другой образ, и в стихотворение едва уловимо входит демоническая тема («не хотят» – знак отрицания, почти бунта; страх смерти, тоска – чувства, неведомые верующим, но присущие «духу сомненья»);
- 4) но умирание / воскресение – всего лишь «обман бытия». В отличие от древнего мифа, «я» не умирает физически, чтобы воскреснуть духовно в каком-то высшем просветлении; оно всегда есть и всегда неизменно «тоскующее». В приведенном примере образ осени позволяет поэту развить тему страха смерти и бесконечности тоскливого существования.

Стиховедческий анализ позволил нам сделать следующие наблюдения и выводы. Стихотворение написано 4-стопным ямбом, состоит из трех строф. Первые две строфы срифмованы перекрестно с обычным чередованием мужских и женских окончаний. Последняя, третья, строфа отличается

кольцевой рифмовкой. При этом мужские рифмы берут в кольцо женские. Таким образом, кольцо на образно-тематическом уровне, появившееся в последней строфе («И нет конца и нет начала / Тебе, тоскующее я?»), смыкается в такую же фигуру на уровне ритмической организации.

Интересна и звуковая инструментовка данного стихотворения. Так, все женские окончания связаны здесь рифмой на [а]. При этом в последней строфе мужская рифма тоже на [а]. До этого она в первой строфе было на [‘э], во второй - на [ы]. К тому же в первой и последней строфах к ударному рифменному гласному мужского окончания добавляется призвук [j]. И так, обнаруживается еще одно кольцо, которое охватывает начальную и конечную строфы стихотворения. А внутри расположена строфа, где влияние [j] отсутствует во всех рифменных окончаниях. Интересно, что именно в ней на уровне образно-тематическом звучит слабый протест против смерти, страха. Именно здесь находится и образ, вынесенный в заглавие стихотворения – «листы». Тем не менее мотив круга присутствует и в этой строфе: во-первых, он проявляется в круговом движении падающих листьев, во-вторых, два последних стиха демонстрируют слияние, объединение листьев и лирического «я» в вечном «чувстве страха». Традиционно идея бесконечности и передавалась фигурой круга, и Анненский, выстраивая сложную концентрическую систему на образно-тематическом и ритмико-композиционном уровнях, достигает той самой гармонии, которая в поэтическом произведении уравнивает и «просветляет» тоску и муку лирического героя, осуществляя переход от негативно переживаемой бесконечности к вечности.

У Анненского образ осени связан и с темой утрат. Но и здесь происходит преодоление дисгармонического начала. Так, в стихотворении «Сентябрь» (сб. «Тихие песни») утрата эстетизируется: «Но сердцу чудится лишь красота утрат, / Лишь упоение в замороженной силе...» Более того, по ходу развития лирического сюжета образ осени оказывается неожиданно связанным с темой пробуждения к жизни. Связь эта появляется в двух последних стихах через

намек на античный миф, описывающий злоключения Одиссея (интересно, что с этим древнегреческим героем связан и псевдоним Анненского, под которым опубликованы «Тихие песни» – Ник. Т-о. (Никто)). В данном случае речь идет об острове лотофагов, на котором цвели чудесные цветы, чей аромат даровал забвение прошлого, утрат, принося блаженство (как и река Лета в Аиде, что и заставляет предполагать связь этого острова с представлениями о царстве умерших). У Анненского аромат осени оказывается способным волновать тех, «которые уж лотоса вкусили». Так появляется в стихотворении мотив пробуждения от сна-смерти. Образ осени как времени пробуждения жизненных сил явлен уже в поэтическом мире А.С. Пушкина: «И с каждой осенью я расцветаю вновь; / Здоровью моему полезен русский холод; / К привычкам бытия вновь чувствую любовь; / Чредой слетает сон, чредой находит голод; / Легко и радостно играет в сердце кровь, / Желания кипят – я снова счастлив, молод, / Я снова жизни полн...» («Осень», 1833).

Стихотворение Анненского написано 6-стопным ямбом. Первая и третья строфы срифмованы охватно, а вторая – перекрестно. При этом ударными рифменными оказываются лишь два звука – [и], [а]. В первой и второй строфе [и] связано с мужской рифмой, [а] – с женской, а в третьей строфе – наоборот. Таким образом, если по способу рифмовки первая и третья строфы (охватно) противопоставлены второй (перекрестно), то по звуковой инструментровке первая и вторая строфы противопоставлены третьей, где лирическая ситуация умирания преодолевается силой красоты. Так же строфы противопоставлены и на синтаксическом уровне. Первые две строфы представляют собою два предложения с однородными членами, соединенными повторяющимися союзами и – и, оба они заканчиваются причастными оборотами. Третья же строфа нарушает это мерное движение, начинаясь с противительного союза «но» по отношению к первым двум строфам. Казалось бы, между строфами проведена резкая грань. Однако, союз «но» не только противопоставляет строфы, но, смыкаясь с союзом «но» из первого стиха первой строфы, вводит обратное, но преображающее движение, так как в первых двух строфах дана

картина умирающего сада, а в последней эта картина эстетизируется, что неожиданным образом приводит в последнем стихе к возникновению мотива пробуждения к жизни, и этот последний стих бросает особый ответ на все стихотворение в целом, позволяя говорить о том, что лирический сюжет развивается по схеме: Красота – Смерть – Красота. При этом через Красоту осуществляется переход к Жизни. Следовательно, смерть, чувство страха перед нею, вводимые временем сентября, изживаются прекрасным, в чем и заключается одна из преображающих функций искусства.

Связь образа осени с темой искусства можно проследить и в сонете «Ненужные строфы» (сб. «Тихие песни»), где стихи сравниваются с увядающей осенней листвой: «Как чахлая листва пестрима увяданьем / И безнадежностью небес позлащена, / Они полны еще неясным ожиданьем, / Но погребальная свеча уж зажжена». В отличие от Пушкина, для которого время осени оказывается временем вдохновения, возрождения сил, у Анненского появляется мотив ненужного, опустошенного творчества. Так, в «Трилистнике осеннем» в стихотворении «Ты опять со мной» присутствует образ пустоты тайны слов, который сопровождается характерными для Анненского мотивами муки, боли, сопутствующими теме творчества: «Знаешь что... я думал, что большее / Увидать пустыми тайны слов...»

Интересно, что образ осени связан и с одной из ключевых категорий его творчества – совестью. В том же «Трилистнике осеннем» содержится знаменитое стихотворение «То было на Валлен-Коски», развивающее тему совести, о чем писали многие исследователи его творчества, в первую очередь, А.В. Федоров, Л.Я. Гинзбург и др.

Посвященный образу осени «Трилистник осенний» в статье В.И. Тюпы, Г.А. Мешковой и Н.В. Курбатовой отнесен к группе трилистников, в основе которых лежит «архитектоника креста». «Общая конструктивная особенность перечисленных микроциклов состоит в том, что художественное пространство одного из текстов ориентировано «по вертикали», другого – «по горизонтали»,

а третий совмещает в себе оба момента, достигая тем самым эффекта «скрещенья» и, в конечном счете, «креста»¹.

Архитектоническое строение трилистника в форме креста авторы данной статьи связывают с мотивами превращения и оживления, в совокупности составляющими воскресение. При этом «центронесущие» тексты развивают тему «поэта и его творческого перевоплощения». Таким образом, выводы этой статьи подтверждают наши наблюдения о том, что образ осени связан в творчестве И. Анненского с темами поэта и поэзии. Интересно отметить, что и для Пушкина время осени неразрывно связано с этими же темами, причем природа искусства у него тоже связана с идеей жизни: «...для Пушкина смерть – не последняя точка в движении жизни. Продолжение его – в поэзии. Именно она открывает дорогу в будущее»².

Есть в лирике Анненского и два стихотворения под названием «Осень». Одно из них входит в «Трилистник замиранья» «Кипарисового ларца», другое в микроцикл «Контрафакции» из раздела «Складни» того же сборника.

Первое из них замыкает собою «Трилистник замиранья». Этот трилистник отнесен В.И. Тюпой, Г.А. Мешковой и Н.В. Курбатовой к группе микроциклов, в основе которых – «архитектоника трехгранника», «волшебной призмы». «Своими историческими корнями они уходят глубоко в толщу веков, в древнюю жанровую традицию апокалипсисов. Этим отчасти и объясняется, по нашему предположению, катастрофический колорит этих текстов.

А в то же время «волшебная призма» Анненского, несомненно, прямая преемница пушкинского «магического кристалла», особенно чуткая к меланхолическим аккордам»¹.

Другая «Осень» входит в микроцикл «Контрафакции». Первую часть микроцикла составляет стихотворение «Весна», вторую – «Осень». Причем здесь важную роль играет графика: графически эти два стихотворения

¹ 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. 113.

² Лотман Ю.М. Две «Осени» // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 515.

представляют собой одно с тремя строфами по семь стихов каждая. При этом центральная «строфа» разбита на две части: первые три стиха входят в «Весну», последние три – в «Осень». Центральный седьмой стих в этой «строфе» отсутствует, на его месте разрыв и заглавие второго стихотворения микроцикла, или же второй части. Более того, эта «центральная строфа» отделена точечной разрядкой от первой и третьей строф, благодаря чему произведение оформляется в единое графическое целое. Таким образом, весна и осень оформляются в нерасторжимое, хотя и противоречивое единство – контрафакции. У слова «контрафакции» есть три значения: 1) литературная подделка; 2) перепечатка, переиздание и т.п. чужого произведения без согласия автора; 3) незаконное использование фирмами для своей продукции товарных знаков других фирм и компаний – известных изготовителей аналогичных товаров². Именно в третьем значении этого слова «Весна» и «Осень» станут противоречивым единством в микроцикле И. Анненского. По сравнению с древней моделью мировосприятия весна и осень здесь как бы поменялись местами, хотя названия остались прежними. Весна оказалась сцепленной с семантикой умирания: «Это май подглядел / И дивился с своей голубой высоты, / Как на мертвой березе и ярки цветы», а осень – с рождением: «И глядела с сомнением просинь / На родившую позднюю осень». Скрепляющим оба стихотворения в единое художественное целое будет образ березы, мертвой по весне и ожившей осенью, что противоречит древнему циклу природного времени и вписывается в поэтическое время И. Анненского.

Таким же нетрадиционным предстает восприятие природного времени и в стихотворении «Гармония» из раздела «Разметанные листы» «Кипарисового ларца». Стихотворение состоит из трех строф, написанных 5-стопным ямбом. В первой и третьей строфах рифма перекрестная, в центральной – охватная, что создает концентрическую систему рифмовки всего текста. Образ осеннего утра из первой строфы перекликается с образом остатка дней из второй строфы и

¹ Тюпа В.И., Мешкова Г.А., Курбатова Н.В. Указ. соч. С. 107.

² Современный словарь иностранных слов. М., 1993. С. 305.

одновременно с образом молодого существованья третьей строфы: утро – молодость, осень – остаток дней. Казалось бы, противоречиво сцепленные образы молодого существованья и остатка дней в образе осеннего утра воплощаются и в особую модель восприятия: «Я жадно... / Остаток дней туманных берегу (вторая строфа) – «И чье-то молодое за меня / Кончается в тоске существованье» (третья строфа). Старость оказывается связанной с мотивом жажды жизни, а молодость – со смертью и концом. Происходит переворот естественного хода жизни. Таким образом, оправдывается образ осеннего утра и его связь с моделью гармонии, которая здесь пародируется.

В стихотворение «Забвение» из раздела «Разметанные листы» введены мотивы забвения, бессмертия как жизни в мире теней и вечной молодости, представляющие собой «нерасцепленные звенья» в обрисовке образа осени. Четырехстопный хорей, которым написано стихотворение, придает воздушность и смыкается с ярким многоцветием и световой наполненностью лирического мира: «Как полудня солнце в храме / Сквозь узор стекла цветной, – / С заметною листвами, / Но горящую волной...» Как отмечает М.Л. Гаспаров, 4-стопный хорей устойчиво ассоциировался с музыкой и пением и в XVIII веке был наряду с 3-стопным ямбом излюбленным размером легкой поэзии, в античной же поэзии их аналоги были основными размерами анакреонтической лирики¹. Таким образом, и на уровне ритмической организации стихотворение проникнуто жизнеутверждающим пафосом.

Не случайным в стихотворении оказывается и образ храма, так как в том же XVIII веке 4-стопный хорей был связан и с другой поэтической традицией: он был размером духовных од и гимнов, жанров, посвященных поэтическому постижению законов существования космоса и человека. Так, посредством поэтического осмысления образа осени Анненский прикасается к тайнам бытия, стремясь постичь их средствами искусства. Интересно, что и Пушкин воспринимает ход времени, изменчивость русской природы, тайны жизни,

¹ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 63.

смерти и творчества сквозь призму образа осени в стихотворении «Осень» (1833).

Жанр этого стихотворения определен Пушкиным как отрывок, что позволяет говорить о предназначенности его для включения в какой-то цельный текст. Таким единым произведением может оказаться все творчество поэта. Стихотворение состоит из 12-ти строф. Число 12, как и название стихотворения, имеет вполне определенное отношение к идее годового цикла. Осень в таком контексте становится отрывком года, но и год является отрывком бесконечного потока времени, на что намекает неоконченность последней строфы. При этом возникает особый хронотоп мечты, где лирический герой способен ощутить творческое вдохновение, отменяющий и одновременно отражающий «триаду измерений» «власти вещей» (символ Анненского). Определение жанра стихотворения как отрывка и количество строф, равное 12-ти, оправдывает организацию лирического сюжета как переживание субъектом стихотворения всех четырех времен года. Это позволяет увидеть ход времени не только как единый поток, но и изобразить четыре основных временных облика по контрасту.

Интересно, что Пушкин, разделяя годовой цикл на четыре части, все же выстраивает оппозицию, в которой весна объединяется с летом, а осень с зимой. Так, сопоставимы характеристики весны и лета: весна: «Скучна мне оттепель; вонь, грязь – весной я болен; / Кровь бродит; чувства, ум тоскою стеснены»; лето: «Ох, лето красное! Любил бы я тебя, / Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи. / Ты, все душевные способности губя, / Нас мучишь...» И то, и другое время года болезненно, мучительно воспринимаются лирическим субъектом. Их описания предельно приземленны, губительны для чувств, ума, души. Они составляют негативный полюс оппозиции. Зима и осень объединяются состоянием прохлады – холода, несущим освобождение от «мук», причиняемых телу, что высвобождает энергию творчества в лирическом герое: «И пробуждается поэзия во мне...» Но только для образа зимы основным в изображении становится оттенок веселья, праздничности, ощущения полноты

жизни, а для осени преобладающим оказывается момент переживания поэтического вдохновения.

В связи с этим совершенно оправданно устоявшееся мнение о том, что поздняя осень – «...была любимейшим временем года Пушкина, порою особенного подъема его духовных сил, радости бытия и творчества. Оттого и картины осенней природы, чаще чем другие, встречаются на страницах его произведений. При этом характерной особенностью всех этих осенних картин в его поэзии является то бодрое, жизнерадостное настроение, которым они проникнуты»¹.

Уже само предпочтение, отдаваемое Анненским образу поздней осени, заставляет нас говорить о наличии в его стихах, где разработан этот образ, пушкинской традиции. Подобный вывод подкрепляется и общностью поэтических мотивов, сопровождающих переживание лирическим субъектом данного времени года у Пушкина и Анненского. В качестве таковых назовем осмысление поздней осени как времени пробуждения жизненных и творческих сил, изображение осени по контрасту с весной, причем негативным полюсом в оппозиции выступает у обоих поэтов весна, посредством осени органично вводятся в поэтический мир размышления о бытии, смысле человеческой жизни, о смерти и бессмертии, природе поэтического вдохновения и преобразующей силе творчества.

Образ зимы, воспетый А.С. Пушкиным и в восхитительном, и в пугающем обликах, появляется в следующих стихотворениях и микроциклах И.Ф. Анненского: «Зимние лилии» (Сб. «Тихие песни»); «Старая шарманка», «Зимнее небо», «Лунная ночь в исходе зимы», «Январская сказка», «Трилистник ледяной», «Складень романтический», «Зимний поезд», «Офорт», «Я люблю», «Прерывистые строки» (Сб. «Кипарисовый ларец»); «- Сила господняя с нами», «Зимний сон», «Развившись, волос поредел...», «Зимний романс» (опубл. в № 1 журнала «Аполлон» за 1911 г.), «Тоска миража» (опубл.

¹ Саводник В.Ф. Указ. соч. С. 57.

в альм. «Гриф». М., 1913), «Сверкание», «Опять в дороге» («Луну сегодня выси...»; 1906).

Причем в некоторых из этих произведений Анненского символика зимы вполне традиционна. Зима символически переживается как время старости, например, в стихотворении «Развившись, волос поредел...», и даже соотносится с темой смерти: «В белом поле до рассвета / Свиток белый схороните...» («Зимний сон»). У Пушкина среди стихотворений, в которых дана картина зимней ночи, есть стихотворение, где образ зимы соотнесен с темой смерти, например, «Какая ночь! Мороз трескучий...» (1827). В нем поэт изображает картину ночной Москвы, уснувшей после богатого на казни дня. При этом смерть и ночь, пришедшие одновременно, воспринимаются как облегчение от мук и страданий дня: «[Недавно кровь со всех сторон / Струею тощий снег багрила,] / И подымался томный стон, / Но смерть коснулась к ним, как сон, / Свою добычу захватила».

Зачастую время зимы у Анненского связано с таким временем суток, как ночь: «Зимней ночи путь так долог, / Зимней ночью мне не спится» (Зимние лилии»), стихотворение «Лунная ночь на исходе зимы». В стихотворении «Зимний поезд» Полночь даже персонифицирована: «Проходит Полночь по вагонам». Не только с временем ночи, но и с мотивом тьмы связан образ зимы: «Погасла последняя краска, / Как шепот в полночной мольбе» («Тоска миража»). Даже в зимнем утре, в отличие о Пушкина – «Мороз и солнце; день чудесный!» («Зимнее утро», 1829), Анненский любит не сверкание снега и солнца, а «Зимним утром люблю надо мною / Я лиловый разлив полутьмы» («Я люблю»).

Такое время суток, как ночь, в поэтическом мире Анненского тесно связано с темой творческого вдохновения. На эту особенность в своей статье указывает и В.Е. Гитин. Сопоставляя стихотворения «Мой стих» и «Тоска припоминания», он отмечает: «В сюжете обоих стихотворений создание стиха

ассоциировано с ночью, со сном»¹. Укажем здесь на стихотворение «Зимние лилии», в котором вдохновение приходит к поэту зимней ночью: «Серебристые фиалы / Опрокинув в воздух сонный, / Льют лилеи небывалый / Мне напиток благовонный, – / И из кубка их живого / В поэтической оправе / Рад я сладостной отраве / Напряженья мозгового».

Синтез тем вдохновения, любви и образов зимней ночи, миража обнаруживаем в одном из наиболее показательных стихотворений Анненского «Тоска миража» (опубл. в 1913 г. без названия). Обозначенное в заглавии переживание эволюционирует по ходу лирического сюжета. Тоска – это «тоска безысходного круга» обыденности, в которой нет места встрече с возлюбленной: «Он слился... Но больше друг друга / Мы в тусклую ночь не найдем... / В тоске безысходного круга / Влачусь я постылым путем...» Миражом становится жизнь, в которой утрачен ее смысл – любовь, но и само это чувство – не что иное как «безумная сказка»: «Погасла последняя краска, / Как шепот в полночной мольбе... / Что надо, безумная сказка, / От этого сердца тебе?» Данный катрен дважды повторяется, он обрамляет стихотворение. Получается, что символический образ круга обозначен не только на образно-тематическом, но и на композиционном уровне стихотворения. В настоящем и будущем лирический герой не видит выхода из этого страшного удушающего круга, но в прошлом он был. Таким прорывом из круга постылого существования оказалось чувство любви, однако длительность этого чувства – лишь миг: «На миг, но томительный лепет / Сольется для нас бубенцов...» Интересно, что последняя встреча с любимой происходит зимой: «Уж вот они снежные дымы, / С них глаз я свести не могу: / Сейчас разминуться должны мы / На белом, но мертвом снегу. // Сейчас кто-то сани нам сцепит / И снова расцепит без слов», а воспоминание о ней приходит к лирическому герою по ночам. Тема вдохновения в этом стихотворении, на первый взгляд, не присутствует, но любовь Анненским изображена в тех же символах, что и

¹ Гитин В.Е. Точка зрения как эстетическая реальность. Лексические отрицания у Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1998. С. 12.

пробуждение поэтического чувства, главными из них оказываются миражность этих явлений, их мгновенность. Все это, скорее, приводит нас к тютчевско-фетовской традиции в поэзии И. Анненского. С Пушкиным же его сближает переживание зимней ночи как тоскливого, мучительного времени, когда наиболее остро человек ощущает свое одиночество и невозможность вырваться из круга раз и навсегда заведенного порядка вещей (в пушкинской лирике эти мотивы появляются в конце 20-х – 30-е годы, здесь можно указать на такие его стихотворения, как «Дар напрасный, дар случайный» (1828), «Бесы» (1830), «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830)). Тем не менее более характерным для Пушкина было иное, праздничное, восприятие зимы, тем более, что именно зимняя ночь, наполненная мотивами безысходности, явлена лишь в стихотворении «Бесы». Анненский в данном случае действует намеренно избирательно, ограничиваясь лишь одним из обликов зимы, представленных в поэзии Пушкина, здесь он тоже проявляет себя как поэт начала XX века: «Проследив развитие русской пейзажной лирики, можно выделить в ней два облика зимы: солнечный, блестящий, торжественный, райский – и метельный, мрачный, разрушительный, бесовский. Вяземский и Пушкин, впервые глубоко и национально-самобытно осмыслившие зимний пейзаж России, раскрыли его в обоих этих аспектах. <...>. Можно сказать, что если в поэзии второй половины XIX века господствуют мотивы «Зимнего утра», то в поэзии начала XX века – мотивы «Зимнего вечера»: очевидно, это связано с духовно-общественной атмосферой того времени»¹. Итак, ориентация на Пушкина в поэзии Анненского при разработке образа зимы наиболее явно прослеживается в его «зимнедорожных» стихотворениях, анализ которых будет представлен во втором параграфе данной главы, посвященном рассмотрению пространственных образов лирики Анненского в свете пушкинской традиции.

¹ Юкина Е., Эпштейн М. Поэтика зимы // Вопросы литературы. 1979. № 9. С. 198 – 199.

§ 2. ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО В СВЕТЕ ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ

Если говорить о пушкинской традиции в разработке поэтического пространства у И. Анненского, то можно выделить следующие топосы, в которых она явно прослеживается: Царское Село и шире – сады и парки, Петербург, море, пустыня, дорога.

Лирическое пространство дороги фигурирует в ряде стихотворений И. Анненского: «В дороге», «Опять в дороге», «Далеко... Далеко...» (сб. «Тихие песни»), «Картинка» («Трилистник из старой тетради»), «Дымы» («Кипарисовый ларец»), «Опять в дороге» (1906) и др.

На тот факт, что стихотворение «Опять в дороге», вошедшее в сборник «Тихие песни», сознательно ориентировано на пушкинскую традицию, в частности на стихотворение «Телега жизни», указывали А.В. Федоров, В.В. Мусатов и В.Е. Гитин¹. Кроме того, В.Е. Гитин добавляет, что «на тему «Зимней дороги» Пушкина Анненский написал «Второй мучительный сонет» («Вихри мутного ненастья»)»². На наш взгляд, этот ряд сопоставлений можно продолжить стихотворениями Анненского «Опять в дороге» (1906) и Пушкина «Бесы» (1830).

Стихотворение А.С. Пушкина «Бесы» в жанровом аспекте может быть определено как философское, но при этом оно «...по своей лирической атмосфере во многом перекликается со «страшными» стихотворениями»³; поэтому можно встретить даже его рассмотрение как баллады: «Народная баллада «Бесы» написана тем самым четырехстопным хореем, который

¹ А.В. Федоров указал в комметариях к стихотворению, что в одном из автографов это стихотворение названо «За Пушкиным», что означает общность мотива со стихотворением Пушкина «Телега жизни» (см. Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 566); Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998. С. 200 – 202; Гитин В.Е. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (Поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») // Русская литература. 1997. № 4. С. 34 – 35.

² Гитин В.Е. Указ. соч. С. 35.

³ Муравьева О.С. Об особенностях поэтики пушкинской лирики. // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIII. Л., 1989. С. 27.

Пушкин считал наиболее подходящим для стихотворений, близких к фольклору»¹. Если обратиться к тексту Анненского, то здесь мы можем, скорее, говорить о разрушении балладной формы. Неожиданность сюжетно организована не вторжением в мир реальной действительности ирреальных сил, чему способствовало бы нарушение главным балладным героем каких-либо норм бытия, но тем, что ожидаемого иррационального вмешательства не происходит, всему находится вполне обыденное объяснение. Таким образом, Анненский последовательно разрушает хронотоп «страшных» баллад, у него имеет место лишь мир реальной действительности, фантастический план перестает быть в этом стихотворении фактом бытия: «Так стыдно стало страху / От скраденной луны, / Что ведьмину рубаху / Убрали с пелены...» Соответственно изменяется и сюжет. У Пушкина миф о бесах вводится через речи ямщика, постепенно находящие отклик в сознании лирического героя, который тоже начинает усматривать в зимней метели явление мчащихся бесов. Рациональное осмысление метели лирическим героем к финалу вытеснено иррациональным. Обратное развитие сюжета наблюдаем у Анненского, лирический герой которого склонен воспринимать мир фантастически: «Была ль то ночь тревожна, / Иль я – не знаю сам... // <...> // По ведьминой рубахе / Тоскливо бродит тень, / И нарастают страхи, / Как тучи в жаркий день», а ямщик возвращает его к реальной действительности: «Так точно, он – дурашный... / Куда ведь забрался, / Такой у нас бесстрашный / Он, барин, задался. // Здоров ходить. Морозы, / А нипочем ему...»

Итак, предположение о том, что Анненский в своем стихотворении «Опять в дороге» (1906) отталкивается от баллады Пушкина «Бесы», подкрепляется рядом наблюдений. Во-первых, в жанровом отношении оба стихотворения связаны с балладной традицией. Во-вторых, наблюдается общность в субъектно-объектной организации: барин – ямщик – бесы (метель) у Пушкина и барин – ямщик – дурашный (призрак) у Анненского. В-третьих, можно

¹ Эткинд Е. Симметрические композиции у Пушкина. Париж, 1988. С. 64.

отметить множество переключек на композиционном и образно-тематическом уровнях.

Так, стихотворение Анненского начинается стихами: «Луну сегодня выси / Упрятали в туман...», что соотносимо по исчезновению источника света с началом пушкинского текста: «Мчатся тучи, вьются тучи; / Невидимкою луна / Освещает снег летучий; / Мутно небо, ночь мутна». Таким образом, пространственно-временная организация одинакова в обоих стихотворениях: зима – ночь – открытое пространство, полуосвещенное спрятанной в тучах / тумане луной. Перед нами типичный балладный хронотоп, предопределяющий невольное нарастание чувства страха у лирического героя: «Страшно, страшно поневоле / Среди неведомых равнин !» (у Пушкина); «И поневоле сердцу / Так жутко моему» (у Анненского) [слова выделены нами – Н.Н.]. В обоих стихотворениях попыткой преодоления страха и одиночества становится обращение лирического героя к ямщику: «Эй, пошел, ямщик!» (у Пушкина); «Эй, дядя, поживее!» (у Анненского).

Композиционно и в том, и в другом стихотворении следуют далее ответы ямщиков, но они по-разному направляют сюжетные линии произведений. У Пушкина еще более нагнетается чувство страха и тоски, так как ямщик объясняет, что ехать дальше мешают бесы; у Анненского же вместо бесов помехой на пути оказывается нищий. На оклик барина: «Эй, дядя, поживее!» – он поясняет: «Да человек идет...» Таким образом, разрушается фантастический колорит зимнего пейзажа. На место ужаса к лирическому герою Анненского приходит чувство сострадания и жалости к «дурачку», бредущему «без шапки, без лаптишек» зимою в чистом поле: «Куда ушла усталость, / И робость, и тоска... / Была ли это жалость / К судьбишке дурака, – // Как знать?.. »

Чувство жалости в стихотворении Анненского переключается с пушкинским: «Сколько их! Куда их гонят? / Что так жалобно поют?»; «Визгом жалобным и воем / Надрывая сердце мне...» Но эта переключка позволяет ярче высветить противоположный финал двух стихотворений. Как мы уже отмечали, у Анненского чувство жалости и сострадания способствует преодолению

страха, тоски и одиночества лирического героя: «Луна высоко / Взошла – так хороша, / Была не одинока / Теперь моя душа...» Освобождению от тоскливых и тревожащих чувств и дум лирического героя соответствует изменение пейзажа в финале стихотворения: если в начале луна была спрятана в тумане, то в конце от тумана не остается и следа и луна светит ярко. У Пушкина же, напротив, жалобный вой бесов мучителен для лирического героя, вносит разлад в его душу, который так и не избывается лирическим субъектом, видимо, поэтому и пейзаж остается неизменным, трижды повторен образ бесовской ночной метели в начале, в середине и в конце баллады. В связи с этим хотелось бы привести интересное наблюдение О.С. Муравьевой: «Стихотворение, таким образом, все время возвращается к своему началу, тоже движется по кругу. И только в самом конце возникает «беспредельная вышина», в которой мчатся бесы, и сами они «бесконечны». Но внезапное расширение горизонта не дает освобождения: путник так и остается в круговороте метели, а мчащиеся бесы тоже несвободны, тоже гонимы. Так последовательно внушается ощущение тоски и потерянности, одиночества и безысходности.

Страх снимается в конце стихотворения, когда тревожные предчувствия уже реализованы явлением бесов, причем бесов не угрожающих, а страдающих. Но тоска и тревога не снимаются, не объясняются ничем»¹.

У Анненского в стихотворении «В дороге» (сб. «Тихие песни»), вариантом или продолжением которого являются два одноименных стихотворения «Опять в дороге», лирический сюжет развивается по заданной Пушкиным схеме: в финале нет разрешения мучительным для лирического героя чувствам: «Дед идет с сумой и бос, / Нищета заводит повесть: / О, мучительный вопрос! / Наша совесть... Наша совесть». Пушкинский «пратекст» здесь не очевиден, о его присутствии мы узнаем лишь в том случае, если рассматриваем три обозначенных текста как варианты друг друга, что обусловлено особенностями

¹ Муравьева О.С. Об особенностях поэтики пушкинской лирики. // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 13. Л., 1989. С. 27.

«интенсивного метода»¹. Таким образом, три вышеназванных текста, а может быть, и четыре, так как, на наш взгляд, стихотворение «Картинка» (сб. «Кипарисовый ларец») сюжетно и образно-тематически относится к этой же группе, должны рассматриваться как некое единое целое, в котором части связаны друг с другом, вероятно, теснее, чем в цикле. И тогда «идеальным» текстом для всех них выступит стихотворение Пушкина «Бесы», «приметы» которого по-разному проявляются в этих стихотворениях Анненского.

Так, стихотворение «В дороге» связано с пушкинским посредством мотивов зимней ночной дороги, безысходной мучительности, продиктованной «познанием» лирическим героем новой для себя сферы – ирреальной бесовской у Пушкина и социальной нищенской у Анненского. Кроме того, композиционно стихотворения тоже соотносятся. Оба написаны четырехстопным хореем, ритмически обращенным к народной традиции (у Пушкина ритмический рисунок продиктован введением фольклорных представлений о бесах; у Анненского – картинами нищеты народной жизни). В том и в другом случае, жизнерадостность и динамичность хореев противоречит и, вероятно, функционально противостоит безысходности и мучительности только что открывшегося лирическому герою знания. Как и у Пушкина, стихотворение Анненского начинается описанием лунной ночи: «Перестал холодный дождь / Сизый пар по небу вьется / Но на пятна нив и роц / Точно блеск молочный льется». Интересно, что благодаря изменению времени (зима – поздняя осень) Анненскому удается ввести мотив умирания («Как у черного костра / Мертвы линии обоза!»), ужаса («И кошмары снов мужичьих»), избежав при этом ощущения ирреальности происходящего, напротив, создать почти «натуралистическую» зарисовку, хотя сохраняется пушкинское свето-звуковое обрамление: лунный свет из-за туч, мгла; «Что так жалобно поют?», «Визгом жалобным и воем / Надрывая сердце мне» (у Пушкина) – «Тошно сердцу моему

¹ Термин «вариант» мы употребляем применительно к стихотворениям Анненского вслед за В.Е. Гитиным: «Насколько можно судить по анализируемым стихам и – шире – по всему контексту не только его поэзии, но и прозаических работ, создание «идеального» текста

/ От одних намеков шума», «И с бадьями журавли, / Выпрямляясь, тихо стонут».

Тем не менее «точное» следование внешним деталям пушкинского «пратекста» вызывает обратный эффект. Стихотворения воспринимаются как абсолютно противоположные: в одном мир расширяется, теряет свою одноплановость (появляется соотношение реального и ирреального, рождается ощущение «беспредельности», чем и обусловлена мука пушкинского лирического героя – мир утрачивает свою незыблемость), в другом, благодаря существованию «пратекста», удается добиться ощущения того, что мир сужается, становится однозначным; мучительно то, что ничего нельзя изменить, все определено, застыло – «В этом чаяньи утра / И предчувствии мороза / Как у черного костра / Мертвы линии обоза!» И ту и другую лирическую ситуацию объединяет парадоксальным образом одно – чувство безысходности тоски и муки.

Стихотворение Анненского «Картинка» воспринимается практически как «продолжение» стихотворения «В дороге». Написано оно тем же четырехстопным хореем; начинается там, где окончилось предыдущее: «Мелко, мелко, как из сита, / В тарантас дождит туман, / Бледный день встает сердито, / Не успев стряхнуть дурман». Сюжетообразующим в данном стихотворении может быть назван мотив пробуждения, связанный с хронотопом утренней дороги. В связи с этим изменяется и мотив встречи. Если в предыдущих стихотворениях это была встреча с «дурашным», с «нищим стариком», то теперь – это встреча с девочкой, в облике которой тоже подчеркнут мотив нищеты: «Глядь – замотанная в тряпки / Амазонка предо мной. // Лет семи всего – ручонки / Так и впились в узду, / Не дают плестись клячонке, / А другая – в поводу». Но не этот мотив определяет ее облик, в ней подчеркивается юность, соотнесение с образом горделивой амазонки (что противоречит ее нищенскому одеянию), что подготавливает финальную строфу, где происходит преодоление тоскливых и мучительных чувств лирического героя, и мотив

принципиально невозможно, возможны лишь поиски его – «варианты». И эти «варианты»,

пробуждения-преодоления звучит апофеозом: «И щемящей укоризне / Уступило забытье: / Это – праздник для нее. / Это – утро, утро жизни».

Композиционно и образно данное стихотворение связано с предыдущими и с пушкинским «пратекстом». Так, начинается оно тоже с введения темы дороги, и взгляд, как всегда, сначала устремлен к небу, а затем внимание лирического героя переносится в горизонтальную плоскость. Ситуации встречи тоже предшествует «диалог» с ямщиком: «Вот дела... – Держи к одной!» Правда, нет ответной реакции ямщика, выраженной речью, его присутствие словесно не обозначено, предполагается лишь ситуацией поездки и окриком. Встрече с девочкой тоже сопутствует мотив призрачности: «И в тумане затрусил, / чтоб исчезнуть, как мираж». Но изменение времени (ночь – утро) приводит и к изменению лирического сюжета, который теперь может быть условно обозначен как пробуждение от мучительных чувств, хотя это пробуждение оказывается для лирического героя мнимым или неполным, что подчеркнуто мотивом сна-забытья, который напрямую соотнесен с мотивом избавления от тоски: «Ночью мне совсем не спалось, / Не попробовать ли здесь?»; «И щемящей укоризне / Уступило забытье». Таким образом, мотив безысходности преодолевается только применительно к встречному: «Это праздник – для нее» [подчеркнуто нами – Н.Н.], но не для самого лирического героя. Ее дорога связана с утром, рассветом, его с утром, но осенним, предзимним, что ведет за собою мотив сна-забытья, метафорически связанного со смертью-умиранием, старостью. И здесь это стихотворение перекликается со стихотворением Анненского «Опять в дороге» (сб. «Тихие песни»), которое, как уже неоднократно отмечалось в научной литературе¹, ориентировано на пушкинское стихотворение «Телега жизни».

«черновики» «идеального» текста – своего рода модель творчества Анненского» – С. 53.

¹ На этот факт указал А.В. Федоров в своих комментариях: Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 566; Н.В. Фридман сопоставляет с этим пушкинским стихотворением два произведения Анненского «Трактир жизни» и «Опять в дороге», см. его ст., уже цитировавшуюся зд. на С. 347; В.В. Мусатов в своей монографии осуществляет сопоставительный анализ «Телеги жизни» и «Опять в дороге»: Мусатов В.В. Указ соч. С. 200 – 201; В.Е. Гитин просто оговаривает здесь наличие пушкинского подтекста: Гитин В.Е. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского... С. 34 – 35.

Мотив безысходности и в этом стихотворении, и соответственно во всех остальных обусловлен неотвратимостью «стены»: «А там стена, к закату ближе...», неотвратимостью движения времени, которое движется применительно к человеческой жизни от рассвета и утра к закату и ночи. В данной оппозиции закат и ночь метафорически обозначают старость и смерть. Таким образом, пространство зимней ночной дороги у Анненского, переключаясь с пушкинским через мотивы тоски, одиночества, безысходности, затерянности в пространстве, поэтически осмысливается не столько онтологически (как у Пушкина, которому открываются иные пласты бытия через актуализацию мифа), сколько психологически – дорога становится символическим обозначением человеческой жизни, и движение по ней неминуемо ведет к смерти. Отсутствие «выходов» в иные ирреальные сферы лишь подчеркивает трагизм движения к концу.

Интересно, что мотив невозможности сойти с дороги, остановиться присутствует и в поэзии Пушкина, например, в его стихотворении «Дорожные жалобы» (1829). Возможно, что Анненский в своих стихотворениях ориентировался не столько на какой-то отдельный конкретный пушкинский текст, будь то «Телега жизни», «Бесы», «Зимняя дорога», а на поэтику «дорожных» пушкинских стихотворений в целом со всем комплексом мотивов и образов, сформированных там: дорога как метафора жизни, как мифологема судьбы; невозможность сойти с дороги, остановиться, неотвратимость движения по ней, тоска, одиночество, затерянность в ночном зимнем поле, чувство ужаса (правда не перед ирреальными бесами, а перед ожидаемой смертью). Следует, однако, оговориться, что Анненский практически не прибегает к изображению «дневной» дороги, поэтому пушкинский подтекст актуализируется выборочно. В поэзии Анненского, в отличие от пушкинской, нет настроений радостного утреннего стремительного движения, упоения жизнью, хотя в некоторых стихотворениях намек на подобную лирическую ситуацию присутствует. Например, в стихотворении «Тоска миража» пространство зимней дороги оказывается местом свидания с возлюбленной: «Сейчас кто-то сани нам сцепит

/ И снова расцепит без слов. / На миг, но томительный лепет / Сольется для нас бубенцов». Но так как свидание представлено сквозь призму воспоминания об утрате и чувства невозможности избыть муку одиночества, то ситуация любовного свидания окрашена не в радостные, счастливые тона, а сопровождается мотивами тоски, призрачности (см. название стихотворения), безысходности, которые свойственны всем «зимнедорожным» стихотворениям Анненского.

Морской пейзаж, с одной стороны, связанный с античной традицией, с другой – особенно активно вошедший в литературу в эпоху романтизма, появляется в таких стихотворениях Анненского, как «Villa Nazionale» (1890; сб. «Тихие песни»), «Гармония» (сб. «Кипарисовый ларец»), «На северном берегу» (1904), «Черное море» (1904), «Солнечный сонет» (1904), «В ароматном краю в этот день голубой...» (1904), «Братские могилы» (1904), «Decrescendo» (опубл. в 1910 г.).

На то, что стихотворение И. Анненского «Черное море» (1904) «сознательно или бессознательно» соотносится со стихотворением А.С. Пушкина «К морю» (1824), указал в своей монографии В.В. Мусатов, сделавший из этого сопоставления вывод о разрушении «эстетического обаяния природы, заданного пушкинско-фетовской традицией. <...>. Природа перестает в данном случае быть источником эстетической интуиции»¹. Мы согласны с тем, что Анненский в этом стихотворении создает противоположный пушкинскому образ моря, творчески переосмысляет его, но, на наш взгляд, он, скорее сознательно, нежели бессознательно ориентировался здесь на пушкинский текст, который представлен не только стихотворением «К морю», но, возможно, и стихотворением «Кто, волны, вас остановил...» (1823). Весьма вероятно также, что он ориентировался в момент переосмысления традиционной символики моря не только на пушкинскую, но вообще на общеромантическую семантику «моря». Семантический комплекс

¹ Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX в. М., 1998. С. 176 – 177.

«романтического» моря выявил в своей работе В.Н. Топоров: «В этой романтической версии «морского» комплекса речь идет, действительно, о море как объекте изображения, о его свойствах «объективного» характера – огромное, беспредельное, могучее, бурное, вольное, свободолюбивое и т.п. Все эти свойства моря, как и само оно, зримы, элементарно ощущаемы (в худшем случае естественно выводимы) и легко становятся знаком иных семантических матриц (сравнение, уподобление, параллелизм, аллегория, эмблема, символ и т.п.) и «заместителем» других образов – человека, в частности, поэта, нередко помещаемого как в рамку между морем внизу и небом вверху»¹. Тем не менее, для нас в свете поставленных задач, важен в первую очередь «диалог» Анненского с пушкинской поэзией.

Начальная строка стихотворения Анненского «Простимся, море... В путь пора» адресует нас к началу пушкинского послания «К морю»: «Прощай, свободная стихия!», сразу обозначая общую для обоих текстов лирическую ситуацию – прощание с морем.

Кроме того, стихотворение Анненского своеобразно повторяет ритмическую организацию пушкинского. У Пушкина стихотворение написано 4-стопным ямбом с перекрестной рифмовкой и наращением в первом и четвертом стихах (за исключением пятистишных пятой и шестой строф), у Анненского наблюдаем практически то же, но с наращением во втором и четвертом стихах строфы. Это тонкое изменение ритма подготавливает вариацию и на смысловом уровне стихотворения. Так, финальная фраза произведения Анненского: «Нет! Ты не символ мятежа! / Ты – Смерти чаша пировая», на первый взгляд, остро полемична по отношению к пушкинскому тексту, где море обозначено как «свободная стихия». У Пушкина эта характеристика моря подкрепляется введением «мятежных» образов Наполеона и Байрона. И тут, на фоне пушкинского «пратекста», становится понятной несколько необычная метафора моря у Анненского: «Ты – Смерти чаша

¹ Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.,

пировая», так как в пушкинском стихотворении тоже развивается тема смерти. Поэт оплакивает две гибели – Наполеона и Байрона, чьи души здесь уподобляются свободной и мятежной стихии моря. Кроме того, Анненский высвечивает, опираясь на текст Пушкина, иной смысл той же стихии, заложенный в самой ее природе – смертоносность. В пушкинском стихотворении эта характеристика моря присутствовала на периферии его символики: «Смиранный парус рыбарей, / Твоею прихотью хранимый, / Скользит отважно средь зыбей: / Но ты взыграл, неодолимый, / И стая тонет кораблей». Но даже это значение способствует у Пушкина поэтизации «неодолимой» мятежности стихии моря, которая в данном случае была противопоставлена невольному в своих поступках лирическому герою: «Ты ждал, ты звал... я был окован». Итак, образ моря в данном пушкинском стихотворении, написанном в период романтического мироощущения, соотнесен с абсолютной свободой, ее непреложной идеальностью.

У Анненского происходит смысловое смещение в разработке символики моря: от воспевания свободы к проявлению в ней враждебного человеку начала. Может быть, именно поэтому вместо слова «свобода», имеющего только положительную семантику, поэт употребляет слово «мятеж» – далеко не столь однозначное. С одной стороны, мятеж – явление, предельно связанное со стремлением все к той же свободе, но с другой стороны, выстраивается ряд слов: мятущийся (дух), не обладающий полнотой истины о мире и о себе (ср. у Анненского: «Только во мне-то зачем, / Мытарь мятеж тоскуя» из стихотворения «В небе ли меркнет звезда...»), смятение (чувств), когда человек в растерянности не знает, как ему поступать, так как опять-таки не обладает истинным знанием, наконец, смута как характеристика эпохи, в том числе и той, в которую жил И. Анненский, с ее политическими, религиозными, нравственными шатаниями и исканиями. В стихотворении Анненского заложен этот образ мятежа-смуты как звериного, непроященного явления: «И тщетно вихри по тебе / Роятся с яростью звериной». Возможно, сам образ звериной

ярости водной стихии заимствован Анненским у Пушкина, где он появляется в поэме «Медный Всадник», причем звериной яростью там охвачены волны Невы, стремящейся в своей слепой жажде освобождения к морю: «Нева всю ночь / Рвалась к морю против бури, / Не одолев их буйной дури... / И спорить стало ей не в мочь... / Поутру над ее берегами / Теснился кучами народ, / Любуясь брызгами, горами / И пеной разъяренных вод. / Но силой ветров от залива / Перегражденная Нева / Обрато шла, гневна, бурлива, / И затопляла острова, / Погода пуще свирепела, Нева вздувалась и ревела, / Котлом клокоча и клубясь, / И вдруг, как зверь остервенясь, / На город кинулась».

У Анненского море противостоит этой звериной ярости своей неподвижностью: «Все безучастней к их борьбе / Твои тяжелые глубины». Но парадоксальным образом это противостояние вместо введения мотива жизненного начала еще более подкрепляет смертоносность морской стихии, так как неподвижность издревле соотносима с состоянием смерти (в оппозиции жизнь как движение – смерть как неподвижность). Отметим, что этот мотив неподвижности у Анненского связан с пушкинским текстом, где он тоже выступает знаком смерти: «Там погружались в хладный сон / Воспоминанья величавы: / Там угасал Наполеон. // Там он почил среди мучений». Однако если у Пушкина смерти Наполеона, мятежного духом, и в этом подобного морю, противостоит бессмертная морская «свободная стихия», то у Анненского показана картина умирания морской стихии, в том числе происходит и утрата ею качества мятежности.

Еще одним знаком смертоносности морской стихии у Анненского выступает образ безмолвных волн: «Но бурям чуждые безмолвны, / И к нам из емких берегов / Уйти твои не властны волны». В пушкинском стихотворении мотив безмолвия-умолкания связан с гибелью певца – Байрона: «Исчез, оплаканный свободой, / Оставя миру свой венец. / Шуми, взиграйся непогодой: / Он был, о море, твой певец». Однако у Пушкина смерть как молчание преодолевается тем, что умолкшему певцу противопоставляется шумящее море, в шуме которого продолжает звучать голос умершего поэта, недаром

ставится знак равенства между морской стихией и духом Байрона: «Твой образ был на нем означен, / Он духом создан был твоим: / Как ты, могущ, глубок и мрачен. / Как ты, ничем неукротим».

Таким образом, Анненский в своем стихотворении актуализирует основные мотивы пушкинского «К морю» (прощание с морем, неподвижность и безмолвие как знаки смерти, мятежность и свобода морской стихии), но при этом смещает смысловые акценты и получает прямо противоположную пушкинскому стихотворению горькую фразу-вывод: «Нет! Ты не символ мятежа / Ты – Смерти чаша пировая». Образ моря как пировой чаши смерти у Анненского, вбирая пушкинский текст, выражает губительное начало, в том числе и для «мятежника» Наполеона, и для «певца свободы» Байрона, имена которых не упомянуты здесь, но скрыто присутствуют в произведении как память предшествующего текста.

Сопоставление стихотворений Пушкина и Анненского позволяет по-иному взглянуть и на упрек-обращение лирического героя к морю: «И ты не то уж...» С одной стороны, как явствует из текста, «не то уж» потому, что пришла осень-зима и Анненский цветописью (столкновением черного и белого, введением блеска) вызывает у читателя ассоциацию, что море замерзает, хотя в природной реальности Черное море льдом не покрывается. Этот мотив оковывания льдом, замерзания морской стихии соотносится с мотивом утраты свободы и способности отзываться на ревушие звериной яростью вихри. У Пушкина тоже есть стихотворение, лирическим сюжетом которого становится попытка победы над морской стихией зимних ледяных оков – «Кто, волны, вас остановил...» (1823). В нем изображено превращение мятежной морской стихии в «пруд безмолвный и дремучий», ведущее за собой усыпление души лирического героя: «Чей жезл волшебный поразил / Во мне надежду, скорбь и радость / [И душу] [бурную] / [Дремотой] [лени] усыпил?» Но эти картины умирания как бы взрываются у Пушкина финальным призывом: «Взыграйте, ветры, взройте воды, / Разружьте гибельный оплот – / Где ты, гроза – символ <свободы>? / Промчись поверх невольных вод». Финал наполнен мятежным пафосом,

воспетой вновь оказывается «свободная стихия» моря. У Анненского же чуть ли не пушкинской цитатой дано отрицание: «Нет! Ты не символ мятежа». К вихрям и бурям морские волны «все безучастней». В контексте стихотворения Анненского пушкинский стих «Кто, волны, вас остановил...», где глагол «остановил» констатирует свершившееся, приобретает зловещий смысл смерти моря как «свободной стихии». Таким образом, «И ты не то уж...» по сравнению с тем, каким было во времена Пушкина, увидевшего море «свободной стихией». Символика моря становится знаком состояния разных эпох: свобододобивой пушкинской и несущей смерть человеческой душе у Анненского.

Опираясь на сюжетно-композиционные и символично-образные особенности стихотворений Пушкина «К морю» и «Кто, волны, вас остановил...», Анненский создает оригинальное и противостоящее по смыслу пушкинским произведение, хотя при этом всегда опирается на значения, присутствующие в «пратекстах» на периферии.

С другой стороны, если учесть интересное наблюдение Ю.М. Лотмана, связанное с ответом на вопрос, почему в стихотворении «К морю» у Пушкина море употреблено в мужском роде: «Ты выиграл, неодолимый, – / И стая тонет кораблей», вырисовывается иное направление в рецепции Анненским пушкинской символики рассматриваемого образа. Обоснованно отвергая мнение о подсознательной грамматической ошибке, исследователь обращает внимание на образную систему другого стихотворения Пушкина – «К Вяземскому» («Так море, древний душегубец...»; 1826), считая, что оно «...содержит два ключа к образу моря в пушкинском сознании»¹. Первый продиктован общемифологической античной традицией, где морская стихия персонифицируется в образе мужского бога Нептуна. Второй открывается через стих «Седой Нептун Земли союзник», который оказывается не отвлеченной аллегорией, а указанием на известное Пушкину полотно Рубенса «Союз Земли и Воды», где Кибела и Нептун с любовью смотрят друг на друга. Однако, в

¹ Лотман Ю.М. Три заметки о Пушкине // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1997. С. 343.

противовес трактовке этого союза как благодатного у Рубенса, у Пушкина «...союз Моря и Земли – это союз с тиранией. Так он и рисуется в обращенном к Вяземскому стихотворении «Так море, древний душегубец...». Если горькие ноты в «К морю» были связаны с известиями о смерти Наполеона и Байрона, то второе стихотворение было вызвано слухом об аресте в Англии Николая Тургенева и о доставке его морем в Петербург. Образ, мелькнувший при создании «К морю», оформился. Аллегория Рубенса гротескно трансформировалась: Нептун, покровитель торговли, податель благ, превратился в «древнего душегубца», а прекрасная Кибела-Земля – в аллегория тирании, предательства и тюрьмы. «Союз Земли и Воды» Рубенса, «К морю» и «К Вяземскому» («Так море, древний душегубец...») образуют своеобразный триптих, семантически раскрывающийся только при взаимной соотнесенности»¹. В таком контексте можно говорить о том, что Анненский создает свой литературный образ моря не только в отталкивании от пушкинской традиции (в ее романтическом изводе), но и в органичном ее усвоении (если обратиться к его поэзии второй половины 20-х годов).

Теперь перейдем к рассмотрению поэтического пространства пустыни у Анненского, учитывая возможное влияние пушкинской художественной системы. В лирическом мире И. Анненского топос пустыни представлен в пяти стихотворениях «Поэзия» («Над высью пламенной Синая...»; сб. «Тихие песни»), «Вербная неделя» (14 апр. 1907; «Трилистник сенитиментальный»), «Спутнице» («Трилистник бумажный»), «Закатный звон в поле» («Трилистник замирания»), «Поэзия» (Сонет). При этом можно говорить, что символика пустыни связана у Анненского с тремя основными значениями.

Так, в стихотворениях «Вербная неделя» и «Спутнице» пространство пустыни развивается в мотив «пустыни небес»: «В желтый сумрак мертвого апреля, / Попрощавшись с звездною пустыней, / Уплывала Вербная неделя...» («Вербная неделя»); «В пустыне выжженного неба / Я вижу мертвую зарю / Из незакатного Эреба» («Спутнице»). Этот мотив напрямую соотнесен в данных

¹ Лотман Ю.М. Там же. С. 344.

стихотворениях с экзистенциальными оппозициями смерть – бессмертие и вера – безверие, остро переживавшимися И. Анненским, о чем, например, свидетельствует одно из самых ярких в этом отношении стихотворений «В небе ли меркнет звезда» (опубл. в № 11 журнала «Аполлон» за 1910 г.), сюжетом которого является попытка лирического героя вступить в диалог с Богом, выяснить глубину своей веры. При этом развитие поэтического сюжета раскрывает двойственность отношения лирического субъекта к Богу. С одной стороны, внешне, ритуально он не верит, отсюда молчание, заявление об отказе вступить в диалог с Богом посредством молитвы в первой строфе: «Я не молюсь никогда, / Я не умею молиться». С другой – в глубине души, там, где нет даже звуков, «мятется» стремление обрести эту веру, что находит свое отражение в двух последних стихах: «Только во мне-то зачем / Мытарь мятется, тоскуя?..» Эти последние стихи дают новый смысл отказу молиться: религиозное чувство настолько глубоко скрыто и оно до такой степени сильно, что для его воплощения нет и не может быть слов, но есть момент постоянного духовного напряженного поиска, о чем свидетельствует эмоциональный мотив тоски, который в последнем стихе отменяет собою мотив муки и пытки первых двух катренов.

Образный ряд стихотворения: меркнущая звезда, всепоглощающее время, земная пытка (здесь незримо вводится второй член оппозиции – небесное блаженство), фарисейская церковь, где есть ритуал, но отсутствует духовная связь с Богом, и, наконец, мятущийся мытарь, скрыто присутствующий в душе лирического героя. В образе последнего содержится намек на евангельский эпизод, повествующий об апостоле Матфее, бывшем до присоединения к Христу мытарем. Лирический герой здесь внешне соотносит себя с фарисеем, а духовно – с мытарем.

Образы звезды в небе и пытки земной не только пространственно организуют поэтический мир стихотворения по вертикали, вводящей иерархическую модель отношений: высший – низший, но также вводят оппозицию возвышенного духовного – мучительного телесного начал. В этом

вертикально упорядоченном мире, связанном в сознании лирического героя с фарисейской церковью, где повторяется мотив вертикали через движение: «С ним упадаю я нем, / С ним и воспряну, ликуя...», отсутствует Бог, отсутствует возможность диалога с ним: «Я не молюсь никогда, / Я не умею молиться». Но, когда эта вертикаль исчезает, сначала через воздействие времени: «Время погасит звезду», затем через душевное усилие лирического «я»: «Пытку ж и так одолеем», в мире стихотворения появляется сначала образ неупорядоченного, хаотичного движения души («мятется»), а затем и жажда обретения веры: «Только во мне-то зачем / Мытарь мятется, тоскуя?..» Следовательно, можно отметить, что система образов, организованная в данном стихотворении по дуалистической модели, подчеркивает двойственность религиозного чувства лирического героя, отраженную в идейно-тематической структуре.

Анализ стилистического уровня стихотворения позволяет сделать следующие наблюдения. Во-первых, в основном в стихотворении Анненским употребляется стилистически нейтральная лексика. Исключение составляют слова последнего катрена: *упадаю, воспряну, ликуя, мятется*, относящиеся к книжной церковной речи, часто являющейся источником высокой поэтической лексики. Интересно, что слова *мытарь* и *фарисей* тоже имеют в русском языке четкую прикрепленность к библейским текстам. Таким образом, нейтральная лексика стихотворения сменяется стилистически окрашенной (высокой) по мере развития лирического сюжета, и нарастание ее к концу произведения подчеркивает осуществившийся взлет и прорыв души лирического героя к Богу.

Во-вторых, примечателен синтаксис данного текста. Так, первый катрен представляет собою бессоюзное сложное предложение, причем каждый стих – это простое предложение. Между собою они находятся в смысловых отношениях равноправности, что создает ощущение их отъединенности друг от друга, позволяет достичь прерывистости ритма. Более того, интонационно эти конструкции при произнесении строятся на резком падении силы голоса, что к концу четверостишия создает интонационный рисунок ступеней, направленных

вниз. Второй катрен синтаксически и интонационно являет уже другой рисунок. Так, он состоит из двух сложных предложений. Первое пока еще построено тоже в виде бессоюзного сложного, а второе является уже сложноподчиненным. Между ними введена усиленная пауза, выраженная пунктуационным знаком многоточие. Эта пауза позволяет сгладить интонационный спуск и ввести рисунок излома: первая фраза – интонационный подъем, вторая – спад, чему способствует сложноподчиненная конструкция со значением условия. Этот интонационный излом сохраняется и в первых двух стихах третьей строфы, только происходит изменение в его движении: первая фраза – спуск, вторая – подъем, что подкрепляется и образом движения, выраженным глагольными формами: «С ним упадаю я нем, / С ним и воспряну, ликуя...» Изменение излома подчеркнуто изменением синтаксической конструкции – теперь это сложносочиненное предложение. И после подчеркнутой многоточием паузы, как бы продлевающей это движение вверх, звучит заключительная вопросительная конструкция, интонационно подводящая к кульминационному взлету, соответствующему взлету стилистически окрашенной в высокие тона лексики и сюжетному прорыву лирического героя к Богу.

Наблюдения, сделанные при анализе фонического уровня стихотворения, дополняют выводы, основанные на рассмотрении первых двух уровней поэтической структуры. Стихотворение написано 3-стопным дактилем с усечением последней стопы. Давно подмечено, что этот трехсложный размер повторяет вальсовые движения, семантически наполняемые идеей круга и вихря. Таким образом, движения мятущейся и тоскующей души, не соответствующие движению по вертикали, находят свое отражение не только в последнем стихе произведения, но и в его ритмической организации. Перекрестная рифмовка позволяет сохранить на уровне ритмической организации идею вертикали, но при этом добавляет образ креста, значимый в христианском мировосприятии и не проявленный по-иному в структуре стихотворения. Если же выстроить конечные ударные гласные стихов в единый

ряд, то неожиданно зазвучит слава Господу: первая строфа – а / и, вторая строфа – у / ей, третья строфа – е / уя. В результате – а-и-у-ей-е-уя. Добавим к этому особо частое использование в стихотворении звука л и получим звуковой образ: «Аллилуія». «Аллилуія (Откр. XIX, I) – Еврейское слово *Гиллель*, означающее «*хвалите Бога*». Это слово было общим восклицанием радости и хвалы в Еврейском богослужении; оно начинает и заключает собою некоторые из псалмов <...>. Эта песнь и доселе употребляется в богослужении Христианской церкви»¹. Этот звуковой образ, неожиданно возникающий в стихотворении, примиряет лирического героя не только с Богом, но и с самим собою, с фарисеем и мытарем в нем. В жанровом же отношении он устанавливает связь этого текста не только с молитвой (указание на эту жанровую форму появляется в стихотворении через ее отрицание: «Я не умею молиться»), но и с псалмопевческой традицией.

Анализ стихотворения Анненского «В небе ли меркнет звезда» позволяет говорить о значимости для поэта религиозной тематики, об остроте переживания оппозиции вера – безверие, о богоискательстве, о неравноценной значимости для него внутреннего (духовного) и внешнего (обрядового) элементов религиозного мировосприятия.

Если теперь вернуться к символике «пустых небес» в стихотворениях «Вербная неделя» и «Спутнице», то она будет соотноситься с полюсом сомнения и безверия, отсюда, например, образ «Лазарей, забытых в черной яме», то есть в могиле, из стихотворения «Вербная неделя», свидетельствующий о разрушении новозаветного мифа о воскресении; или же возвращение в «Спутнице» к античному мифу о мире мрака и смерти (Эребе), не предполагающему мотива воскресения – для тех, кто сошел в мир мертвых возврата нет.

В стихотворении «Закатный звон в поле» через образ «пустынь небес» вновь вводится религиозный мотив, так как пустынь – это место религиозного подвижничества, монастырь в пустынном, нелюдном месте. В данном

¹ Библейская энциклопедия: В 2-х т. Т. 1. М., 1991. С. 34.

стихотворении «пустынь небес» становится символическим выражением идеального мира, основной характеристикой которого является гармония, выраженная здесь в образе мира (в значении умиротворенности): «В синюю пустынь небес / Звоны уходят молиться... // Звоны, возьмите меня! / Сердце так слабо и сирое, / Пыль от сверкания дня / Дразнит возможностью мира». Правда, и здесь достаточно сильно звучит мотив сомнения в возможности существования идеала, вечность в последней строфе показана не через символику бессмертия, а посредством семантики застылости (статичность как знак смерти): «Что он сулит, этот зов? / Или и мы там застынем, / Как жемчуга островов / Стынут по заводям синим?...» Вопросительные конструкции подчеркивают мотив сомнения, однако при этом сомнение распространяется не только на мир идеала, но и на существование смерти. Таким образом, в данном стихотворении символ «пустыни небес» все же более связан с мотивом жажды обретения гармонии, поиска идеала, нежели с полюсом безверия и сомнения, хотя и эти значения остаются в нем на периферии.

Собственно образ пустыни как географического пространства возникает у Анненского лишь в двух стихотворениях с одинаковым названием «Поэзия». В обоих произведениях он сочетается с мотивом поэзии, служения ей. Как показывает в своей статье Н.Е. Меднис «Мотив пустыни в лирике Пушкина», подобный мотивный комплекс, где через пространство пустыни развивается и идея «встречи с Богом», и «мотив скитаний духовных», и мотив «обители поэта», и мотив «смерти и рождения», сложился уже в поэзии А.С. Пушкина¹. В связи с этим можно предположить, что символика пустыни в лирике И. Анненского развивается в русле пушкинской традиции, что мы и попытаемся проверить посредством сопоставительного анализа стихотворений И.Ф. Анненского и А.С. Пушкина.

Наиболее очевиден пушкинский подтекст в стихотворениях «Поэзия». Оба они написаны 4-стопным ямбом с перекрестной рифмовкой, с наращением в

первом и третьем стихах. Данный ритмический рисунок характерен и для пушкинского «Пророка» (1826), только там наращение наблюдается во втором и четвертом стихах. Формальная реминисценция подкрепляется и образно-тематическими переключками.

И у Пушкина, и у Анненского пространство пустыни оказывается местом диалога (в пушкинском случае – состоявшегося с Богом; в стихотворении Анненского – чаемого с Поэзией как божеством в первом стихотворении: «Чтоб в океане мутных далей, / В безумном чаяньи святынь, / Искать следов Ее сандалий / Между заносами пустынь», а во втором – Поэзия нисходит в «пустыню мира»). Два стихотворения Анненского сюжетно как бы связаны друг с другом, сонет является продолжением и одновременно вариацией первого стихотворения из сборника «Тихие песни».

Итак, в стихотворении «Поэзия» («Над высью пламенной Синая...») перед нами лирическая ситуация молитвенного служения Поэта своему божеству – Поэзии, развивающаяся в рамках романтической эстетики. Герой покидает мирское пространство, где его ждут почести, но где храмы наполнены неистинными словами, не открывающими пути к Богу: «Но из лазури фимиама / От лилий праздного венца, / Бежать... презрев гордыню храма / И славословие жреца», чтобы в уединении в пустыне предаться поэтическому вдохновению. С другой стороны, этот мотив бегства в пустыню, исхода, связан с библейской традицией. Романтическая переакцентировка библейской ситуации – поиск лирическим героем уединенной обители – присуща была большинству поэтов «золотого» века русской лирики, в том числе и раннему Пушкину. Но, как отмечает Н.Е. Меднис, уже в «Подражаниях Корану» в 1824 г. появляются «знаки новой духовной ситуации», когда пустыне возвращается ее величественное библейское звучание, когда она открывается как некое сакральное духовное пространство, которым человек испытывается и которое должен преодолеть. Но только в «Пророке» (1826) Пушкину во всей полноте

¹ Меднис Н.Е. Мотив пустыни в лирике Пушкина // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск,

удается создать образ библейской «пугающей и испытующей» пустыни, в которой мотив скитаний пространственных трансформируется в мотив скитаний духовных: «В нем пустыня представлена уже как место смерти и рождения, как пространство, где завершается старый путь и начинается новый, и, гораздо сильнее, чем в IX подражании Корану – как место встречи с Богом»¹.

Если теперь вернуться к стихотворению Анненского, то можно увидеть, что, благодаря пушкинскому подтексту, здесь тоже осуществляется попытка символического воплощения пустыни не только как романтической «уединенной обители» поэта, но и как пространства духовного диалога, испытания силы «безумного чаянья святынь» в душе лирического героя. Такому осмыслению поэтического пространства пустыни у Анненского способствует и включение в текст библейского образа Синая: «Над высью пламенной Синая». **«Синай, Синайский полуостров** (скалистый, утесистый) – гора и пустыня, куда пришли Израильтяне в третий месяц по выходе своем из Египта, и с вершины которой был дан Евреям закон от Бога <...>. Синай, как место законодательства, указывается и в других местах как Ветхозаветных (Ис. LXVII, 9, 18), так и Новозаветных книг (Деян. VII, 38, Гал. IV, 24, 25)»¹. В той же «Библейской энциклопедии» о Синае говорится как о приюте пустынножителей и пространстве, усеянном скитами. Таким образом, стихотворение Анненского строится как бы в перекрещивании двух традиций – библейской и пушкинской, но при этом актуализация в произведении Анненского библейских образов и мотивов выявляет его ориентацию на пушкинскую поэтическую систему. Так, образ Синая как места заветов у Анненского соотносится с пушкинской пустыней, не обозначенной конкретным наименованием, но тоже символически связанной с восприятием лирическим героем заветов Бога, которые одновременно оказываются заветами именно поэту: «И бога глас ко мне воззвал: «Восстань, пророк, И виждь, и внемли, / Исполнись волею моей, / И, обходя моря и земли, / Глаголом жги сердца

1998. С. 163 – 171.

¹ Меднис Н.Е. Указ. соч. С. 170.

людей». Но если у Пушкина это поэт-пророк, то у Анненского лирический герой, удаляющийся от праздного мира, лишен пророческого ореола, что оправдано и мотивом несостоявшейся встречи с божеством, однако на практически неизбежную возможность этой встречи указывает и библейская символика Синая, и пушкинский «пратекст», и второе стихотворение Анненского с тем же названием «Поэзия» («Творящий дух и жизни случай...»), в котором развивается мотив нисхождения Поэзии в «пустыню мира», хотя при этом мотив призрачности встречи с Нею лирического героя остается актуальным: «Неощутима и незрима, / Ты нас томишь, боготворима».

Через актуализацию ритмической схемы и лирической ситуации пушкинского «Пророка» Анненский выходит на целый корпус его стихотворений, посвященных теме поэта и поэзии. Так, образ жреца во второй строфе неминуемо ассоциируется с образом поэта как жреца Аполлона у Пушкина в стихотворениях «Поэт» («Пока не требует поэта»; 1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной»; 1830), для которого свойственно презрение к требованиям черни. У Анненского этот образ переосмысливается как эволюционирующий, возникает во второй строфе намек на то, что лирический герой – бывший жрец Аполлона – бежит в пустыню, движимый любовью к Поэзии, при этом происходит смысловое смещение: поэт у Анненского оказывается не горделивым жрецом Аполлона, уверенно создающим свои произведения, но смиренным рыцарем, готовым служить даже не самой Поэзии, но Мечте о Ней (ситуация, напоминающая служение рыцаря Прекрасной Даме у Блока). В таком случае, следует и это стихотворение отнести к группе, выделенной В.Е. Гитиным, в которой развивается на фоне пушкинского подтекста мотив творческой неудачи, неидеальности своего творчества по сравнению с пушкинским, тем более, что указанные исследователем сонеты «Ненужные строфы» и «Третий мучительный сонет» входят в состав сборника «Тихие песни», а «Поэзия» этот сборник открывает, являясь, таким образом, программным стихотворением.

¹ Библейская энциклопедия: В 2-х т. Т. 2. С. 151.

Если же учесть, что ее «вариант» – стихотворение «Поэзия» («Творящий дух и жизни случай...») тоже сонет, то связь с пушкинской традицией этих стихотворений становится несомненной. В этом свете и вырисовывается трагическая фигура лирического героя-поэта у Анненского. Пустыня как сакральное пространство духовного испытания мотивировала величественный образ поэта-пророка у Пушкина, но она же у Анненского, сохранив символику духовного поиска и испытания, обернулась иллюзорным пространством: «В пустыне мира зыбко-жгучей, / Где мир – мираж», в котором для его лирического героя встреча с Поэзией оказывается невозможной, а если и осуществимой, то лишь в «безумной» мечте.

Мотив безумия, с одной стороны, может быть рассмотрен как романтический высокий (безумцу, противостоящему толпе, в романтическом мире открывается идеал; он «безумен» лишь в глазах обывателей), но, с другой стороны, этот же мотив переосмысливается в позднем творчестве Пушкина уже не как романтический, более того, ужасающий аспект его открывается как раз в момент введения этого мотива в круг стихотворений, посвященных теме вдохновения и творчества. Так, в этом отношении показательно его стихотворение «Не дай мне бог сойти с ума...» (1833), анализируя которое в контексте цикла стихов Пушкина о поэте и поэзии Я.Л. Левкович отмечает, что, заложенное в безумии разрушительное начало несовместимо с творчеством, результатом которого является создание гармонического произведения и далее указывает: «...если ставить стихотворение «Не дай мне бог сойти с ума» в ряд стихов о поэте и толпе, то оно как бы завершает этот цикл, символизируя иллюзорность романтического, отрешенного от реальной, повседневной жизни, бегства поэта в природу. Романтический «тяжкий недуг», «безумие» Пушкин включает в реальную жизненную ситуацию. Контекст реалистического сознания выявляет абсурдность романтического представления о безумии. Лишившись разума, поэт лишается и творческого дара»¹. Возможно, в таком

¹ Левкович Я.Л. Стихотворение Пушкина «Не дай мне бог сойти с ума...» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982. С. 182.

случае, в своих стихотворениях, где развивается мотив творческой неудачи, Анненский в русле пушкинской традиции, через диалог с нею, говорит о невозможности творчества в момент ухода от реальности в мир идеала, о чем мы писали в первой главе, с одной стороны, а с другой – вступает в спор с диониссийской концепцией творчества Вяч. Иванова. Внешне противопоставляя своего лирического героя, «безумно полюбившего поэзию», пушкинским образам поэта как жреца Аполлона и поэта-пророка, он последовательно отстаивает пушкинское понимание творчества, природы поэтического вдохновения.

Интересно, что именно в стихотворении Пушкина «Не дай мне бог сойти с ума...» появляется и образ «пустых небес», которые «открываются» лишь безумцу: «И я глядел бы, счастья полн, / В пустые небеса». Этот образ, как мы отмечали выше, присутствует и в поэзии И. Анненского. Но если у Пушкина он становится выражением обесмысленности мира для безумца, то у Анненского, наряду с этим он означает еще и его обезбоженность для мучительно сомневающегося абсолютно во всем лирического героя И. Анненского, самохарактеристикой которого становится стих: «Я – слабый сын больного поколения» («Его»). Кстати, поэт как выразитель дум и чаяний своего поколения предстает и в лирике Пушкина. Таким образом, выстраивается интересная поэтическая коллизия: как представитель своей эпохи, как «слабый сын больного поколения» лирический герой Анненского констатирует проявляющийся во всем аспект дисгармонии, торжества разрушительного начала, но приобщение к пушкинской поэтической системе, к классике позволяет этот хаос преодолеть, с чем и связано представление о поэте как проводнике к миру гармонии и идеала в других стихотворениях Анненского. Знаком этого истинного поэтического предназначения и подобного способа победы над разрушительной стихией современности в том же стихотворении «Его» становится образ забытых слов старых книг: «Когда же сном объята голова, / Читаю грез я повесть небылую, / Сгоревших книг забытые слова / В туманном сне я трепетно целую».

Итак, рассмотрение символики пустыни в поэзии И. Анненского позволяет говорить о ее развитии в русле пушкинской традиции. Этот пространственный образ в лирике Анненского оказывается прежде всего соотнесен с топом пустыни в стихотворении Пушкина «Пророк», что в свою очередь, способствует изображению этого пространства как пространства поэзии, в связи с чем актуализируются основные мотивы и образы, связанные у Анненского с концепцией поэта и творчества.

И. Анненского в критике и научной литературе неоднократно называли урбанистическим поэтом, так как доминирующим лирическим пространством в его стихотворениях оказывается город и его топосы – вокзал, парк, сад, трактир, набережная, квартира, читальный зал и пр. Сам поэт, рассуждая о современной ему лирике, писал: «Символизм в поэзии – дитя города. Он культивируется, и он растет, заполняя творчество по мере того, как сама жизнь становится все искусственнее и даже фиктивнее. Символы рождаются там, где еще нет мифов, но где уже нет веры. Символам просторно играть среди прямых каменных линий, в шуме улиц, в волшебстве газовых фонарей и лунных декораций. Они скоро осваиваются не только с тревогой биржи и зеленого сукна, но и со страшной казенщиной какого-нибудь парижского морга и даже среди отвратительных по своей сверхживости восков музея»¹.

Символизм и призван сотворить новый миф, в центре которого теперь вне зависимости от воли художника – город. Отсюда, такое большое наличие в его поэзии именно городских реалий, вещей, созданных человеком (смычок и скрипка, часы, шарманка, кукла и пр.). Мифологизируясь, вещи оживают, одушевляются; знаменитый прием психологизации вещной детали, которым особенно прославились И. Анненский и А. Ахматова, оказывается напрямую связанным с процессами мифотворчества и неомифологизма. Если ранее, в эпоху мифологического сознания (начиная с периода анимизма), одушевлялись предметы и явления природы, то теперь они уходят на задний план, в городе им

¹ Анненский И.Ф. О современном лиризме // Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 358.

нет места, они закованы в камень, который когда-то и сам принадлежал их миру, а теперь тоскует, вырванный из своего прошлого бытия и помещенный в дисгармоничное существование города, где солнечный свет вместо исконно присущей ему функции жизни начинает выполнять функцию смертоносного губительного начала: «Камни млеют в истоме, / Люди залиты светом, / Есть ли города летом / Вид постыло-знакомей? // В трафарете готовом / Он – узор на посуде... / И не все ли равно вам: / Камни там или люди?» («Тоска белого камня»).

Камни и люди уравниваются не только в своей обезличенности в пределах городского пространства (мотив, исходящий от образа камней), но они к тому же наделены и единым переживанием – тоской (что должно было бы являться лишь свойством людей). Кроме того, по отношению к другим реалиям, появляющимся в стихотворении (фарфоровая посуда, букет, плиты набережной и пр.), камни и люди стоят у истоков города, пришли из природного прошлого, поэтому и те и другие томятся, тоскуют в его атмосфере. Но одновременно и те, и другие вместе составляют город как создатели и существующие в его пределах (каменных) жители. Люди заключили камень в пространство города, а камень «колыбелью-темницей» заключил уже в нем людей.

Сугубо городские реалии, возникшие в мире цивилизации, постепенно овладевают властью над действительностью, которая от сотворения мира принадлежала божественной природе, ее явлениям. Так, например, в уже рассматривавшемся нами стихотворении «Электрический свет в аллее» на место света луны и солнца приходит бессмысливающий смену дня и ночи и, таким образом, несущий муку, электрический свет.

Наряду с абстрактным городским пространством в его поэзии появляются и образы конкретных городов, прежде всего это Петербург и Царское Село. Естественно, что в рамках символистской эстетики, попадая в художественный мир того или иного поэта, они мифологизируются. Анненский тоже создает свои поэтические мифы о них, причем в обоих случаях для него, как и для большинства его современников, актуальной оказывается пушкинская

традиция, воспринимаемая в эпоху «серебряного» века как исток литературных мифов об этих городах. В той же статье «О современном лиризме» он писал: «И пушкинский Петербург требует уже восполнения, в виде картины Александра Бенуа. «Петра творенье» стало уже легендой, прекрасной легендой, и этот дивный «град» уже где-то над нами, с колоритом нежного и прекрасного воспоминания. Теперь нам грезятся новые символы, нас осаждают еще не оформленные, но уже другие волнения, потому что мы прошли сквозь Гоголя и нас пытали Достоевским»¹. Поэтому свое стихотворение «Петербург» (опубл. в № 8 журнала «Аполлон» за 1910 г.) он создает как «диалог» не только с Пушкиным, но также с Гоголем и Достоевским, а кроме того, в нем наблюдается взаимодействие и с современной ему литературой.

Миф о Петербурге в русской литературе, пожалуй, один из самых изученных. Здесь следует упомянуть работы Н.П. Анциферова, В.Н. Топорова, Ю.М. Лотмана, Р.Д. Тименчика, Е.Ю. Куликовой и др. При этом, как указал Ю.М. Лотман, следует учитывать, что существует «...две основные сферы городской семиотики: город как пространство и город как имя»². В литературном мифе о Петербурге эти обе сферы оказались необыкновенно продуктивными, да и само основание города Петром как бы вопреки природе и истории оказалось мифопорождающим, так как в «естественно» возникшем городе наблюдается взаимодействие разных исторических пластов, благодаря чему он представляет собою «сложный семиотический механизм, генератор культуры», противостоящий времени и как бы заново рождающий свое прошлое. Отсутствие же истории у Петербурга «вызвало бурный рост мифологии. Миф восполнял семиотическую пустоту, и ситуация искусственного города оказывалась исключительно мифогенной»³. В миф этот органично вплетались неоднозначные легенды о его создателе – Петре, который,

¹ Анненский И.Ф. Там же. С. 358.

² Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. Т. XVIII: Семиотика города и городской культуры. Петербург. Тарту, 1984. С. 30.

³ Лотман Ю.М. Там же. С. 36.

став прообразом знаменитого памятника Фальконе, стал восприниматься как божество Петербурга: «Медный всадник – это *genius loci* Петербурга»¹.

Соответственно, поэма Пушкина «Медный Всадник», вобрав в себя всю необыкновенную сложность и противоречивость «петербургских текстов», органично сплавив их, в русской культуре стала выполнять функцию мифа о Петербурге, который впоследствии мог переосмысляться, эволюционировать, варьироваться, но все это достигалось за счет существования «основного мифологического текста» – «Медного всадника» Пушкина, хотя образ Петербурга создается и в других его произведениях, например, «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Египетские ночи» и пр., а на творческую эволюцию этого пространственного образа в его произведениях указывал еще Б.В. Томашевский². С точки зрения В.Н. Топорова, такое значение поэмы для русской культуры определяется ее синтетической природой, «...проявляющейся, в частности, и в «композитности» ее текста, содержащего обильные явные и еще чаще неявные цитаты, реминисценции, отсылки к другим – русским и нерусским – текстам, с глубиной *историософской* мысли и, по сути дела, с первым опытом постановки в русской литературе темы «простого» («маленького») человека и истории, частной жизни и высокой государственной политики сделало «Медный всадник» своеобразным фокусом, в котором сошлись многие лучи, из которого еще больше лучей осветило последующую русскую литературу. Поэма Пушкина стала некоей кристаллической точкой, вокруг которой началась вот уже более полутора столетия продолжающаяся кристаллизация особого «под-текста» Петербургского текста и особой мифологемы в корпусе петербургских мифов»³. В связи с этим, правомерным представляется мнение Н.П. Анциферова, что «А.С. Пушкин

¹ Анциферов Н.П. Душа Петербурга // Анциферов Н.П. «Непостижимый город...» Л., 1991. С. 35.

² Томашевский Б.В. Пушкин и Петербург // Пушкин: Исследования и материалы. М.-Л., 1960. С. 37 – 45.

³ Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С.275.

является в той же мере творцом *образа* Петербурга, как Петр Великий – строителем самого города»¹.

Если теперь обратиться к мифу о Петербурге в творчестве И. Анненского, то следует указать на то, что творится он во взаимодействии различных традиций, но при этом пушкинская, как мы уже отмечали выше, воспринимается как своеобразная точка отсчета. Его стихотворение «Петербург» пронизано реминисценциями из уже созданного в творчестве А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского «текста о Петербурге». Представление самого Анненского об этом городе проявляется в соприкосновении кусочков словесной мозаики, в тех отсветах, которые они бросают друг на друга.

Уже первая строфа заставляет нас вспомнить Петербург Гоголя и Петербург Достоевского. «Желтый пар петербургской зимы, / Желтый снег, облипающий плиты... / Я не знаю, где **вы** и где **мы**, / Только знаю, что крепко мы слиты». Здесь Анненский акцентирует внимание читателя на желтом цвете города. М.В. Тростников в своей статье, посвященной символике желтого цвета у Анненского, говорит о том, что она обусловлена «влиянием двух литературных традиций: русской психологической прозы (Ф.М. Достоевский) и французской школы «проклятых поэтов» (Тристан Корбьер)»². В.Н. Топоров в своей статье «Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему)» отметил, что первым желтый цвет Петербурга как отличительную особенность этого города заметил Н.В. Гоголь. Большое место в цветописии этого города у Достоевского тоже занимает именно желтый цвет. Интересно, что чаще всего он связан с негативным восприятием происходящего, например, в истории с «миленьким каменным домиком», давним знакомцем мечтателя из «Белых ночей»: «Вдруг, на прошлой неделе, я прохожу по улице, и как посмотрел на приятеля – слышу жалобный крик: «А

¹ Анциферов Н.П. Указ. соч. С. 58.

² Тростников М.В. «Я люблю на бледнеющей шири в переливах растаявший цвет...» Символика желтого цвета в лирике И. Анненского // Рус. речь. 1991. № 4. С. 16.

меня красят в желтую краску!» Злодеи! варвары! они не пощадили ничего: ни колонн, ни карнизов, и мой приятель пожелтел, как канарейка»¹. Желтый же цвет связан здесь и с обманутой надеждой, так, при встрече с героем Настенька была в желтой шляпке. Именно эта деталь бросилась в глаза герою «сентиментального романа», когда он впервые заметил на улице девушку. Желтый цвет окрашивает не только снаружи, но и изнутри петербургские дома. Так, в комнате процентщицы Алены Ивановны из «Преступления и наказания» и обои, и мебель были желтого цвета, и картины висели в желтых рамках. Желтый цвет как бы заполняет пространство Петербурга у Достоевского. Но если у него желтый цвет связан с летним временем, как бы нагнетая ощущение духоты, или же врывается диссонирующей нотой в весенний Петербург, то у Анненского в желтые тона окрашена зима, от чего появляется ощущение болезненности и придавленности всего в этом городе.

Этот мотив придавленности жизни в Петербурге развивается поэтом в лирическом сюжете стихотворения. Уже в первой строфе не только снег «облипает» каменные плиты, но и люди оказываются слиты с «желтым паром» и «желтым снегом» в этом состоянии. О происхождении такого синтеза повествует второй катрен, оставляющий вопросы без ответов и рисующий жуткую картину прошлого этого города: «Вместо сказки в прошедшем у нас / Только камни да страшные были». Так вместе с мифологемой желтого цвета вводится поэтом и символ камня, отмеченный в литературной традиции как еще один выразитель сущности этого города, начиная с произведений А.С. Пушкина: «Люблю тебя, Петра творенье, / Люблю твой строгой, стройный вид, / Невы державное течение, / Береговой ее гранит» («Медный всадник»).

Не случайно, что именно мотив камня получает в Петербурге всепоглощающее звучание. Петр – камень, следовательно, Петербург – это не только город, построенный Петром I в честь апостола Петра, но и Камень-город, каменный, сковывающий человеческие души, как скована каменной

¹ Достоевский Ф.М. Белые ночи // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 3-ти тт. Т. 2. Л., 1972. С. 103.

набережной Нева «буро-желтого цвета». И не повести ли Гоголя и произведения Достоевского в контексте стихотворения стали «страшными былями» этого города? Особенно, если учесть, какую роль играют мотивы камня и омертвения в произведениях этих писателей (камень, под которым Раскольников прячет украденное; каменная мостовая вместо сырой земли, поклониться которой хочет он по совету Сони; или же образ «каменных сердец» из «Бедных людей»: «Ходят люди, да некогда им. Сердца у них каменные; слова их жестокие»¹ и т.п.).

В третьей строфе мотив камня получает абсолютное звучание: «Только камни нам дал чародей». Этот стих, проецируясь на стих «Я не знаю, где *вы* и где *мы*», переводит и людей в сферу окаменения. Этот же стих, очевидно, связан и с аллегорией Петровских ворот, которые вели в Петропавловскую крепость. На них было изображено низвержение апостолом Петром Симона-волхва. Интересную интерпретацию этой аллегории в контексте петербургской мифологии находим в статье М. Виролайнен «Камень-Петр и финский гранит». Исследовательница подмечает здесь момент, необыкновенно значимый для символики стихотворения Анненского: «Поставленная на верху ворот фигура апостола Петра с ключами от рая позволяет трактовать петровские ворота как врата рая: ведущие – в «парадиз». Эта символика могла бы читаться в рамках христианского канона (небесное – прообраз земного), если бы то были монастырские или церковные, а не крепостные ворота»². Таким образом, поэт обыгрывает всем известную реалию, выстраивая новый смысл: Петербург (суженный до Петропавловской крепости, к тому времени уже давно утвердившейся в качестве не столько дворца, сколько темницы) оказывается пространством не «рая», а тюрьмы, неволи, подавленности всего живого. Кроме того, этот стих, возможно, связан и с повестью В.Ф. Одоевского «Саламандра» (1841), в которой изображается легендарный образ Петра как чародея,

¹ Достоевский Ф.М. Бедные люди // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 3-ти тт. Т. 1. Л., 1972. С. 87.

² Виролайнен М. Камень-Петр и финский гранит // *Ars interpretandi*. Сборник статей к 75-летию профессора Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 148.

повелевающего камнями. В свете этой реминисценции Петербург выступает у Анненского как волшебное, призрачное пространство, а такое его изображение было свойственно многим его современникам, например, А. Блоку, А. Белому и др.

Тут же появляется образ Невы «буро-желтого цвета», что, с одной стороны, роднит ее с желтым паром зимы и желтым снегом, а с другой, следуя за стихом «Только камни нам дал чародей», Нева оказывается как и пар, и снег, и люди закованной в камни. Далее мотив окаменелости нарастает стремительно и развивается в мертвенный образ: «Да пустыни немых площадей, / Где казнили людей до рассвета». Город застыл, омертвел; какая-то каменная сила творит расправу над последними отсветами жизни, о чем свидетельствует безличная конструкция последнего стиха третьей строфы. И апофеозом в развитии лирического сюжета становится символ знаменитого Медного всадника. Только здесь он, скорее, не медный, а тоже каменный.

Пушкинской реминисценцией оживает в пятом четверостишии бунт стихии против сковывающей ее воли человека: «Уж на что он был грозен и смел, / Да скакун его бешеный выдал, / Царь змеи раздавить не сумел, / И прижатая стала наш идол». Только разрешение этого мотива противоположно пушкинскому. Там – абсолютное торжество над нею: «Прошло сто лет, и юный град, / Полнощных стран краса и диво, / Из тьмы лесов, из топи блат / Вознесся пышно, горделиво»; «Красуйся, град Петров, и стой / Неколебимо как Россия, / Да умирится же с тобой / И побежденная стихия». У Анненского же поединок Петра и стихии остается незавершенным, что и выражается в символике полупридавленной змеи. Образ полупридавленной змеи связан с мотивом камня, центральным в развитии сюжета данного стихотворения; камнем, как бы придавившим все живое в Петербурге, о чем с новой силой говорится в шестой строфе стихотворения, построенной на противопоставлении двух Российских столиц. Причем, имя Москвы умалчивается, но мы узнаем ее в облике, переданном как чуждый Петербургу: «Ни кремлей, ни чудес, ни святынь, / Ни миражей, ни слез, ни улыбки...». В Петербурге же: «Только камни из мерзлых

пустынь». Образ змеи здесь выступает уже как деталь петербургского мифа не XIX, а XX века, так, например, у Пушкина в разработке скульптурной композиции Медного Всадника он отсутствует, зато, как отмечает Р.Д. Тименчик, «...в эпоху символизма мотив змея в теме Петра – выдвинулся на первый план»¹, что позволило актуализировать скрытую дотоле мифологему борьбы Громовержца со Змеем. В свете этой мифологемы стихи Анненского «Царь змеи раздавить не сумел, / И прижатая стала наш идол» становятся выражением царящего в Петербургском пространстве (и шире – в пространстве России, так как Петербург, выступая в роли столицы, своей судьбой определяет судьбу государства) хаоса, дисгармонии, а также с их помощью осуществляется переход от космогонического (повествующего о моменте создания города) к эсхатологическому времени, которое переживается лирическим героем и как время настоящее.

Последняя строфа, обращая нас от зимы (сковывающего времени года) к весне (традиционно связанной с началом раскрепощающим, пробуждающим; но у Анненского метафорически соотнесенной с образом «темницы», о чем мы говорили в первом параграфе данной главы), не разрешает намеченного противоречия: «Даже в мае, когда разлиты / Белой ночи над волнами тени, / Там не чары весенней мечты, / Там отравы бесплодных хотений». Противопоставление чар весенней мечты отраве бесплодных хотений отсылает нас к образу мечтателя из «Белых ночей» Достоевского и перекликается со статьей Анненского «Изнанка поэзии» (сб. «Вторая книга отражений») с первой ее частью «Мечтатели и избранник». И Достоевский, и Анненский говорят о появлении особого типа человека – о мечтателе. Появление его и связано с полупридавленным существованием всего в Петербурге: «И чем ничтожнее моя роль в настоящей жизни, чем бесцветнее самый фон моего существования, тем ярче будет сиять мое сентиментальное, мое щедрое, мое великодушное и

¹ Тименчик Р.Д. «Медный всадник» в литературном сознании начала XX века // Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983. С. 85.

прекрасное солнце»¹. Так рождается и особая полупридавленная, загнанная философия подполья, отрицающая жизнь и хорошо соответствующая окаменелости этого города и его жителей: «Глупенькая Настенька любила только жизнь, а в мечтах ее друга жизни-то именно и не было вовсе, а было только подполье, да еще фразы из какого-то романа, безбожно зачитанного мечтателем»². Но именно из числа этих «мохнатых гусениц» жизнь избирает своего «безумца», «мученика». И вот тогда появляется один «на мириаду мечтательных червей и сохлых мотыльков» избранник. И это уже не мечтатель, это уже поэт, по мысли Анненского. Таким образом, этой придавленной окаменелой петербургской жизни как бы изнутри суждено взмывать ввысь, возноситься. Есть этот взлет и в стихотворении «Петербург». Он отражен в центральной строфе: «А что было у нас на земле, / Чем вознесся орел наш двуглавый». Но подчиняясь общему тону стихотворения, этот взлет окрашен в горькие иронические тона: «В темных лаврах гигант на скале, – / Завтра станет ребячьей забавой».

Итак, говоря о чертах образа Петербурга в лирике И. Анненского, прежде всего, следует упомянуть о цветописи, связанной с традициями Гоголя и Достоевского; о ведущем мотиве камня и окаменелости жизни в Петербурге, который хотя и связан с пушкинским «пратекстом» («В гранит оделася Нева»), но с переакцентировкой пафоса в духе произведений Достоевского – окаменелость связывается с мертвящим и противостоящим всему человеческому началом; о призрачности каменного города, инферральности его пространства, что связано с традициями Гоголя, Достоевского и переживается как основная характеристика Петербурга в символистских произведениях (Блок, Брюсов, Белый и др.); о полупридавленности человеческого существования в мире Петербурга, что у Анненского получило свое выражение в символе прижатой, но не побежденной змеи, предполагающей вечное продолжение поединка демиурга Петра со стихией, который каждый раз может

¹ Анненский И. Изнанка поэзии // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 124.

² Анненский И. Там же. С. 124.

обернуться не спасением города, как это явлено в «Медном Всаднике» Пушкина, а его окончательной гибелью, отсюда и горькая ирония: «В темных лаврах гигант на скале, – / Завтра станет ребячьей забавой».

Если образ Петербурга в лирике И. Анненского строится на противопоставлении пушкинской традиции, выявлении и акцентировании в ней только трагической концепции города, обреченного на гибель, то восприятие Царского Села и его пушкинского ореола близко предшествующей традиции. Согласимся с мнением Л.Г. Кихней и Н.Н. Ткачевой, высказанным при анализе «скульптурной» темы, которую они считают «продолжением диалога с пушкинской традицией» в стихотворениях Анненского: «Царское село для Анненского – это место, хранящее в себе память о самых лучших мгновениях его жизни. Портреты, фонтаны, памятники, пруды и рощи, с такой любовью выписанные автором, вбирают в себя его тоску по прошлому, которое уже никогда не вернуть. <...> Царское Село является для Анненского знаком иной культуры, и прежде всего пушкинской. Об этом свидетельствует упоминание не только памятника Пушкина, но и скульптуры нимфы, воспетой поэтом в стихотворении «Царскосельская статуя»¹.

Сам же Анненский в своей речи «Пушкин и Царское Село» (1899 г.) назвал поэта гением-хранителем Царского Села, что и дает возможность говорить о том, что это пространство не мыслилось и не ощущалось им вне связи с образом и поэзией Пушкина, более того, эта их нераздельная связь воспринималась им как бы сквозь призму предания, то есть мифологизировалась: «Есть старое лицейское предание, что еще при Энгельгардте был возле Лицея поставлен дерновый памятник кубической формы с белой мраморной доской: на доске золотыми буквами вырезана была надпись *Genio loci* – т.е. гению-хранителю. Имя Пушкина как-то само собой приурочилось потом к этому местному памятнику, и царскосельские лицеисты окружили свой палладиум благоговением. Прошло без малого 30 лет, Лицей

¹ Кихней Л.Г., Ткачева Н.Н. Иннокентий Анненский. Вещество существования и образ переживания. М., 1999. С. 71 – 72.

перевели в Петербург, и куда девался памятник, я не знаю. Но истинный гений-хранитель наших садов не мог их покинуть, и вчера мы положили первый камень для его царскосельского памятника»¹.

Непосредственно образ Царского Села изображен Анненским в «Трилистнике в парке», где Царское Село не обозначено словесным образом, но где возникают его скульптурные образы, и в послании «Л.И. Микулич». Кроме того, своеобразная лирическая зарисовка летнего Царского Села находится в письме Анненского к А.В. Бородиной от 14 июля 1905 года. При этом бросается в глаза, что и здесь образ Пушкина, памятник ему, обозначен как своеобразный центр этого города: «Наша летняя картина бледна красками, но зато в ней есть особая трогательность. «Забвенность» Царскосельских парков точно немного кокетничает, даже в тихий вечер, с своим утомленным наблюдателем. Царское теперь просто – пустыня, и в тех местах, где можно было бы, кажется, ожидать особого движения, напр<имер>, у памятника Пушкина, царит какая-то жуткая тишина; редкие прохожие, чахлые белобрысые детишки – все это точно боится говорить даже. Все открыто, выметено, нарядно даже, если хотите, – и во всем какая-то «забвенность», какое-то жуткое отчуждение. Мне почему-то кажется, что нигде не чувствовал бы я себя теперь так хорошо, как здесь»². Из этой зарисовки видно, что для Анненского, Царское Село – идеальное поэтическое пространство, место вдохновения. И таковым делает его «пустыньность», «забвенность», что, своего рода, ассоциативно напоминает пушкинский образ из стихотворения «Пора, мой друг, пора! [покая] сердце просит...» (1834): «Давно, усталый раб, замыслил я побег / В обитель дальную трудов и чистых нег», который развился из его же ранних общеромантических образов «отдаленной сени», «пустынного уголка» и т.п. У Пушкина атмосфера Царского Села характеризуется тоже как идиллический уединенный, тихий уголок, где царствуют вдохновение, мечта и

¹ Анненский И.Ф. Пушкин и Царское Село // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 321.

² Анненский И.Ф. Письмо к А.В. Бородиной от 14. VII. 1905. // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 462.

воспоминание: «Хранитель милых чувств и прошлых наслаждений, / О ты, певцу дубрав давно знакомый Гений, / Воспоминание, рисуй передо мной / Волшебные места, где я живу душой, / Леса, где [я] любил, где [чувство] развивалось, / Где с первой юностью младенчество сливалось / И где, взлелеянный природой и мечтой, / Я знал поэзию, веселость и покой...» («Царское Село»; 1823). Поэтому не случайно, что представление о Царском Селе как пространстве зарождающейся поэзии и красоты связано в сознании Анненского с именем Пушкина: «Именно здесь, в этих гармонических чередованиях тени и блеска; лазури и золота; воды, зелени и мрамора; старины и жизни; в этом изящном сочетании природы с искусством Пушкин еще на пороге юношеского возраста мог найти все элементы той строгой красоты, которой он остался навсегда верен и в очертаниях образов, и в естественности переходов, и в изяществе контрастов (сравните их хотя бы с прославленными державинскими), и даже в строгости ритмов»¹. Для самого же Анненского это более пространство, напоминающее о возможности творчества, нежели непосредственно пространство «поэтических трудов», отсюда и заключительные стихи послания «Л.И. Микулич»: «Скажите: «Царское Село» - / И улыбнемся мы сквозь слезы». Пожалуй, замечание, сделанное А. Арьевым в его интересной и отличающейся тонкими наблюдениями статье, все же несколько категорично: «Под пером Анненского Царское Село превращается из «обители муз» в лермонтовский «скверный городишко». Он первый заколачивает гвоздь в ворота царскосельских парков: «А сад заглох... и дверь туда забита...»². Более точным и доказательным выглядит его утверждение, что «В Царском для Анненского «все, что навсегда ушло», и вот именно среди этого всего ушедшего особенно мучительно и сладостно ему было творить. Это творчество, вбирающее в себя грубую сущность сегодняшнего дня и иллюзорность вчерашнего»³. Может быть, поэтому в своей речи о Пушкине и

¹ Анненский И.Ф. Пушкин и Царское Село. С. 308.

² Арьев А. «Великолепный мрак чужого сада». Царское Село в русской поэтической традиции и «Царскосельская ода» Ахматовой // Звезда. 1999. № 6. С. 228.

³ Арьев А. Там же. С. 228.

Царском Селе Анненский особое внимание уделяет теме и поэтической форме воспоминания: «Оставаясь в области лиризма, мы найдем, что именно в Царском Селе, в этом парке «воспоминаний» по преимуществу, в душе Пушкина должна была впервые развиться склонность к поэтической форме *воспоминаний*, а Пушкин и позже всегда особенно любил этот душевный настрой»¹. Более того, эти слова Анненского можно с полным правом отнести и к нему. При этом интересно, что мотив воспоминания становится ведущим в его стихотворениях, в которых присутствует образ сада или парка, зачастую характеризующихся как заброшенный, уединенный, забытый и т.п.

Назовем лишь некоторые стихотворения Анненского, в которых представлен образ сада, парка, так как он явлен в большинстве его произведений: «Сентябрь», «Первый фортепьянный сонет», «Маки», «В марте», «Черный силуэт», «Nox vitae», «Старая усадьба», «Призраки», «Невозможно», «Тоска сада», «Осенняя эмаль», «Последние сирени» и др.

У самого Анненского поэтика садово-паркового пространства связана, как правило, с мотивами утраты, воспоминания о недоступной теперь гармонии, счастье и т.п., что оправдывает и характеристику сада как забытого, заброшенного, старого, умирающего и пр.: «Раззолоченные, но чахлые сады / С соблазном пурпура на медленных недугах» («Сентябрь»), «Там полон старый сад луной и небылицей» («Первый фортепьянный сонет»), «Веселый день горит... Но сад и пуст и глух» («Маки»), «Только раз мы холодные руки сплели / И, дрожа, поскорее из сада ушли...» («В марте»), «Как странно слиты сад и твердь / Своим безмолвием суровым, / Как ночь напоминает смерть / Всем, даже выцветшим покровом» («Nox vitae»), «Сад старинный, все осины – тощи, страх! / Дом – руины... Тины, тины что в прудах... // Что утрат-то!.. Брат на брата... Что обид!.. / Прах и гнилость... Накрепилось... А стоит...» («Старая усадьба») и др.

В такой своей трактовке поэтического пространства заброшенного сада Анненский оказывается продолжателем одной из магистральных традиций

¹ Анненский И.Ф. Пушкин и Царское Село. С. 309.

русской литературы, заложенной в «Дружеском литературном обществе», собиравшемся в 1801 году в доме А.Ф. Воейкова, но при этом напрямую связанной и с пушкинской традицией: «Заглохшие сады, как и ветшающие дома, были в России не только в XIX веке, но и раньше – и в XVIII веке, и до него, но их не замечали, по крайней мере в художественной литературе. В поле зрения поэзии они попали, не считая редчайших и неполных аналогий, именно в начале XIX века, и с тех пор, воплощенные в поэтический образ, они вошли в инвентарь средств художественной выразительности. Андрей Тургенев не только заметил такие явления в московской жизни, но и зафиксировал их в поэтическом слове, подхваченном сначала Жуковским, а позже усвоенном и развитом последующими поколениями поэтов.

Первым, о ком в этой связи нужно вспомнить, был Пушкин»¹. Таким образом, Анненский, с одной стороны, органично развивает литературную символику заброшенного сада, воплотившуюся, в том числе, и в пушкинской поэзии, а с другой стороны, его образ строится и как противопоставление к пушкинскому же образу сада как идеального поэтического пространства. Это противопоставление именно с пушкинской образной системой (так как подобная трактовка сада как идиллического хронотопа является общеевропейской) оказывается возможным через лирическое включение конкретных садов-парков – Царскосельских. А символика Царскосельского сада / парка как отечества поэзии («Отечество нам Царское Село») была создана именно в поэзии Пушкина, в таком значении она и была органично воспринята русской литературой: «В самом восприятии Царского Села и заложены два мифа о нем как о городе царей и «царских чудес» и как о городе поэтов и литературных чудес»². Как можно видеть, Анненский создает свою поэтику сада, отталкиваясь от впечатлений, вызываемых реальным и мифологизированным образом садов и парков Царского Села, при этом для

¹ Топоров В.Н. *Ветхий дом и дикий сад*: образ утраченного счастья (страничка из истории русской поэзии) // Облик слова: Сборник статей памяти Д.Н. Шмелева. М., 1997. С. 303 – 304

² Савельева Г.Т. Два мифа о Царском Селе. Анненский и Мандельштам // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1998. С. 143.

него актуальным является восприятие этого топоса как утраченного, разрушающегося, некогда идеального пространства «поэтов и литературных чудес».

Итак, в системе пространственных образов лирики Анненского можно выделить несколько топосов, в которых ориентация на пушкинскую традицию прослеживается более или менее явно. К таковым относятся: море, пустыня, дорога, Петербург, Царское Село, сады и парки. При этом во всех случаях происходит серьезное переосмысление символики этих образов, созданной «золотым веком» русской поэзии. Можно говорить и о едином направлении в смысловой переакцентировке указанных поэтических пространств – в стихотворениях Анненского благодаря текстовым отсылкам и реминисценциям сохраняется пушкинское значение образов как идеальное, изначально присущее, но уже недоступное в современном дисгармоническом и прагматическом мире, в котором пребывает его лирический герой, охваченный тоской по «золотому веку», но сознающий его абсолютную невозвратимость, поэтому и традиционные символы «переворачиваются» по отношению к прошлому их значению: дорога из пространства, открывающего лирическому субъекту в мире Пушкина некие онтологические тайны («Бесы»), многоплановость бытия, у Анненского, наоборот, становится топосом, сужающим бытийное видение лирического «я» до социально-бытовой одномерности, до круга постылого существования («В тоске безысходного круга / Влачусь я постылым путем»), из которого нет выхода. Море как поэтический символ свободы становится символом смерти. Пустыня как место «преображения» обычного человека в поэта, место диалога с Богом, становится местом «безумного чаянья святынь», невозможности встречи с Поэзией. Петербург как свидетельство торжества человеческой воли над стихией осмысляется как несущее всему живому гибель пространство. Царское Село и его сады как место вдохновения и «поэтических трудов» переосмыляется опять-таки в контексте символики невозможного как пространство

воспоминания об утраченном и ныне недоступном идеале красоты, гармонии,
поэзии и т.д.

§ 3. ОБРАЗ ГАРМОНИИ МИРА И ЕЕ РАЗРУШЕНИЯ В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО В КОНТЕКСТЕ ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ

Рассмотрев такие важные аспекты мифопоэтической картины мира, как пространство и время, необходимо обратиться к целостному ее рассмотрению в поэзии И. Анненского. С этой целью мы прибегнем к анализу доминирующей онтологической оппозиции в его лирике – гармония / дисгармония мироздания.

Идеал гармонии напрямую связан, с одной стороны, с эстетической концепцией автора, так как гармония – это одно из основных свойств классического произведения искусства, с другой стороны, гармония может пониматься (изначальным было именно это значение) и как онтологический закон, и в таком случае она может быть рассмотрена как одно из главных свойств мифопоэтической картины мира (так, в древнегреческой мифологии гармония – главный признак, отличающий космос и мир олимпийцев от хаоса и стихийного мира титанов). В русской культуре, как уже было показано выше, идеал гармонии на рубеже XIX – XX веков непременно соотносился с поэзией Пушкина и в отношении созданных им произведений, и в отношении его «гармонического» мироощущения, и в отношении созданной им картины русского «космоса». В связи с этим обратимся к рассмотрению образа гармонии мира (о гармонии как эстетическом законе мы говорили в первой главе), восходящего к античному мировоззрению и эстетике, и ее разрушения в лирике И. Анненского в свете пушкинской традиции.

Для Пушкина, воспитанного в атмосфере классического искусства, гармония в произведении является отражением гармонии, разлитой в мире, по законам которой он устроен: «Речь идет вовсе не о давно известных пушкинских качествах – гармоничности, уравновешенности, «объективизме», это все черты вторичные, производные от фундаментального, основополагающего качества мироощущения Пушкина, а именно: для него бытие есть безусловное единство и абсолютная целостность, в которой нет ничего «отдельного», «лишнего» и самозаконного – такого, что нужно было бы

для «улучшения» бытия отрезать и выбросить»¹. В этом он близок и представителям XVIII века, и своим современникам, особенно любомудрам, на что указывает, например, Н.К. Решидова: «Любомудрам чужда апология своеволия и произвола гения. Поэт в представлении философствующих романтиков двояко обусловлен внешней жизнью: он берет из нее материал для сочинения и творит по ее законам. «Подражая» природе, поэт учится у нее гармонии, изяществу, цельности. Любомудры заявляли, что будучи результатом творения вдохновенной поэтической мысли, художественное произведение остается верным законам природы – в этом мера его истинности и красоты»². Не случайно, представители кружка «любомудров» одними из первых заговорили о «гармоничности» пушкинской поэзии. Так, Д. Веневитинов в 1827 г. в своем критическом разборе отрывка из трагедии «Борис Годунов» отмечал: «...в этом дивном драматическом отрывке, где красота частных теряет, так сказать, в красоте целого, где античная простота является рядом с гармонией и верностью выражения – отличительными качествами стихов г. Пушкина»³.

Закономерно, что в этом высказывании Веневитинов отмечает присущий поэту антологизм, указывая на античные истоки пушкинского представления о гармонии. Данное утверждение Веневитинова не утратило своей актуальности, о чем свидетельствуют наблюдения пушкинистов XX века. Так, например, В.А. Грехнев отмечает, что уже в 20-е годы Пушкина привлекает во всем многообразии античных мировоззренческих и эстетических установок идеал гармонии, что и послужило одной из основных причин его обращения к жанру «анфологических эпиграмм».

В раннем творчестве Пушкин еще поступает как ученик XVIII века, воспринимая гармонию как закон, согласно которому в произведении должно

¹ Непомнящий В. Пророк. Художественный мир Пушкина и современность // Новый мир. 1987. № 1. С. 137.

² Решидова Н.К. Пушкин и литературная теория любомудров: АКД. Калинин, 1975. С. 15.

³ Веневитинов Д.В. Разбор отрывка из трагедии г. Пушкина, напечатанного в «Московском вестнике» // Веневитинов Д.В. Избранное / Подгот. текста, вступит. ст. и примеч. Б.В. Смиренского. М., 1956. С. 221.

изображать предмет в его спокойном состоянии, так как именно оно, согласно Винкельману, во всей полноте обнажает гармоническое расположение духа: «Чем спокойнее положение тела, тем более оно способно передать истинный характер души. Во всех положениях, слишком отклоняющихся от состояния покоя, душа находится не в своем нормальном, а в насильственном и искусственном состоянии. Более ярко и характерно проявляется душа в минуты сильной страсти; но величава и благородна она бывает лишь в состоянии гармонии, в состоянии покоя»¹. При этом как раз подразумевается гармония внутреннего и внешнего состояния, иными словами, формы и содержания. Соответственно, изображаемое чувство и человек, его испытывающий, должны браться в тот момент, когда эмоция уже определена, что позволяет избежать диссонансов, вызванных смятенностью и непроясненностью чувств, и в то же время сохранить лирическое напряжение.

Начиная с болдинской поры, пушкинский идеал гармонии становится намного глубже и приобретает оригинальные черты. Как отмечает В.А. Грехнев, эта категория эволюционирует от сугубо античной, ограниченной временем или же сферой искусства, к общечеловеческой. Гармония открывается не только в прошлом и как закон «золотого века», но и в настоящем, в современной поэту эпохе: «Антологические пьесы болдинского периода подобно мифическому Янусу смотрят в прошлое и настоящее, в мир античности и современности, сохраняя при этом неделимость жанрового объекта. Вечное в роли посредника между этими мирами и позволяет Пушкину сберечь тот дух «прекрасных соразмерностей», пластику и грацию, гармоническое равновесие мысли, эмоции и предметной сферы произведения, поступившись которыми антологическая пьеса отступила бы от своей жанровой природы»².

¹ Винкельман И.-И. Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре // Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма. М., 1996. С. 109.

² Грехнев В.А. «Антологические эпиграммы» А.С. Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1976. С. 39.

То, что гармоническая соразмерность (формы и содержания, эмоции и мысли, «своего» и «чужого» и т.п.) является осознанной мировоззренческой и эстетической закономерностью пушкинского поэтического мира утвердил в своих статьях о Пушкине В.Г. Белинский: «...особенная принадлежность поэзии Пушкина и одно из главнейших преимуществ его перед поэтами прежних школ – полнота, оконченность, выдержанность и стройность созданий. Поэзия чувства, поэзия естественная, не отличается этим качеством: в ней всегда видно усилие высказать чувство, и оттого стройность и соразмерность исчезают в плодовитости. В поэзии художественной соразмерность, стройность, полнота и ровность бывают уже естественным следствием творческой концепции, художественной мысли, лежащей в основании поэтического произведения. У Пушкина никогда не бывает ничего лишнего, ничего недостающего, но все в меру, все на своем месте, конец гармонирует с началом, – и, прочитав его пьесу, чувствуешь, что от нее нечего убавить и к ней нечего прибавить. И в этом, как и во всем другом, Пушкин является по преимуществу художником»¹. Из этого высказывания видно, что мысль о Пушкине как абсолютном поэте, ставшая основой пушкинского мифа, оформилась благодаря работам Белинского. Более того, эта идея оказывается напрямую связанной с категорией гармонии, так как, согласно Белинскому, именно гармоническое мирозерцание и способность гармонизировать проявления стихийного и хаотического начал, преодолевать их и делают Пушкина «поэтом по преимуществу».

Восприятие категории гармонии в творчестве Пушкина и Анненского формировалось под влиянием античной эстетики, поэтому обратимся к ее определению в «Словаря античности»: «**Гармония**, понималась греками как осн. черта бытия вообще, как диалектич. единство борющихся противоположностей, как единство в многообразии. Г. не ограничивается только иск-вом, она характерна для всех удавшихся его произведений. Вместе с

¹ Белинский В.Г. Статьи о Пушкине // Белинский В.Г. Полное собр. соч.: в 12-ти т. Т. VII. С. 330.

симметрией, порядком и мерой Г. составляет основы прекрасного. Она является скорее характеристикой содержания и внутр. строения явления, предмета, чем внешней формой, поэтому проявление Г. имеет вторичное значение. Образцом для Г. произведений иск-ва является Г. в космосе и природе, гармоничный человек, к-рый, обладая духовной и физической силой равномерно, в единой системе развивает свои способности, а также недостижимая на практике Г. обществ. отношений в полисе, к-рая должна формироваться обществом свободных равноправных граждан, разумеется, за исключением рабов»¹.

Итак, гармония мира (или ее противоположность – дисгармония), прежде всего, в лирическом произведении дает о себе знать в структуре лирического субъекта, так как мир дан сквозь призму его восприятия. Лирическому «я» Анненского, ощущавшему себя выразителем настроений и чувств своего поколения, что позволило ему в стихотворении «Его» заявить: «Я – слабый сын больного поколения», дал прекрасную и достаточно точную характеристику в своей критической статье А. Булдеев: «Вовсе не пытаюсь навсегда ограничить писателя одним общим определением, я предложил бы назвать его певцом нашего мучительно-раздробленного я (символ «раздвоение» уже недостаточно означает раскол современной души). <...> наше я «хочет стать целым миром, раствориться, разлиться в нем», наше я мучительно поделено между миром людей и вещей, поскольку свои эмоции, свою болезненность, свою тоску мы переносим на других (включая в понятие слова «других» не только одушевленные, но и неодушевленные предметы); отсюда множественность, раздробленность я: наша мука живет не в нас только, нет, мы ее переносим во внешний мир, не только на природу, но и на вещи»². Таким образом, уже современники Анненского отмечали необыкновенно тесную связь изображаемой им картины мира и лирического субъекта его поэзии. Наметившийся раскол внутри личности, основным свойством которой

¹ Словарь античности. / Сост. Йоханес Ирмшер в сотрудничестве с Ренате Йоне. Пер. с нем. М., 1989. С.121 – 122.

² Булдеев А. И.Ф. Анненский, как поэт // Жатва. 1912. № 3. С. 199.

вследствие этого явились сомнение и ирония, перенесен и на мироздание, по отношению к которому тоже высказывается горькое сомнение в возможности существования такого, когда-то (а именно в «золотом» веке, в античности) главного закона мироустройства, как гармония. Парадоксально в этом смысле то, что уверенность в существовании гармонии вложена в лирике Анненского в уста калеки, который своим существом утверждает обратное: «Иль сделаться Мною, быть может, / Одним из упрямых калек, / И всех уверять, что не дожит / И первый Овидиев век» («Дождик»; «Трилистник дождевой»).

Тем не менее, сомнение не значит отрицание, и в лирике Анненского осуществляется попытка достичь идеал гармонии. Устремленность к гармоничному бытию может быть даже обозначена как одна из основных сюжетных линий его лирики, при этом, как отмечает И. Подольская, главное здесь не столько достижение, сколько устремление: «Его гармония – это гармония незавершенного и неслиянного. В этом для него и диалектика жизни с ее взлетами и падениями, с ее устремлением к идеалу и только минутным, часто иллюзорным приближением к нему, с вечными попытками постижения истины, волнующе-прекрасной и непостижимой»¹.

Рассматривая концепцию творчества в лирике И. Анненского, мы уже отмечали такое свойство изображаемой им гармонии, как мгновенность: гармония человека с миром, с самим собой, с другим «я» (например, с возлюбленной или другом) достижима лишь на миг, и именно этот миг (или воспоминание о нем) может быть запечатлен в произведении искусства. Тем же свойством наделена у Анненского и гармония мира, на что обратили внимание Л.Г. Кихней и Н.Н. Ткачева, анализируя его художественную картину мира: «Для лирического героя Анненского, обостренно воспринимающего действительность, именно красота является смыслом жизни, стержнем его внутреннего существования. Но красота хрупка, природная гармония мимолетна, она так же подвержена разрушению и смерти, как все, что существует в потоке времени. Отсюда один из ключевых сюжетов лирики

¹ Подольская И. Поэзия и проза И. Анненского // Анненский И. Избранное. М., 1987. С. 10.

Анненского – умирание красоты»¹. Среди стихотворений Анненского в контексте заявленной проблематики хотелось бы выделить то, в заглавие которого вынесен рассматриваемый образ – «Гармония» из раздела «Разметанные листы» «Кипарисового ларца».

В его лирическом сюжете противопоставлены две картины – природная и социальная, при этом в соотношении с заглавием данная оппозиция должна бы была приобрести черты: природная (гармоническая) – социальная (дисгармоничная), но такая четкая очерченность лирической коллизии постепенно размывается и возникает иное лирическое движение: дисгармония человеческого мира («А где-то там мнутась средь огня / Такие ж я, без счета и названья, / И чье-то молодое за меня / Кончается в тоске существованья»). Смятенное состояние человеческого мира актуализирует древнюю мифологему (хаоса) разрушает гармонию природы в восприятии лирического «я». В связи с этим в пейзажных характеристиках незаметно акцентируется внимание на деталях, свидетельствующих о неотвратимом приближении смерти и лирического героя, и окружающего мира, усугубляются элегические мотивы утраты, замирания: «В тумане волн и брызги серебра, / И стертые эмалевые краски... / Я так люблю осенние утра / За нежную невозвратимость ласки!», «Я жадно здесь, покуда небо знойно, / Остаток дней туманных берегу». Таким образом, возможность гармонии в бытии ставится под сомнение; более того, в стихотворении создается ощущение утраты, если и не гармонии мира, то гармонического мироощущения лирического субъекта, который не может наслаждаться прекрасным миром; эстетическое начало уступает здесь нравственному, совесть везде напоминает ему о социальном неблагополучии других. И здесь можно говорить о том, что Анненский, с одной стороны, развивает пушкинскую традицию, а с другой, серьезно ее переосмысляет, но в русле, намеченном классической триадой: истина – добро – красота².

¹ Кихней Л.Г., Ткачева Н.Н. Указ. соч. С. 32.

² Наиболее подробно вопрос о роли кантовской триады в эстетических взглядах А.С. Пушкина рассмотрен в монографии: Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. СПб., 1998.

Так, у Пушкина лирический субъект испытывает смирение перед вечным ликом природы, принимает закон ее вечного обновления, поэтому чувство природы остается гармоническим, несмотря на то, что лирический герой может ощущать разлад, особенно в сфере человеческого бытия, его могут не устраивать «суетный свет», «мирские оковы» и пр. От них он ищет освобождения в творчестве и в красоте мироздания, более того, приобщение к «естественному» миру оказывается залогом либо духовного воскресения, либо нравственного величия, как, например, в романе «Евгений Онегин». Таким образом, в поэзии Пушкина, как правило, чувство дисгармонии, порожденное либо личностным предощущением смерти, либо картиной недолжных человеческих отношений (например, несвобода) избывается постижением, мудрым смирением и восхищением перед величественной гармонией природы: «И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть, / И равнодушная природа / Красною вечною сиять» (Брожу ли я вдоль улиц шумных...»; 1829), «Иная, лучшая потребна мне свобода: / Зависеть от властей, зависеть от народа – / Не все ли нам равно? Бог с ними. / Никому / Отчета не давать, себе лишь самому / Служить и угождать; для власти, для ливреи / Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи; / По прихоти своей скитаться здесь и там, / Дивясь божественным природы красотам» («Из Пиндемонти»; 1836).

Как мы видели, у Анненского развитие лирического сюжета противоположно пушкинскому: дисгармония человеческого мира не избывается приобщением к красоте и гармонии природы, напротив, разрушает ее. Но при этом разрушение эстетического обаяния природной гармонии строится на основе того, что истина, добро и красота – три взаимосвязанных абсолюта, и если закон одного из них нарушается, то создание произведения невозможно, наслаждение красотой вне нравственного императива оборачивается мукой (в христианском мироощущении – грехом, что и мотивирует введенную здесь категорию совести). В недавно вышедшей монографии это свойство эстетической позиции Анненского было отмечено, правда, в связи с философскими системами Платона и В. Соловьева,

необыкновенно актуальными для младосимволистов, близость к которым изучаемого поэта отмечалась в научной литературе неоднократно: «его творчество в первую очередь основывается на идее единства Красоты и Блага, этики и эстетики»¹.

Несколько иначе мысль о неразрывности истины, добра и красоты в их отношении к идеалу гармонии преломляется в стихотворении Анненского «Черный силуэт», где в качестве подтекста, на наш взгляд, выступает одна из «маленьких трагедий» Пушкина «Моцарт и Сальери», в которой пружиной трагического конфликта оказывается вопрос: «А гений и злодейство, / Две вещи несовместные. Не так ли?»

Сонет И. Анненского «Черный силуэт» является заключительным стихотворением в «Трилистнике обреченности». Образ черного человека, черного силуэта имеет в европейской культуре давнюю традицию и изначально связан в ней с представлениями о смерти. Так, в работе А.Н. Афанасьева есть указание на средневековые поверья о существовании черных демонических существ, в виде которых за обреченным являлась смерть. По мнению исследователя, вера в них возникла из синтеза представлений о древнегреческом Танатосе, который представлялся черным и чернокрылым юношей, и ветхозаветном ангеле смерти, который позже был признан за князя тьмы: «...смерть представлялась грекам не только страшною Керою, но и в образе прекрасного, кроткого и юного гения – *Θανάτος* (слово, родственное по корню с немецким *Tod*), хотя и ему придавались эпитеты черного и чернокрылого <...>. В христианскую эпоху это двойное воззрение на Смерть, как на существо с одной стороны – злое, демоническое, а с другой – светлое, божественное, было перенесено на ангелов милостивых и грозных, смешанных в народных преданиях с эльфами и светлыми и черными. Такое перенесение

¹ Кихней Л.Г., Ткачева Н.Н. Указ. соч. С. 32.

свершилось под влиянием ветхозаветных сказаний о страшном ангеле смерти (II кн. царств., 24, 16), который впоследствии признан был за князя тьмы»¹.

Особое распространение образ черного человека – силуэта – тени получил в творчестве романтиков, где он, с одной стороны, сохраняет свою средневековую символику, а с другой – становится негативным двойником главного героя. В русской литературе в первом значении образ черного человека фигурирует в произведении А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери» (в этом контексте заслуживает внимания наблюдение Г. Мейера, указывающего на символ черного человека у Пушкина как на знак враждебного вторжения «...сверхъестественной, потусторонней силы в человеческую жизнь»²), во втором – в одном из любимых произведений И. Анненского – «Двойник» Ф.М. Достоевского. Нам представляется, что в данном стихотворении Анненского

¹ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3-х тт. Т. 3. С. 30 – 31. В словаре А.Е. Махова символ черного человека напрямую возводится к комплексу представлений об Ангеле смерти, который приходит в виде высокого черного человека за обреченным (Махов А.Е. Сад демонов: Словарь inferнальной мифологии средневековья и Возрождения. М., 1998. С. 36); кроме того, косвенное упоминание о встрече с черным человеком как недобром знаке мы обнаруживаем в издании: Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996. С. 295.

²Мейер Г. Черный человек. Идеино-художественный замысел «Моцарта и Сальери» // Русская речь. 1998. № 3. С. 35; в вышедшей недавно антологии трактовок и концепций пушкинской драмы «Моцарт и Сальери» в большинстве приведенных там работ символ черного человека трактуется как мистический вестник смерти или подсознательное предощущение Моцартом надвигающейся гибели, а также как двойник Сальери. В приведенной там же работе Н.В. Беляк и М.Н. Виролайнен осуществлена попытка синтезировать все обозначенные в пушкинистике значения пушкинского образа: «Человек, одетый в черном», сначала возникает как фигура реальная, потом как символическая и наконец как мистическая. Рассказ сопровождается эскалацией страха, вызванного ощущением близости «черного человека», который, возникнув во временной перспективе трехнедельной давности, затем резко приближается: «За мною всюду Как тень он гонится», и в конце концов оказывается в чудовищной, непосредственной близости: «он с нами сам-третей сидит». Несколько мгновений спустя этот мистический образ смерти обретает совсем конкретные очертания: ассоциативная цепь уже связала в сознании Моцарта «шампанского бутылку», которую предлагает откупорить Сальери, ссылаясь на Бомарше, с Бомарше-отравителем. Именно в этот момент, мучимый уже совершенно конкретными подозрениями, в ответ на свои слова: «гений и злодейство, Две вещи несовместные. Не правда ль?» – Моцарт слышит: «Ты думаешь? <...> Ну, пей же». И отвечая на испытующий вопрос Сальери, он поднимает стакан, произносит здравицу и пьет» (Беляк Н.В., Виролайнен М.Н. «Моцарт и Сальери»: структура и сюжет. // «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. М., 1997. С. 837-838).

актуализируется условно обозначиваемый нами «пушкинский» подтекст символа черного силуэта, что и является «ключом» к прочтению сонета.

В сонете Анненского с первых строк заявлена тема отчуждения двух близких людей (возлюбленных? друзей?); пока еще не решающихся на последний шаг разрыва: «Пока в тоске растущего испуга / Томиться нам, живя, еще дано, / Но уж сердцам обманывать друг друга / И лгать себе, хладея, суждено». Соотнеся эту обозначенную тему отчуждения с заглавием микроцикла («Трилистник обреченности»), мы можем сделать вывод о том, что разрыв неминуем. Это подкреплено и образом «последнего звена» «мучительного круга» из второй строфы.

Неожиданно развитие темы отчуждения между людьми обрывается и в стихотворении звучит новая тема: «Хочу ль понять, тоскою пожираем, / Тот мир, тот миг с его миражным раем... / Уж мига нет – лишь мертвый брезжит свет...» Весь символично-образный ряд строфы адресует нас к теме поэзии. Образы «того мира», «мига», «миража», «тоски», «обмана» ожиданий, ускользающего смысла являются ключевыми у Анненского, когда он обращается к теме вдохновения, рождения стихотворения (см. стихотворения «Третий мучительный сонет», «Смычок и струны», «Прелюдия», «Миражи», «Мой стих», «<Моя тоска>» и др.). В этой строфе разворачивается мотив неудавшегося рождения стихотворения, ускользнувшего стиха, тоски невоплотившегося смысла – один из центральных для темы поэзии, как она явлена у Анненского.

Не связанные, на первый взгляд, картины растущего между близкими людьми отчуждения и ускользнувшего от поэта мига поэтического вдохновения объединены главным мотивом микроцикла – мотивом обреченности, символическим воплощением которого в стихотворении и становится образ «черного силуэта». Этот финальный образ, равно относящийся к обреченности творчества и человеческих отношений, адресует нас к драме Пушкина «Моцарт и Сальери», где подобный синтез значений был уже осуществлен до Анненского.

У Пушкина «черный человек» выступает вестником смерти для Моцарта: «Человек, одетый в черном, / Учтиво поклонившись, заказал / Мне Requiem и скрылся». Интересно, что в пьесе смерть Моцарта неотвратима, он обречен. В свете пушкинской реминисценции образно-символический ряд стихотворения Анненского получает новый смысл. Так, «тоска растущего испуга» стихотворения Анненского парадоксально проецируется на переживания обоих героев драмы Пушкина. Сальери испуган неожиданным появлением Моцарта и томится вопросом: как много успел услышать последний из его горького монолога? Эти переживания мотивируют введение в текст Анненского темы лжи и обмана. Сальери и его монологи провоцируют здесь мотив неискренности и отчуждения, обреченности дружбы. Но эти же строки передают и «тоску растущего испуга» Моцарта, преследуемого «черным человеком», предчувствующего приближение смерти и прозревающего неискренность друга, что становится особенно явным в сцене, когда Моцарт невольно почувствовал присутствие черного человека в «Золотом Льве»: «Мне день и ночь покоя не дает / Мой черный человек. За мною всюду / Как тень он гонится. Вот и теперь / Мне кажется, он с нами сам-третей / Сидит». Следующий стих Анненского: «И лгать себе, хладея, суждено» тоже проясняет чувства обоих пушкинских героев. Лжет себе Сальери, представляющий Моцарта лишь «гулякой праздным», лжет себе и Моцарт, коря себя за невольное сомнение в друге.

Вторая строфа стихотворения И. Анненского тоже проецируется на чувства обоих пушкинских героев. «Нас сторожит ночами тень недуга». Для Сальери этим недугом становится поразившая его зависть, пытающая его, искажающая истинное положение дел. Он обречен ею совершить предательство, но пока еще яд не брошен в стакан: «И лишь концы мучительного круга / Не сведены в последнее звено». Для Моцарта «тень недуга» – это «черный человек» – вестник смерти, преследующий его, «как тень», отнимающий сон: «Сказали мне, что заходил / За мною кто-то. Отчего – не знаю, / Всю ночь я думал: кто бы это был? / И что ему во мне?». Для него

«концы мучительного круга / Не сведены в последнее звено» до тех пор, пока он не пригубил стакан с отравленным вином. Он тоже обречен, но иначе, чем Сальери; последним он «приговорен» к смерти. Недаром в следующей строфе стихотворения Анненского появляется слово «мертвый», вводящее тему смерти.

Как мы уже отмечали, третья строфа неожиданно вводит в сонет тему искусства. Но теперь она оправдана пушкинским пратекстом: разыгравшаяся драма зависти и предательства мотивирована разным пониманием Моцартом и Сальери целей искусства и служения художника. Знаками двух типов творчества и двух отношений к созданию произведения выступают у Анненского символы «миражного рая» и «мертвого света». Символизация вдохновения как «мига миражного рая», очевидно, связана, в глазах Сальери, с моцартианским мироощущением. Так, у Пушкина Сальери сравнивает Моцарта с херувимом, занесшим к нам несколько песен райских: «Как некий херувим, / Он несколько занес нам песен райских, / Чтоб возмутив бескрылое желанье / В нас, чадах праха, после улететь!» Обыгрывается с этой позиции Анненским и образ мига: Сальери у Пушкина несправедливо полагает, что Моцарту мгновенно, даром, без труда даются его песни, отсюда и мрачная ирония его приговора, в котором тоже звучит мотив быстротечности времени: «Так улетай же! чем скорей, тем лучше». В связи с этим стих Анненского «Уж мига нет – лишь мертвый брезжит свет» может быть интерпретирован как момент смерти Моцарта. Но это не единственное смысловое наполнение стиха. Образ «мертвого света» легко соотносится с безвдохновенным формальным творческим актом Сальери: «Звуки умертвив, / Музыку я разъял, как труп. Поверил / Я алгеброй гармонию». Появляется и иной ассоциативный ряд у строфы: уже отравленный Моцарт играет Сальери свой Requiem, и Сальери не остается к нему глух – он потрясен, он сопереживает, открывается мигу произведения, но тут же и момент непонимания, неуловимости этого мига. Сам создать подобное он бессилён – от него миг вдохновения ускользает, едва

забрезжив. С другой стороны, конец музыки означает и кончину Моцарта, который в последний раз коснулся клавиш.

И наконец, в последней строфе сонета – развязка: «А сад заглох... и дверь туда забита...». Со смертью Моцарта «двери» в райский сад оказались «забитыми» для Сальери, «райские песни» больше не доносятся до земли. Таким образом, «сад заглох» – это и обозначение смерти Моцарта, и обозначение невозможности творчества, утраты творческого дара Сальери, который с ужасом осознает, что «гений и злодейство несовместны».

«Дверь туда забита». Этот образ вызывает ассоциацию не только с закрывшимися перед Сальери дверьми рая, но и парадоксальным образом ассоциативно напоминают о забитой гробовой крышке. Физическая смерть Моцарта ведет к духовной смерти его убийцу.

«А снег идет... и черный силуэт / Захолодел на зеркале гранита». Зимний холод, снег подкрепляют тему смерти. На фоне идущего снега выделяется по контрасту (белый – черный, подвижный – неподвижный) черный силуэт, который «захолодел», так как преследуемый (в качестве преследуемого выступают оба пушкинских героя) умер. Символ черного силуэта, генетически восходящий к пушкинскому символу «черного человека», заявлен в стихотворении Анненского кульминацией темы обреченности дружбы, творчества, творца (физически или духовно) в обезбоженном мире: «Все говорят: нет правды на земле. / Но правды нет и выше», живущем по законам прагматизма «Что пользы, если Моцарт будет жив / И новой высоты еще достигнет?»

Приведенный выше сопоставительный анализ сонета и драмы позволяет нам выдвинуть предположение о сознательной или бессознательной рецепции Анненским пушкинской драмы «Моцарт и Сальери» и его попытке поэтически осмыслить трагический конфликт последней. Таким образом, пьеса Пушкина может послужить «ключом» к интерпретации сонета И. Анненского «Черный силуэт». С другой стороны, в этом стихотворении развивается интересная и во многом показательная для лирической системы И. Анненского символика «заглохшего» сада, который в своей «закрытости», становится знаком

недоступности гармонии в бытии, знаком гибели в современной прагматической реальности творческого начала, традиционных общечеловеческих идеалов (дружбы, любви, красоты и пр.), знаком гибели поэта-творца.

Следует, однако, обратить внимание и на то, что, создавая картины разрушенной гармонии, Анненский, с одной стороны, как бы намекает на ее существование (хотя бы и в идеализированном прошлом, каковым для него выступает в мировой культуре – античность, в русской – пушкинская эпоха), ведь нельзя же наблюдать разрушение того, чего не существовало; с другой стороны, его лирический герой наряду с сомнением обладает безудержным стремлением найти идеал «лучезарного слияния», иными словами, гармонии. Кроме того, мы уже говорили о том, что одна из главных функций художника, с точки зрения Анненского (и в этом смысле он близок к младосимволистским поискам), – «просветлить», гармонизировать в своих произведениях насущную реальность, с тем, чтобы выявить в ней изначальный идеальный смысл: «Оставь меня. Мне ложе стелет Скука. / Зачем мне рай, которым грезят все? / А если грязь и низость – только мука / По где-то там сияющей красе...» («О нет, не стан»; 1906). Все это позволяет с полным правом отнести слова А. Передреева, касающиеся способа преодоления дисгармонии в мире Пушкина, и в адрес Анненского: «Заслуга Пушкина перед людьми всех времен в том, что он создал свой поэтический мир, в котором дисгармония окружающего мира не отрицается, но побеждается силой творческого духа поэта, его «божественного глагола»¹. Таким образом, несмотря на то, что в отличие от Пушкина, Анненский, как правило «отражает» (если воспользоваться его же символом) дисгармонию бытия, он, тем не менее, пытается уравновесить его силой красоты в момент создания произведения, что, в свою очередь, может рассматриваться как своеобразное продолжение в контексте эпохи «серебряного» века пушкинской традиции. На уровне художественной формы

¹ Передреев А. Божественный глагол // Пушкинист: Сб. пушкинск. ком. ИМЛИ им. А.М. Горького. Вып. 1. / Сост. Г. Красухин. М., 1989. С. 235.

это достигается с помощью реминисценций или создания своих оригинальных стихотворений, в подтексте которых обнаруживаются пушкинские произведения, за счет чего и выстраивается отношение к идеалу гармонии как к одновременно существующему и утраченному.

Рассмотрение разных аспектов мифопоэтической картины мира в лирике И. Анненского в свете пушкинской традиции позволяет сделать следующие выводы:

- при создании своей мифопоэтической картины мира И. Анненский ориентировался на многообразные художественные системы, среди которых одной из наиболее важных является пушкинская. При этом степень усвоения пушкинской традиции отличается глубиной. Наряду с очевидными аллюзиями (как, например, в стихотворении «Черное море») обнаруживается во многих произведениях скрытый, неявный пушкинский подтекст (например в «Черном силуэте»);
- говоря о поэтике времен года, следует отметить, что в разработке их художественной семантики Анненский неравноценно прибегает к пушкинской традиции. Так, более всего связь двух поэтических миров обнаруживается при анализе образов весны и осени, достаточно тесно с пушкинской традицией связан и образ зимы, а образ лета при некоторых смысловых совпадениях все же серьезно отличается от пушкинского и выстраивается в основном в отталкивании от рассматриваемой традиции;
- символика весны в лирике Анненского неоднозначна так же, как и у Пушкина. Но если в поэзии Пушкина представление о весне последовательно эволюционирует от «поры любви» (общеевропейская традиция) к восприятию ее как времени, напоминающем о скоротечности человеческой жизни, об утрате былых чувств, то применительно к Анненскому следует говорить не об эволюции, а об одновременном присутствии этих смыслов, что делает образ весны у

него амбивалентным. Кроме того, если у Пушкина весна остается воскрешающим природу началом, несмотря на невозвратимость юности и былых чувств для лирического героя (несовпадение состояний природы и лирического субъекта становится источником мотивов утраты), то у Анненского чувства лирического «я» «сливаются» с миром «не-я» в ситуации невозможности возрождения. Таким образом, в лирике Пушкина подчеркивается индивидуальный характер восприятия весны, в центре лирического сюжета оказывается человеческий взгляд на мир, в лирике же Анненского, напротив, граница между «я» и «не-я» размывается и мрачное восприятие весны как начала более никому не несущего воскресения приобретает всеобщий универсальный характер в современном дисгармоническом бытии;

- в отличие от образа весны в разработке образа лета Анненский, скорее, отталкивается от пушкинской традиции, вступает с нею в спор. Образ русского лета у Пушкина достаточно редок и в большинстве случаев практически неиндивидуализирован. Однако, в стихотворении «Осень», представляющем собою цикл времен года в субъективном пушкинском восприятии, это время признано как «нелюбимое»; кроме того его изображение здесь подчеркнуто «прозаично». У Анненского образ лета, напротив, изображен достаточно подробно, вплоть до того, что летние месяцы июль и август имеют разное семантическое наполнение. Можно также отметить эволюцию художественной семантики этого образа от сборника «Тихие песни» к сборнику «Кипарисовый ларец». Так, в «Тихих песнях» июль как разгар лета воспринимается одновременно как время расцвета и гармонии жизненных сил (общеевропейская семантика), и как месяц, когда в полной мере обнажается ужас смерти по контрасту с буйством жизни. Однако, жизнеутверждающие мотивы доминируют. Август же как время перехода от лета к осени связан у Анненского с состояниями и чувствами «промежуточными»,

- «пороговыми». При этом происходит усиление звучания дисгармонического начала. Например, мотивы умирания развиваются в лирических сюжетах практически до мотивов смерти и т.п. Все это подготавливает почву для того, что в сборнике «Кипарисовый ларец» образ лета станет символическим выражением таких эмоций как тоска, невыносимость обыденного существования; вплоть до того, что лето семантически станет синонимом пошлой удушливой действительности;
- не менее близким к пушкинскому поэтическому миру, чем весна, окажется у Анненского и образ осени. Причем, предпочтение тоже здесь отдается поздней осени. С пушкинской традицией связано восприятие этого образа как времени пробуждения творческих и жизненных сил лирического героя. Но при этом у Анненского сохраняется и традиционная поэтическая семантика образа осени как времени прихода старости и смерти. Хотя именно в разработке темы смерти в «осенних» стихотворениях Анненский эстетизирует это пугающее начало, в связи с чем лирическому герою удастся преодолеть ужас смерти. Если у Пушкина, подобно тому, как разрабатывался им образ весны, душевное состояние лирического героя (творческий подъем) противоположно природному («увяданье»), то у Анненского чувства лирического субъекта не противопоставляются состоянию природы, которая изображена в смысловых координатах мифа об умирающем / воскресающем божестве. Следует отметить и тот факт, что у обоих поэтов осень изображена по контрасту с весной. Правда, у Анненского эта оппозиция несколько размыта по сравнению с пушкинской. В качестве пушкинской традиции следует указать и на то, что в мире Анненского время осени связано с поэтической рефлексией о бытии, смысле человеческой жизни, о смерти и бессмертии, о природе поэтического вдохновения и преображающей силе творчества;
 - образ зимы в лирике Анненского, как и у Пушкина, достаточно распространен. Семантика его и вполне общепринятая (время смерти,

сна природы), и одним из своих аспектов соприкасается с пушкинской лирикой конца 20-х – 30-х годов. Но если у Пушкина зима явлена в двух обликах – праздничном дневном и ужасающем ночном, то у Анненского отдается предпочтение последнему, а первый практически игнорируется. Поэтому продолжение пушкинской традиции в разработке символики зимы у Анненского, прежде всего, связано с переживанием зимней ночи как тоскливого мучительного времени, когда лирический герой наиболее остро ощущает свое одиночество и невозможность вырваться из круга раз и навсегда заведенного порядка вещей. Наиболее показательным в данном случае является сопоставление «зимнедорожных» стихотворений Пушкина и Анненского;

- в системе пространственных образов лирики Анненского выделяется ряд топосов, в которых можно проследить ориентацию на пушкинскую традицию. Среди них: дорога, пустыня, море, Петербург, Царское Село, сады и парки. При этом во всех случаях происходит глубокое переосмысление их символики, присущей пушкинскому миру. Можно говорить о едином направлении в смысловой переакцентировке указанных поэтических пространств. В стихотворениях Анненского посредством реминисценций сохраняются пушкинское значение образов как идеальное, изначально присущее бытию, устроенному по законам гармонии, но уже недоступное в современном дисгармоническом и прагматическом мире. Лирический герой Анненского, находясь во власти неподлинного бытия охвачен тоской по «золотому веку», с наибольшей полнотой запечатленному в пушкинской поэзии (применительно к русской культуре). Но при этом он осознает абсолютную его невозвратимость, отсюда, традиционные символы утрачивают свое былое гармоническое значение, зачастую, приобретая противоположную семантику;

- очевиднее всего переакцентировка семантики на противоположную, по отношению к пушкинской, прослеживается при изображении Анненским образа моря. В отличие от Пушкина, у которого в духе общеромантической поэтики, море выступает символом свободы, в стихотворении Анненского «Черное море» оно выступает метафорой смерти, губительного начала вообще;
- частично переосмысливается поэтическое пространство дороги. Как и у Пушкина, у Анненского она оказывается метафорой жизни, судьбы лирического героя, тоже связана с мотивами открытия мира и его законов, но при этом развитие пушкинской традиции связано лишь с мрачными мотивами, сопутствующими образу дороги: невозможность сойти с дороги как метафора необратимости времени и неуклонного приближения человека к старости и смерти; тоска, одиночество, чувство затерянности в зимнем ночном пространстве, порождающие ощущение безысходности, страха, даже ужаса. Что касается таких пушкинских мотивов, как упоение стремительным движением по утренней дороге, открывающим все великолепие озаренного солнцем и блеском зимнего мира, что способствует созданию праздничного и жизнеутверждающего пафоса, то Анненскому они оказываются чуждыми. Озаренность мира солнцем более не символизирует в его поэзии гармонии бытия, как это было у Пушкина, напротив, абсолютная погруженность мира в солнечный свет оказывается губительной и связана с семантикой смерти;
- достаточно редкий в мире Анненского топос пустыни тоже связан с пушкинской традицией. При обращении к ней актуализируется «сакральная» семантика этого пространства, присущая, прежде всего, образу пустыни в стихотворении Пушкина «Пророк». Поэтому семантику пустыни как пространства, где лирический герой Анненского жаждет встречи с Поэзией как своим божеством, можно рассматривать как заданную пушкинской традицией. Но если у Пушкина в

пространстве пустыни разворачивается сюжет встречи и диалога с Богом, «преображения» лирического героя в поэта-пророка, то у Анненского доминирующим при разработке данного образа оказывается мотив миража, иллюзий, страстной, но безнадежной мечты о встрече с Поэзией;

- как большинство поэтов «серебряного века», Анненский создает мифологизированный образ Петербурга, вступая в диалог с предшествующей литературной традицией, в том числе и пушкинской. В отличие от Пушкина, у Анненского образ Петербурга развивается только в парадигме эсхатологического мифа, что было присуще многим его современникам;
- поэтика садов и парков связана у Анненского, так же, как и у Пушкина, с топом Царского Села. Если образ Петербурга в лирике Анненского строится во-многом на противопоставлении пушкинской традиции с опорой на трактовку Достоевского, то восприятие Царского Села и его пушкинского ореола оказывается более органичным. Как и у Пушкина, у Анненского Царское Село изображено уединенным, тихим уголком, где лирический герой предается воспоминаниям, мечтам, вдохновению. Однако, у Анненского этот образ неоднозначен. Так, мотив воспоминания оборачивается воспоминанием об утраченной гармонии, невозможной теперь, знаком чего становятся «искалеченные» статуи, заброшенные и увядающие сады, парки и запущенные, зарастающие тиной, пруды, связанные с семантикой разрушения. Тем не менее, основным свойством Царского Села, которое связывает поэтические миры Пушкина и Анненского, остается красота. Кроме того, Царское Село, в отличие от всех остальных пространственных образов, ощущалось Анненским именно как пушкинское пространство, на что указывает и его высказывание о Пушкине как гении этого места;
- переосмысление пространственно-временных пушкинских образов в стихотворениях Анненского в итоге подводит к основному аспекту

взаимодействия двух поэтических систем. В мире Анненского пушкинская поэзия и мир, ею создаваемый, обладают свойством гармонии. И диалог с Пушкиным строится в момент создания оппозиции: гармония «золотого» пушкинского века – дисгармония современности; гармония пушкинской поэзии – недосотворенность собственных поэтических созданий. С другой стороны, посредством пушкинских реминисценций утверждается объективное существование идеала гармонии, запечатленной в пушкинском поэтическом мире, что уравнивает и позволяет преодолеть (хотя бы отчасти) пафос абсолютного сомнения, пронизывающий лирику Анненского. Более того, пушкинская поэзия занимает место тех романтических идеалов, которые в лирике Анненского подвергаются сомнению, и, таким образом, его лирический герой обретает необходимую точку опоры в дисгармоническом и «миражном» бытии. Приобщение к пушкинской традиции позволяет Анненскому отчасти избыть декадентские мотивы в его лирике.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Тесная связь с русской литературной традицией XIX века и при этом напряженный новаторский поиск делают поэтическую систему Анненского не вмещающейся в рамки какого-либо одного литературно-эстетического направления его эпохи (в его поэтике синтезируются черты символизма, импрессионизма, акмеизма, экспрессионизма). Все это способствует тому, что его творчество оказывается не на периферии литературного процесса, а в самом его центре. Многие крупнейшие поэты XX века считают его своим учителем. Среди них О. Мандельштам, А. Ахматова, Н. Гумилев и др. И. Анненский как бы стягивает в один «узел» в своем творчестве разнообразные поэтические открытия и влияния русской и европейской литературы XIX века, создавая при этом новые поэтические формы, определяющие лирику следующего столетия.

Целью данной работы было исследование пушкинской традиции в поэзии И. Анненского. Преимущественное внимание уделялось вопросам преемственности в изучении мировоззренческо-эстетических концепций и поэтических форм данных авторов. В связи с этим, прежде всего, рассматривались вопросы, связанные с концепцией поэта и поэзии в творчестве обоих авторов, а также некоторые аспекты мифопоэтической картины мира, так как именно в ней преломляется поэтическое мировосприятие художника. Предпринятое сравнительное изучение двух поэтических систем позволяет прийти к следующим выводам.

Лирика И. Анненского органично связана с традициями русской классической литературы, в том числе, и с пушкинской, которая осознается самим поэтом как магистральная для русской поэзии в целом. Отсюда, признание пушкинской поэзии как «идеала» в искусстве слова. Более того, Анненский подчеркивал, что русские поэты говорят языком, созданным Пушкиным. При этом, для Анненского актуальнее всего обращение не к «раннему» Пушкину, а к его поэзии второй половины 20-х – 30-х годов, в которой гармония рождается из преодоления трагедии, как в произведениях «Русалка» (неоконченная драма), «Моцарт и Сальери», «Медный всадник», «Пиковая дама», или же лирический сюжет связан с развитием чувств безысходности, тоски, ужаса и т.п., как в стихотворениях «Стихи, сочиненные

ночью во время бессонницы», «Бесы», «Телега жизни» и др. Как правило, пушкинские реминисценции у Анненского связаны именно с этими текстами. С другой стороны, этот интерес обусловлен стремлением Анненского, присущим и «позднему» Пушкину, к «верному отображению действительности»: «Господа, я не романтик. Я не могу, да вовсе и не хотел бы уйти от безнадежной разоренности моего пошлого мира»¹. Хотя подобное высказывание не обозначает абсолютной чуждости Анненского романтическому мироощущению и отсутствие в его поэзии неоромантических мотивов. Однако, можно говорить о стремлении к преодолению романтической поэтики, что особенно ярко сказывается в его поэтической модели двоимирия, где мир действительности и «идеала» оказываются в своей оторванности друг от друга одинаково иллюзорными, неистинными. В рамках «спора» с романтической поэтикой развиваются и некоторые его образы, например, море, небо и др.

Подобно Пушкину, Анненскому был свойствен напряженный интерес к проблеме предназначения поэта, к природе творчества и вдохновения. Большая часть его стихотворений как раз и связана с развитием этих тем. Сопоставительный анализ «циклов» о поэте и поэзии Пушкина и Анненского показывает, что во-многом их эстетические взгляды оказываются близкими, особенно в вопросе о творческой свободе художника и о его предназначении. Можно также говорить о сходстве поэтической мифологии в их лирике, что связано, в том числе, и с едиными общеевропейскими первоисточниками – античностью и Библией. Отсюда, постижение природы поэзии и поэта через поэтические мифы о Музе, Эхо, пророке, преображении. Однако, у Анненского сугубо античная или библейская символика, как правило, синтезируется еще и с пушкинской (более всего в разработке образов эха и пророка).

Анализ фрагментов мифопоэтической картины мира И. Анненского в контексте пушкинской традиции позволяет сделать вывод о глубоком ее усвоении в лирике рассматриваемого поэта, о продолжающемся, но зачастую в

¹ Анненский И.Ф. Юмор Лермонтова // Анненский И.Ф. Книги отражений. С. 540.

виде обратного переосмысления, отталкивания, диалоге двух поэтических систем, проецирующемся в контекст диалога двух поэтических эпох – «золотого» и «серебряного» веков русской литературы. При этом в качестве основной смысловой оппозиции, задающей переакцентировку всей образной системы, может быть выделена следующая: гармония, присущая миру и человеческим отношениям с бытием в пушкинскую эпоху, – дисгармония, пронизывающая все уровни мироздания, в современности. В свете этого большинство пушкинских пространственно-временных образов переосмыслено у Анненского либо посредством выделения и развития какого-нибудь одного значения, так, в образе Петербурга остается и развивается его эсхатологическая семантика, либо значение сменяется на противоположное при сохранении памяти об ином исконном символическом наполнении, свойственном гармоническому пушкинскому миру, например, развитие образов моря, пустыни. Хотя следует оговориться, что большинство символов Анненского амбивалентны и не поддаются однозначной интерпретации, как-то: осень, весна, Царское Село и др. В то время как пушкинская поэтика, отличаясь смысловой гибкостью и многообразием, за редким исключением (например, символ Медного Всадника), амбивалентности избегает.

Наконец, органичное усвоение и развитие в своем творчестве пушкинской поэтики позволило И. Анненскому отчасти преодолеть декадентские мотивы (в первую очередь, связанные с утверждением смерти и болезненно-разрушительного начала), которых он не избег как крупный художник рубежа XIX – XX столетий, но которые не стали доминирующими в его поэзии, связанной в русле пушкинской мировоззренческой традиции с «желаньем жить» и эстетикой созидания.

Исследование роли, форм усвоения и развития пушкинской традиции в поэзии Анненского является только одним аспектом широкой проблемы генезиса творческого метода И. Анненского, требующей пристального рассмотрения. Серьезность данного вопроса задана самим изучаемым автором, поскольку среди глубоко «пережитых», по его собственному признанию,

сделанному в «Книгах отражений», оказываются художественные миры Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, А.Н. Майкова и др. Его лирика, являясь философской, связана прочными нитями с поэзией Е.А. Баратынского, А.А. Фета, Ф.И. Тютчева. Поэтому в перспективах данного исследования можно назвать подробный анализ традиций русской классической поэзии в творчестве И. Анненского.

БИБЛИОГРАФИЯ

- I. Произведения и эпистолярное наследие изучаемых авторов.
1. Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова. Л., 1990. (Б-ка поэта. Большая серия).
2. Анненский И.Ф. Стихотворения. Трагедия. Переводы / Сост., предисл., примеч., биогр. хроника В.П. Смирнова. М., 2000. (Б-ка классической поэзии).
3. Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. (Литературные памятники).
4. Анненский И.Ф. Магдалина. Поэма. / Публикация, послесловие и примечания В.Е. Гитина. М., 1997.
5. Анненский И.Ф. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. № 7 – 9.
6. Анненский И.Ф. Письма к С.К. Маковскому / Публикация А.В. Лаврова и Р.Д. Тименчика // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. Л., 1978. С. 222 – 241.
7. Анненский И.Ф. Письма к М.А. Волошину / Публикация А.В. Лаврова и В.П. Крупченко // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. Л., 1978. С. 242 – 252.
8. Былины / Сост., вступ. ст., вводные тексты В.И. Калугина. М., 1991. (Сокровища русского фольклора).
9. Достоевский Ф.М. Бедные люди // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30-ти т. Т. 1. Л., 1972. С. 13 – 108.
10. Достоевский Ф.М. Белые ночи // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30-ти т. Т. 2. Л., 1972. С. 102 – 141.
11. Письма И.Ф. Анненского к А.В. Бородиной / Публикация И.И. Подольской // Изв. АН СССР. Сер. Лит-ры и языка. Т. XXXI. 1972. Вып. 5. С. 462 – 469.
12. Письма И.Ф. Анненского к Е.М. Мухиной / Публикация И.И. Подольской // Изв. АН СССР. Сер. Лит-ры и языка. Т. XXXII. 1973. Вып. 1. С. 49 – 57.
13. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. В 17 т. М., 1994 – 1996.

14. Французская элегия XVIII – XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры: Сборник / Сост. В.Э. Вацуро. М., 1989.

II. Мемуарно-биографическая и критическая литература.

15. Адамович Г. Вечер у Анненского // Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 285 – 286.

16. Александров В. Иннокентий Анненский // Литературный критик. 1939. № 5 – 6. С. 115 – 134.

17. Ахматова А.А. Иннокентий Анненский // Ахматова А.А. Сочинения: в 2-х т. Т. 2. М., 1986. С. 202 – 203.

18. Белинский В.Г. Статьи о Пушкине // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 12-ти т. Т. VII. М., 1955. С. 97 – 579.

19. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.

20. Брюсов В. Иван Рукавишников. Книга третья; Ник. Т-о. Тихие песни // Брюсов В. Среди стихов 1894 – 1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. М., 1990. С. 109 – 110.

21. Брюсов В. Иннокентий Анненский. Кипарисовый ларец // Брюсов В. Среди стихов 1894 – 1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. М., 1990. С. 315 – 316.

22. Брюсов В. Иннокентий Анненский. Фамира-кифарэд // Брюсов В. Среди стихов 1894 – 1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. М., 1990. С. 413 – 414.

23. Булдеев А. И.Ф. Анненский, как поэт // Жатва. 1912. № 3. С. 192 – 219.

24. Булич Н.Н. В память пятидесятилетия смерти Пушкина // Ученые записки императорского Казанского ун-та по историко-филологическому факультету. 1887 г. / Под ред. проф. Д.А. Корсакова. Казань, 1888. С. I – L.

25. Веневитинов Д.В. Разбор отрывка из трагедии г. Пушкина, напечатанного в «Московском вестнике» // Веневитинов Д.В. Избранное / Подгот. текста, вступит. ст. и примеч. Б.В. Смиренского. М., 1956. С. 218 – 221.

26. Волошин М. Лики творчества. И.Ф. Анненский – лирик // Аполлон. 1909. № 4. С. 11 – 16.

27. Волошин М. Иннокентий Анненский // Волошин М. Путник по вселенным. М., 1990. С. 188 – 192.

28. Волошин М. Рассказ об И.Ф. Анненском // Волошин М. Путник по вселенным. М., 1990. С. 211 – 214.
29. Гоголь Н.В. Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н.В. Собрание сочинений. В 7-ми т. / Под общ. ред. С.И. Машинского и М.Б. Храпченко. Т. 6. М., 1978. С. 63 – 68.
30. Григорьев Ап. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. // Григорьев. Ап. Сочинения: в 2-х т. Т. 2. М., 1990. С. 48 – 124.
31. Достоевский Ф.М. Пушкин (Очерк) // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30-ти т. Т. 26. Л., 1984. С. 136 – 149.
32. Зелинский Ф.Ф. Иннокентий Федорович Анненский как филолог-классик // Аполлон. 1909. № 4. С. 1 – 9.
33. Зелинский Ф.Ф. Еврипид в переводе И.Ф. Анненского (Алкеста и Медея) // Зелинский Ф.Ф. Из жизни идей. СПб., 1995. С. 342 – 359.
34. Иванов Вяч. О поэзии И.Ф. Анненского // Аполлон. 1909. № 4. С. 16 – 24.
35. Ильин И. Александр Пушкин как путеводная звезда русской культуры // Московский пушкинист. Вып. 4. М., 1997. С. 383 – 407.
36. Киреевский И.В. Нечто о характере поэзии Пушкина // Киреевский И.В. Избранные статьи / Сост., вступит. ст. и коммент. В. Котельникова. М., 1984. С. 29 – 39.
37. Ключевский В.О. Речь, произнесенная в торжественном собрании Московского университета 6 июня 1880 г., в день открытия памятника Пушкину // Ключевский В.О. Литературные портреты. М., 1991. С. 100 – 107.
38. Ключевский В.О. Памяти А.С. Пушкина // Ключевский В.О. Литературные портреты. М., 1991. С. 108 – 114.
39. Кулешов В.И. А.С. Пушкин. Научно-художественная биография. М., 1997.
40. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1996.
41. Маковский С. Портреты современников // Серебряный век. Мемуары / Сост. Т. Дубинская-Джалилова. М., 1990. С. 111 – 177.

42. Мандельштам О. Иннокентий Анненский. Фамира-кифаред // Мандельштам О. Собрание сочинений: в 4-х т. Т. 1. М., 1999. С. 192.
43. Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Собрание сочинений: в 4-х т. Т. 1. М., 1999. С. 217 – 231.
44. Мандельштам О. Письмо о русской поэзии // Мандельштам О. Собрание сочинений: в 4-х т. Т. 2. М., 1993. С. 236 – 240.
45. Мандельштам О. Буря и натиск // Мандельштам О. Собрание сочинений: в 4-х т. Т. 2. М., 1993. С. 288 – 298.
46. Одоевский В.Ф. < Пушкин > // Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве. М., 1982. С. 57 – 59.
47. Орлов А.В. Юношеская автобиография Иннокентия Анненского // Русская литература. 1985. № 2. С. 169 – 175.
48. Петрова М., Самойлов Д. Загадка ганнибалова дерева // Вопросы литературы. 1988. № 2. С. 187 – 192.
49. Полевой Н.А. Пушкин // Полевой Н.А., Полевой Кс. А. Литературная критика: Статьи, рецензии 1825 – 1842. Л., 1990. С. 271 – 283.
50. Пунин Н.Н. Проблема жизни в поэзии И. Анненского // Аполлон. 1914. № 10. С. 47 – 50.
51. Пушкин в русской философской критике. Конец XIX – первая половина XX вв. / Сост., вступ. ст., библиографические справки Р.А. Гальцевой. М., 1990.
52. Пяст В. Встречи / Сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. М., 1997.
53. Чуковский К. Об эстетическом нигилизме // Весы. 1906. № 3 – 4. С. 79 – 81.
54. Чуковский К.И. «Я почувствовал такую горькую вину перед ним...» // Вопросы литературы. 1979. № 8. С. 299 – 306.
55. Чулков Г. Траурный эстетизм. И.Ф. Анненский – критик // Аполлон. 1909. № 4. С. 9 – 10.
- III. Общетеоретическая литература и литература со сходной научной проблематикой.
56. Андреев Л.Г. Импрессионизм. М., 1980.

57. Анциферов Н.П. «Непостижимый город...» Л., 1991.
58. Арбузова Н.Ю. Морской пейзаж в лирике Ф.И. Тютчева // Диалог культур: сборник тезисов межвузовского семинара молодых ученых / Под ред. Г.П. Козубовской. Барнаул, 1998. С. 23 – 26.
59. Арьев А. «Великолепный мрак чужого сада». Царское Село в русской поэтической традиции и «Царскосельская ода» Ахматовой // Звезда. 1999. № 6. С. 220 – 238.
60. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. В 3-х т. М., 1995.
61. Ауэр А. Символ // Литературная учеба. 1983. № 5. С. 209 – 212.
62. Бак Д.П., Борисова Е.Б. Принцип цитирования в поэтике лирического цикла: Статус имени у Анны Ахматовой // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. Кемерово, 1992. С. 140 – 155.
63. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7-ми т. М., 1997. Т. 5. С. 159 – 206.
64. Бахтин М.М. Из архивных записей к работе «Проблемы речевых жанров»: Диалог. Диалог I. Проблема диалогической речи. Диалог II. // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7-ми т. М., 1997. Т. 5. С. 207 – 286.
65. Бахтин М.М. Язык в художественной литературе // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7-ми т. М., 1997. Т. 5. С. 287 – 297.
66. Бахтин М.М. Проблема текста // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7-ми т. М., 1997. Т. 5. С. 306 – 328.
67. Бройтман С.Н. Истоки диалогичности лирического образа // Жанр и проблема диалога. Махачкала, 1982. С. 113 – 121.
68. Бройтман С.Н. Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX века. Махачкала, 1983.
69. Бройтман С.Н. Субъектная структура русской лирики XIX – нач. XX веков в историческом освещении // Изв. АН СССР. Сер. Литературы и языка. Т. 47. 1988. № 6. С. 527 – 538.

70. Бройтман С.Н. Венецкие строфы Мандельштама, Блока и Пушкина (К вопросу о классическом и неклассическом типе художественной целостности в поэзии) // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово, 1990. С. 81 – 96.
71. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М., 1997.
72. Бушмин А.С. Преемственность в развитии литературы. Л., 1978.
73. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
74. Ветшева Н.Ж. Замысел поэмы «Весна» в творческой эволюции Жуковского // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 112 – 125.
75. Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма.: Пер. А.А. Алявдиной / Вступ. ст. и ред. Б. Пшибышевского. М., 1996.
76. Волошина Т.А., Астапов С.Н. Языческая мифология славян. Ростов-на-Дону, 1996.
77. Гайденок В.П. Тема судьбы и представление о времени в древнегреческом мировоззрении // Вопросы философии. 1969. № 9. С. 88 – 98.
78. Гаспаров М.Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974.
79. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984.
80. Гаспаров М.Л. «Снова тучи надо мною...» Методика анализа // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. М., 1997. С. 9 – 20.
81. Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. М., 1991.
82. Гиршман М.М. Художественная целостность // Дискурс. 1997. № 3 – 4. С. 185 – 188.
83. Гиршман М.М. Единство и целостность литературного произведения: к определению и уточнению понятий // XX век. Литература. Силь. Екатеринбург, 1999. Вып. IV. С. 10 – 16.
84. Глушкова Т. Традиция – совесть поэзии // Глушкова Т. Традиция – совесть поэзии. М., 1987. С. 67 – 137.

85. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М., 1987.
86. Городецкий Б.П. Традиции Пушкина и русская советская поэзия // Русская советская поэзия. Традиции и новаторство. Л., 1972. С. 62 – 89.
87. Григорьев А.Л. Мифы в поэзии и прозе русских символистов // Литература и мифология. Л., 1975.
88. Державин Г.Р. Продолжение о лирической поэзии. Часть 3-я. // XVIII век. Сб. 15: Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. Л., 1986. С. 246 – 280.
89. Дорошевич А. Миф в литературе XX века // Вопросы литературы. 1970. № 2. С. 122 – 140.
90. Евзлин М.С. Космогония и ритуал. М., 1993.
91. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989.
92. Журавлева А.И. Русская классика как национальная мифология. // Проблемы литературных жанров. Ч. I. Томск, 1999. С. 11 – 14.
93. Заманская В.В. Русская литература первой трети XIX века: Проблема экзистенциального сознания. Магнитогорск, 1996.
94. Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. Киев, 1994.
95. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994.
96. Иезуитова Л.А. Что называли «золотым» и «серебряным веком» в России XIX – начала XX века / Гумилевские чтения. СПб., 1996. С. 11 – 24.
97. Искржицкая И.Ю. Культурфилософская эссеистика русского символизма // Русская литературная критика серебряного века. Новгород, 1996. С. 52 – 56.
98. Казин А.Л. Неоромантическая философия художественной культуры (К характеристике мировоззрения русского символизма) // Вопросы философии. 1980. № 7. С. 143 – 154.
99. Кедрова М.М. «Лишь слову жизнь дана...» Литература как диалог. Тверь, 1997.
100. Кибальник С.А. Культ гения. Истоки поклонения // Слово. 1990. № 6. С. 2 – 5.

101. Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986.
102. Козубовская Г.П. Поэзия А. Фета и мифология. Барнаул – Москва, 1991.
103. Козубовская Г.П. Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX – начала XX веков. Самара – Барнаул, 1995.
104. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX – XX вв. М., 1990.
105. Кондратова Т.И. Пушкинские мотивы в «Думе о Царском селе» К.М. Фофанова // *Ars interpretandi*. Сборник статей к 75-летию профессора Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 73 – 81.
106. Крук И.Т. Поэт и действительность. Черты мировоззрения и творчества Александра Блока в свете литературных традиций и проблем эпохи. Автореф... докт. дисс. Киев, 1969.
107. Куликова Е.Ю. «Петербургский текст» в лирике В.Ф. Ходасевича («Тяжелая лира», «Европейская ночь»). Автореф... канд. дисс. Новосибирск, 2000.
108. Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. «Пушкин – наше солнце» (к вопросу о восприятии Пушкина К. Бальмонтом) // *Русская литература*. 1999. № 2. С. 109 – 123.
109. Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1996.
110. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. СПб., 1997.
111. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // *Труды по знаковым системам*. Т. VI. Тарту, 1973. С. 282 – 305.
112. Лотман Ю.М., Минц З.Г. Литература и мифология // *Труды по знаковым системам*. Т. XIII: Семиотика культуры. Тарту, 1981. С. 35 – 55.
113. Лотман Ю.М. Текст в тексте // *Труды по знаковым системам*. Т. 14. Тарту, 1981.

114. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. Т. XVIII: Семиотика города и городской культуры. Петербург. Тарту, 1984. С. 30 – 45.
115. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Труды по знаковым системам. Т. XXI: Символ в системе культуры. Тарту, 1987. С. 10 – 21.
116. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
117. Максимов Д. Русские поэты начала века. Л., 1986.
118. Мартьянова С.А. Жизнетворчество в его преломлении русской литературой XIX века (К постановке проблемы) // Историко-литературный процесс. Методологические аспекты. Рига, 1989. С. 41 – 43.
119. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
120. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.
121. Мелетинский Е.М. Миф и двадцатый век // Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания. М., 1998. С. 419 – 426.
122. Мильков Д. О сходстве с Пушкиным. Поэтическая корректность и поэтический экстремизм // Звезда. 1999. № 6. С. 176 – 187.
123. Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Труды по знаковым системам. Т. VI. Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. Вып. 308. Тарту, 1973. С. 387 – 417.
124. Минц З.Г. Об эволюции русского символизма. (К постановке вопроса: тезисы) // Учен. записки Тартусского гос. ун-та. Вып. 735: А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века (Блоковский сборник VII). Тарту, 1986. С. 7 – 24.
125. Минц З.Г. У истоков «символистского Пушкина» // Пушкинские чтения в Тарту. Таллин, 1987. С. 72 – 76.
126. Мусатов В.В. Художественные традиции в современной поэзии. Иваново, 1980.
127. Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998.

128. Новинская Л.П. К проблеме: сюжет в лирике и его трактовка в современной поэтике // Историко-литературный процесс. Методологические аспекты. Рига, 1989. С. 49 – 51.
129. Орлов В.Н. Перепутья: Из истории русской поэзии начала XX века. М., 1976.
130. Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста. М., 1993.
131. Пайман А. История русского символизма. М., 1998.
132. Пророков М.В. Категория художественного образа и проблема символа // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1987. № 4. С. 39 – 47.
133. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
134. Роднянская И.Б. Лирический образ вещи в русской поэзии начала XX в. // Материалы научной конференции 1984. Вып. XVII. М., 1986. С. 226 – 246.
135. Роднянская И.Б. Трагическая муза Блока // Роднянская И.Б. Художник в поисках истины. М., 1989. С. 280 – 310.
136. Сапченко Л.А. Природа в художественном сознании Державина, Карамзина и раннего Жуковского (К проблеме эволюции образного мышления). Автореф... канд. дисс. М., 1989.
137. Сафонова Н.С. Литературные ассоциации в поздней лирике А.А. Ахматовой. Автореф... канд. дисс. Тверь, 1998.
138. Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977.
139. Сквозников В.Д. Реализм лирической поэзии. М., 1975.
140. Слина Э.В. Пушкинские мотивы в царскосельских стихах Анны Ахматовой // Ученые записки ЛГПИ им. А.И. Герцена. Пушкинский сборник. Псков, 1973. С. 129 – 139.
141. Смирнова Н.В. Чехов и русские символисты. Автореф... канд. дисс. Л., 1980.
142. Спроге Л.В. Рецепция пушкинских образов и сюжетов в лирике А. Блока (цикл «Мэри») // Проблемы пушкиноведения: Сборник научных трудов. Рига, 1983. С. 102 – 114.

143. Тименчик Р.Д. Текст в тексте у акмеистов // Труды по знаковым системам. Т. XIV: Текст в тексте. Тарту, 1981. С. 65 – 75.
144. Тименчик Р.Д. «Медный всадник» в литературном сознании начала XX века // Проблемы пушкиноведения: Сборник научных трудов. Рига, 1983. С. 82 – 101.
145. Топорков А.Л. Из мифологии русского символизма: Городское освещение // Ученые записки Тартусского ун-та. Вып. 657: Мир А. Блока (Блоковский сборник). Тарту, 1985. С. 101 – 112.
146. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 259 – 367.
147. Топоров В.Н. Петербургские тексты и петербургские мифы (Заметки из серии) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 368 – 399.
148. Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 575 – 622.
149. Топоров В.Н. *Ветхий дом и дикий сад*: образ утраченного счастья (страничка из истории русской поэзии) // Облик слова. М., 1997. С. 290 – 318.
150. Тороп П.Х. Проблема интекста // Труды по знаковым системам. Т. XIV: Текст в тексте. Тарту, 1981. С. 33 – 44.
151. Тюпа В.И. О научном статусе исторической поэтики // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986. С. 3 – 7.
152. Тюпа В.И., Фуксон Л.Ю., Дарвин М.Н. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Вып. 1. Кемерово, 1997.
153. Тюрина И.И. Дионисийский миф и его воплощение в лирике Вяч. Иванова («Кормчие звезды», «Прозрачность», «Cor Ardens»): Дисс. канд. филол. наук. Томск, 1997.

154. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988.
155. Фрэйзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М., 1998.
156. Хализев В.Е. Литературная реминисценция и ее функции // Историко-литературный процесс. Методологические аспекты. Рига, 1989. С. 43 – 45.
157. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.
158. Ходанен Л.А. Поэтика пространства – времени «Песни про купца Калашникова» и традиции русского эпоса // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986. С. 90 – 98.
159. Ходанен Л.А. Поэтика Лермонтова. Аспекты мифопоэтики. Кемерово, 1995.
160. Ходанен Л.А. Романтическая мифология поэзии в творчестве Пушкина // Проблемы литературных жанров. Ч. I. Томск, 1999. С. 150 – 153.
161. Хорват К. Романтическое воззрение на природу // Европейский романтизм. М., 1973. С. 204 – 252.
162. Цилевич Л.М. Системный анализ художественного произведения // Историко-литературный процесс. Методологические аспекты. Рига, 1989. С. 20 – 21.
163. Чепкасов А.В. Миф о Петербурге в творчестве Д.С. Мережковского 1900 – 1910-х гг. // Проблемы литературных жанров. Ч. II. Томск, 1999. С. 82 – 85.
164. Чередниченко В.И. Поэтика художественного времени А.А. Фета. Автореф... канд. дисс. Тбилиси, 1982.
165. Чередниченко В.И. Типология временных отношений в лирике. Автореф... докт. дисс. Тбилиси, 1987.
166. Чудаков А.П. Вещь в реальности и в литературе // Материалы научной конференции. 1984. Вып. VII: Вещь в искусстве. М., 1986. С. 15 – 46.
167. Шичалин Ю.А. Пушкинские реминисценции в стихотворении А. Блока «О доблестях, о подвигах, о славе» // Жанр и проблема диалога. Махачкала, 1982. С. 131 – 135.

168. Эпштейн М.Н. Тема и вариация (К проблеме поэтической традиции) // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986. С. 8 – 23.
169. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник Вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.
170. Эткинд Е. Разговор о стихах. М., 1970.
171. Эткинд Е. Единство «серебряного века» // Звезда. 1989. № 12. С. 185 – 194.
172. Эткинд Е. Материя стиха. СПб., 1998.
173. Юкина Е., Эпштейн М. Поэтика зимы // Вопросы литературы. 1979. № 9. С. 171 – 204.
174. Янушкевич А.С. Проблема жанрово-родовых синтезов в аспекте исторической поэтики // Проблемы литературных жанров. Ч. I. Томск, 1999. С. 6 – 10.
175. Ясенский С.Ю. Поэтика реминисценций в ранней лирике А. Блока // Российский литературоведческий журнал. 1997. № 9. С. 40 – 54.
- IV. Научные работы по творчеству изучаемых авторов.
176. Айхенвальд Ю. Пушкин. М., 1916.
177. Алпатова Т.А. Пушкинский миф Царского Села в лирике И.Ф. Анненского // Литература в школе. 1999. № 2. С. 40 – 49.
178. Аникин А.Е. Ахматова и Анненский: Заметки к теме. Ч. II. Новосибирск, 1988.
179. Аникин А.Е. Ахматова и Анненский: Заметки к теме IV. Новосибирск, 1989.
180. Аникин А.Е. Ахматова и Анненский: Заметки к теме V. Новосибирск, 1989.
181. Аникин А.Е. Ахматова и Анненский: Заметки к теме VII. Новосибирск, 1990.
182. Аникин А.Е. «Незнакомка» Блока и «Баллада» Анненского // Русская речь. 1991. № 5. С. 15 – 20.

183. Аникин А.Е. Из наблюдений над поэтикой И. Анненского // Серебряный век в России. М., 1993. С. 137 – 152.
184. Астахов О.Ю. Фрагментарность самосознания лирического героя в поэзии И. Анненского // Проблемы литературных жанров. Ч. II. Томск, 1999. С. 67 – 69.
185. Ахматова А.А. О Пушкине // Ахматова А.А. Сочинения: В 2-х т. Т. 2. М., 1986. С. 6 – 179.
186. Барзах А.Е. «Рокот фортепьянный»: Мандельштам и Анненский // Звезда. 1991. № 11. С. 161 – 165.
187. Барзах А.Е. «Тоска» Анненского // Гумилевские чтения. СПб., 1996. С. 32 – 43.
188. Беренштейн Е.П. Действительность и искусство в миропонимании И.Ф. Анненского // Эстетика и творчество русских и зарубежных романтиков. Калинин, 1983. С. 145 – 162.
189. Беренштейн Е.П. Типологические особенности поэтики И.Ф. Анненского // Миропонимание и творчество романтиков. Калинин, 1986. С. 97 – 109.
190. Беренштейн Е.П. Иннокентий Анненский и романтизм (вопросы метода и стиля). Автореф... канд. дисс. Свердловск, 1988.
191. Беренштейн Е.П. «Просветленная страданьем красота»: Поэтический мир Иннокентия Анненского // Литература в школе. 1992. № 3/4. С. 14 – 22.
192. Беренштейн Е.П. Символизм Иннокентия Анненского: Проблема художественного метода (Конспект лекций). Тверь, 1992.
193. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826 – 1830). М., 1967.
194. Богомолов Н.А. «Кипарисовый ларец» и его автор // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 33 – 51.
195. Бонди С. О Пушкине: Статьи и исследования. М., 1978.
196. Булкина И. Особенности поэтики стихотворных сборников А.С. Пушкина // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. I. (Новая серия). Тарту, 1994. С. 46 – 66.

197. Бурсов Б.И. Судьба Пушкина. Л., 1989.
198. Васильев Б.А. Духовный путь Пушкина. М., 1994.
199. Верхейл К. Трагизм в лирике Анненского // Звезда. 1995. № 9. С. 208 – 216.
200. Викторovich В.А., Живолупова Н.В. Литературная судьба «Бесов» (Пушкин и Достоевский) // Болдинские чтения. Горький, 1977. С. 119 – 134.
201. Викторovich В.А. «Мы рождены для вдохновенья» (Пушкин и смысл поэзии) // Литературная учеба. 1987. № 1. С. 176 – 183.
202. Викторovich В.А. Пушкин и Достоевский. Некоторые итоги в изучении проблемы // Пушкин и русская культура. СПб., – Новгород, 1996. С. 132 – 134.
203. Виролайнен М.Н. Камень-Петр и финский гранит // *Ars interpretandi*. Сборник статей к 75-летию профессора Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 145 – 158.
204. Виролайнен М.Н. «Медный всадник. Петербургская повесть» // Звезда. 1999. № 6. С. 208 – 219.
205. Волков Г. Мир Пушкина: личность, мировоззрение, окружение. М., 1989.
206. Гаспаров Б.М. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя» // Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л., 1977. С. 115 – 122.
207. Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999.
208. Гаспаров М.Л. Семантический ореол пушкинского 4-стопного хоря // Пушкинские чтения в Тарту. Таллин, 1987. С. 53 – 55.
209. Гаспаров М.Л. Анненский – переводчик Эсхила // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. М., 1997. С. 141 – 147.
210. Гинзбург Л.Я. «Вещный мир» // Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 330 – 353.
211. Гиршман М.М. Пушкинское поэтическое целое и его современное значение // Русская филология. Украинский вестник: Республиканский научно-методический журнал. 1994. № 1. С. 26 – 29.

212. Гитин В.Е. Иннокентий Анненский // История русской литературы XX века. Серебряный век / Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды, Е. Эткинда. М., 1995. С. 171 – 179.
213. Гитин В.Е. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») // Русская литература. 1997. № 4. С. 34 – 53.
214. Городецкий Б.П. Лирика Пушкина. Л., 1970.
215. Грехнев В.А. «Анфологические эпиграммы» А.С. Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1976. С. 31 – 49.
216. Грехнев В.А. Лирика Пушкина. Горький, 1985.
217. Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994.
218. Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык лирики XIX в. Пушкин. Некрасов. М., 1981.
219. Гукасова А.Г. Болдинский период в творчестве А.С. Пушкина. М., 1973.
220. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965.
221. Донская С.Л. К истории стихотворения Пушкина «Телега жизни» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. VII. Л., 1974. С. 215 – 220.
222. Духовный труженик. А.С. Пушкин в контексте русской культуры. СПб., 1999.
223. Евлахов А. Эстетическая теория Пушкина. [Б. м. и г.]
224. Ермаков Ив. Дм. Этюды по психологии творчества А.С. Пушкина (Опыт органического понимания «Домика в Коломне», «Пророка» и маленьких трагедий). М. – Петроград, 1923.
225. Ермилова Е.В. Поэзия Иннокентия Анненского // Анненский Стихотворения. М., 1987. С. 5 – 22.
226. Жаравина Л.В. «Поэзия совести» (анализ стихотворения И.Ф. Анненского «Октябрьский миф») // Из истории русской литературы и литературной критики. Кишинев, 1984. С. 60 – 65.
227. Жолковский А. Инварианты Пушкина // Труды по знаковым системам. Т. XI. Тарту, 1979. С. 3 – 25.

228. Журавлева А.И., Некрасов В.Н. Опять о «Памятнике» // *Ars interpretandi*. Сборник статей к 75-летию профессора Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 61 – 72.
229. Журицкий А.Н. Семантические наблюдения над «Трилистниками» Ин. Анненского // Историко-типологические и синхронно-типологические исследования. М., 1972.
230. Ивинский Д.П. К литературному фону пушкинской «Осени» // Пушкин: Сборник статей. М., 1999. С. 189 – 197.
231. Иезуитова Р.В. Эволюция образа Пушкина в русской поэзии XIX века // Пушкин: Исследования и материалы. Т. V. Л., 1967. С. 113 – 139.
232. Измайлов Н.В. Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 2. М.-Л., 1958. С. 7 – 48.
233. Ильичев А.В. «Зачем крутится ветер в овраге...» Источники, поэтика, концепция поэта и поэзии // *Временник Пушкинской комиссии*. Вып. 24. Л., 1991. С. 144 – 154.
234. Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1998.
235. Искржицкая И.О. Образ античности в лирике И. Анненского и А. Ахматовой // Вторые Ахматовские чтения. Тезисы докладов и сообщений. Одесса, 1991. С. 5 – 7.
236. Истогина А.Я. Человек и природа в лирике Пушкина // Истогина А.Я. Свет слова. Этюды о русской лирике. М., 1987. С. 133 – 159.
237. Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. СПб., 1998.
238. Кихней Л.Г., Ткачева Н.Н. Иннокентий Анненский. Вещество существования и образ переживания. М., 1999.
239. Колобаева Л.А. Ирония в лирике Иннокентия Анненского // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1977. № 6. С. 21 – 30.
240. Колобаева Л.А. «Вещный» символ в лирике И. Анненского и А. Ахматовой // Вторые Ахматовские чтения. Тезисы докладов и сообщений. Одесса, 1991. С. 16 – 18.

241. Колобаева Л.А. Феномен Анненского // Русская словесность. 1996. № 2. С. 35 – 40.
242. Корецкая И. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский // Корецкая И. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995. С. 128 – 142.
243. Корецкая И. Импрессионизм в символистской поэзии и эстетике // Корецкая И. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995. С. 199 – 252.
244. Корецкая И. «Аполлон» // Корецкая И. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995. С. 324 – 375.
245. Красильникова Е.В. Еще раз о цвете у И. Анненского // Облик слова: Сборник статей памяти Дмитрия Николаевича Шмелева. М., 1997. С. 251 – 258.
246. Краснов В. Поэма «Медный всадник» и ее традиции в русской поэзии // Болдинские чтения. Горький, 1977. С. 94 – 105.
247. Красухин Г.Г. Пушкин. Болдино. 1833. Новое прочтение: Медный Всадник. Пиковая Дама. Анджело. Осень. М., 1998.
248. Крейцер А. О «Духе местности» Царского Села: Пушкин и Гоголь летом 1831 г. // Нева. 1996. № 11. С. 232 – 239.
249. Лебедева О.Б. «Разговор книгопродавца с поэтом» // Приемы целостного анализа художественного произведения. Томск, 1988. С. 5 – 35.
250. Левкович Я.Л. Стихотворение Пушкина «Не дай мне бог сойти с ума...» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982. С. 176 – 192.
251. Лотман Ю.М. Метрический репертуар И. Анненского // Учен. записки Тартусского гос. ун-та: Труды по русской и славянской филологии. XXIV. Литературоведение. Тарту, 1975. С. 122 – 147.
252. Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995.
253. Маймин Е.А. Философская поэзия Пушкина и любомудров (к различию художественных методов) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. VI. Л., 1969. С. 98 – 117.

254. Маймин Е.А. О теме свободы в романтической лирике Пушкина // Изв. АН СССР. Сер. Литературы и языка. Т. 33. 1974. № 3. С. 216 – 221.
255. Маймин Е.А. Пушкин. Жизнь и творчество. М., 1981.
256. Макогоненко Г.П. Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1830 – 1833). Л., 1974.
257. Макогоненко Г.П. Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1833 – 1836). Л., 1982.
258. Малинин В.А. Пушкин как мыслитель. Красноярск, 1990.
259. Малкина Е. Иннокентий Анненский // Литературный критик. 1940. № 5 – 6. С. 210 – 213.
260. Мальчукова Т.Г. «Подражания древним», «Эпиграммы во вкусе древних» и «Анфологические эпиграммы» в лирике А.С. Пушкина // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1990. С. 48 – 72.
261. Мальчукова Т.Г. Античные и христианские традиции в поэзии А.С. Пушкина. Кн. I. Петрозаводск, 1997.
262. Мальчукова Т.Г. Лирика Пушкина 1820-х годов в отношении к церковнославянской традиции (к интерпретации стихотворений «Воспоминание» и «Пророк» в контексте христианской культуры) // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сборник научных трудов. Вып. 2. Петрозаводск, 1998. С. 151 – 177.
263. Маркович В.М. О мифологическом подтексте сна Татьяны // Болдинские чтения. 1981. С. 69 – 81.
264. Меднис Н.Е. Мотив пустыни в лирике Пушкина // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции / Под ред. Е.К. Ромодановской. Новосибирск, 1998. Вып. 2. С. 163 – 171.
265. Мейер Г. Черный человек. Идеино-художественный замысел «Моцарта и Сальери» // Русская речь. 1998. № 3. С. 32 – 40.

266. Мейлах Б.С. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.-Л., 1962.
267. Мейлах Б.С. Реалистическая система Пушкина в восприятии его современников (конец 20-х – 30-е годы XIX в.) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. VI. Л., 1969. С. 5 – 34.
268. Мейлах Б.С. Творчество А.С. Пушкина: Развитие художественной системы. М., 1984.
269. Мейлах Б.С. «...Сквозь магический кристалл...» Пути в мир Пушкина. М., 1990.
270. Мельшин Л. (П.Ф. Гриневич) Очерки русской поэзии. Пушкин. – Некрасов. – Фет. – Тютчев. – Надсон. – Современные миниатюры. – О старом и новом настроении. СПб., 1904. С. 5 – 90.
271. «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. 1840 – 1990-е гг. Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней. М., 1997.
272. Муравьева О.С. Об особенностях поэтики пушкинской лирики // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIII. Л., 1989. С. 21 – 32.
273. Мурьянов М.Ф. Из символов и аллегорий Пушкина. М., 1996.
274. Насруллаев Р.Г. Об одном диалоге в русской поэзии начала XX века («Двойник» А. Блока и И. Анненского) // Жанр и проблема диалога, Махачкала, 1982. С. 136 – 147.
275. Нахов И.М. Пушкинская речь Иннокентия Анненского // Русская словесность. 1999. № 2. С. 2 – 7.
276. Национальный гений и пути русской культуры: Пушкин, Платонов, Набоков в конце XX века. Материалы регионального симпозиума. Вып. I. Омск, 1999.
277. Небольсин А.Р. Поэзия пошлости // Человек. 1993. № 3. С. 176 – 182.
278. Незеленов А. Александр Сергеевич Пушкин в его поэзии. Первый и второй периоды жизни и деятельности (1799 – 1826). СПб., 1882.

279. Некрасова Е.А. А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания. М., 1991.
280. Непомнящий В.С. Пророк. Художественный мир Пушкина и современность // Новый мир. 1987. № 1. С. 132 – 152.
281. Непомнящий В.С. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1987.
282. Непомнящий В.С. Дар. Заметки о духовной биографии Пушкина // Новый мир. 1989. № 6. С. 241 – 260.
283. Непомнящий В.С. Время в поэтике Пушкина // *Ars interpretandi*. Сборник статей к 75-летию профессора Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 99 – 107.
284. Непомнящий В.С. Из набросков о лирике Пушкина // Московский пушкинист. Вып. 4. М., 1997. С. 191 – 219.
285. Новикова М. Пушкинский космос. Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М., 1995.
286. Осетров Е. Нить Ариадны // Осетров Е. Голоса поэтов. М., 1990. С. 11 – 54.
287. Останкович А.В. Сонеты И.Ф. Анненского: Аспект гармонической организации. Автореф... канд. дисс. Ставрополь, 1996.
288. Панченко О.Н. Невероятная близость переживаний: О тематических перекличках в лирике А. Блока и И. Анненского // Русская речь. 1984. № 2. С. 51 – 56.
289. Паперный В. «Непонимаемый никем» (заметки о поэтике Пушкина тридцатых годов) // Пушкинский юбилейный. Иерусалим, 1999. С. 67 – 78.
290. Передреев А. Божественный глагол // Пушкинист. Сборник Пушкинской комиссии ИМЛИ им. А.М. Горького. Вып. 1. / Сост. Г. Красухин. М., 1989. С. 233 – 235.
291. Петрова Г.В. Проблема бессознательного в лирике И.Ф. Анненского // Русская литературная критика серебряного века. Новгород, 1996. С. 30 – 34.

292. Петрова И.В. Анненский и Тютчев (К вопросу о традициях) // Искусство слова. М., 1973. С. 277 – 288.
293. Петрова Т.Г. Поэзия Ин. Анненского в критике первой четверти XX в. (Обзорная статья) // РЖ. Общественные науки в СССР. Сер. 7. Литературоведение. 1990. № 6. С. 82 – 96.
294. Поддубная Р.Н. «Веленью Божию, о Муза, будь послушна» (цикл Пушкина 1830-х годов о поэте и поэзии) // Русская филология. Украинский вестник: Республиканский научно-методический журнал. 1994. № 1. С. 30 – 33.
295. Подольская И. Поэзия и проза Иннокентия Анненского // Анненский И. Избранное. М., 1987. С. 3 – 20.
296. Позов А. Метафизика Пушкина. М., 1998.
297. Пономарева Г.М. Понятие предмета и метода литературной критики в критической прозе Иннокентия Анненского // Учен. записки Тартусского гос. ун-та. Вып. 735: А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века (Блоковский сборник VII). Тарту, 1986. С. 124 – 136.
298. Постнов О.Г. Трансформация мотива смерти в лирике А.С. Пушкина петербургского периода 1817 – 1820 гг. // Гуманитарные науки в Сибири. Сер. Филология. 1996. № 4. С. 26 – 31.
299. Пушкинский альманах. Юбилейный выпуск / Под ред. А.А. Асояна. Омск, 1999.
300. Пушкин и поэтический язык XX века: Сборник статей, посвященных 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина. М., 1999.
301. Пушкин и современная культура. М., 1996.
302. Решидова Н.К. Пушкин и литературная теория любомудров. Автореф... канд. дисс. Калинин, 1975.
303. Россош Г. Тот «черный человек» // Новое время. 1994. № 23. С. 34 – 35.
304. Саводник В.Ф. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911.

305. Самойлов Д. Пророческое назначение. Заметки о лирике Пушкина // Литературное обозрение. 1979. № 6. С. 25 – 28.
306. Сандомирская В.Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкин: Исследования и материалы. Т. IX. Л., 1979. С. 69 – 82.
307. Сапожникова В.В. Природа в поэтических произведениях А.С. Пушкина. [Б. м. и г.]
308. Семенова О.Н. О поэзии Иннокентия Анненского: (Семантическая композиция лирического цикла) // Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллин, 1981.
309. Сидяков Л.С. Изменения в системе лирики Пушкина 1820 – 1830-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982. С. 48 – 69.
310. Сидяков Л.С. Две редакции «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» А.С. Пушкина // Пушкинский юбилейный. Иерусалим, 1999. С. 45 – 56.
311. Скачкова О.Н. К вопросу о структуре лирического субъекта в лирике А.С. Пушкина 1930-х годов // Пушкин и русская литература. Рига, 1986. С. 16 – 23.
312. Скачкова О.Н. Предметный мир лирики Пушкина. К постановке вопроса // Пушкин: Проблемы поэтики. Тверь, 1992. С. 16 – 23.
313. Сквозников В.Д. Лирика Пушкина. М., 1975.
314. Слина Э.В. Воспоминание в лирике А.С. Пушкина (1826 – 1836) // Болдинские чтения. Горький, 1987. С. 41 – 50.
315. Слина Э.В. Лирика Пушкина 1820 – 30-х годов. Проблемы становления личности поэта: Учебное пособие по спецкурсу. Псков, 1990.
316. Слонимский А.Л. Мастерство Пушкина. М., 1963.
317. Смирнов А.А. Становление романтического идеала в лирике Пушкина // А.С. Пушкин. Проблемы творчества. Калинин, 1987. С. 5 – 15.
318. Смирнов А.А. Лирика Пушкина: Принципы анализа поэтического идеала. Учебно-методическое пособие. М., 1988.

319. Смирнов И.П. Знак сближается с вещью // Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 72 – 84.
320. Созина Е.К. Трансформация зеркального мифа символистов в творчестве И. Анненского // Традиции в контексте русской культуры. Череповец, 1995. С. 108 – 112.
321. Старк В.П. Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны...» и цикл Пушкина 1836 г. // Пушкин: Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982. С. 193 – 203.
322. Старк В.П. Притча о сеятеле и тема поэта-пророка в лирике Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 14. Л., 1991. С. 51 – 64.
323. Стенник Ю.В. Пушкин и русская литература XVIII в. СПб., 1995.
324. Строганов М.В. Певец – пророк – эхо (Из наблюдений над текстами Пушкина) // Русская словесность. 1995. № 5. С. 10 – 16.
325. Суздальский Ю.П. Пушкин и античность. Автореф... канд. дисс. Л., 1969.
326. Табориская Е.М. Тема поэзии в пушкинской лирике 1826 – 1836-х годов // Анализ художественного произведения в контексте творчества писателя. М., 1987. С. 20 – 38.
327. Тарасова И.А. Семантическая характеристика ключевого слова «весна» в поэзии А. Фета и И. Анненского // Проблемы изучения жизни и творчества А.А. Фета. Курск, 1990. С. 83 – 91.
328. Тарасова И.А. Структура семантического поля в поэтическом идиостиле (на материале поэзии И. Анненского). Автореф... канд. дисс. Саратов, 1994.
329. Тименчик Р.Д. О составе сборника «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы. 1978. № 8. С. 307 – 316.
330. Тименчик Р.Д. Поэзия И. Анненского в читательской среде 1910-х гг. // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 680. Блоковский сборник VI. Тарту, 1985. С. 101 – 116.
331. Тименчик Р.Д. Иннокентий Анненский и Николай Гумилев // Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 271 – 278.

332. Тименчик Р.Д. Культ Иннокентия Анненского на рубеже 1920-х годов // Культура русского модернизма. М., 1993. С. 338 – 348.
333. Ткачева Н.Н. Анненский – лирик: миропонимание и поэтика. Автореф... канд. дисс. Владивосток, 1999.
334. Тойбин И.М. Пушкин. Творчество 1830-х и вопросы историзма. Воронеж, 1976.
335. Томашевский Б.В. Пушкин и Петербург // Пушкин: Исследования и материалы. М.-Л., 1960. С. 37 – 45.
336. Томашевский Б.В. Пушкин: в 2-х т. М., 1990.
337. Томашевский Б.В. Пушкин. Работы разных лет. М., 1990.
338. Тростников М.В. Сквозные мотивы лирики И. Анненского // Изв. АН СССР. Сер. Литературы и языка. Т. 50. 1991. № 4. С. 328 – 337.
339. Тростников М.В. «Я люблю на бледнеющей шири в перегибах растаявший цвет...» Символика желтого цвета в лирике И. Анненского // Русская речь. 1991. № 4. С. 15 – 17.
340. Трубачев С.С. Пушкин в русской критике 1820 – 1880. СПб., 1889.
341. Тудоровская Е.А. Поэтика лирических стихотворений А.С. Пушкина. СПб., 1996.
342. Тюпа В.И. Проблема «уединенного сознания» в лирике Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1985. С. 17 – 27.
343. 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.
344. Файн С.В. Поль Верлен и поэзия русского символизма (И. Анненский, В. Брюсов, Ф. Сологуб). Автореф... канд. дисс. М., 1994.
345. Федоров А.В. Поэтическое творчество И. Анненского // Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1959.
346. Федоров А.В. Два поэта (Иннокентий Анненский и Федор Сологуб как переводчики поэзии) // Созвучия: Стихи зарубежных поэтов в переводе Иннокентия Анненского, Федора Сологуба. М., 1979.

347. Федоров А.В. Лирика Иннокентия Анненского // Анненский И. Лирика. Л., 1979. С. 3 – 21.
348. Федоров А.В. Творчество Иннокентия Анненского в свете наших дней // Анненский И. Избранные произведения. Л., 1988.
349. Федоров А.В. Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984.
350. Федоров Ф.П. О художественной системе лирики И.Ф. Анненского («Старая шарманка») // Вопросы сюжетосложения. Вып. 4. Рига, 1976. С. 112 – 129.
351. Федоров Ф.П. Пространственно-временная структура стихотворения А.С. Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье...») // Пушкин и русская литература. Рига, 1986. С. 4 – 15.
352. Фейнберг И.Л. Читая тетради Пушкина. М., 1985.
353. Фоменко И.В. О жанре «Подражаний Корану» // Пушкин: Проблемы поэтики. Тверь, 1992. С. 4 – 16.
354. Фомичев С.А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986.
355. Фортунатов Н.М. Черты пушкинской формы в искусствоведческом аспекте // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1991. С. 75 – 82.
356. Фридлиндер Г.М. Пушкин и пути русской литературы // Пушкин: Исследования и материалы. Т. V. Л., 1967. С. 17 – 60.
357. Фридлиндер Г.М. Пушкин и его заветы будущим поколениям // Фридлиндер Г.М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». СПб., 1995. С. 5 – 195.
358. Фридман Н.В. Образ поэта-пророка в лирике Пушкина // Ученые записки МГУ. Вып. 118: Труды кафедры русской литературы. Кн. 2. М., 1946. С. 83 – 107.
359. Фридман Н.В. Иннокентий Анненский и наследие Пушкина // Изв. АН СССР. Сер. Литературы и языка. Т. 50. 1991. № 4. С. 338 – 349.
360. Цыбин В.Д. Судьба и поэзия Иннокентия Анненского // Анненский И.Ф. Стихотворения и переводы. М., 1981. С. 5 – 14.

361. Цыбин В.Д. Жизнь и поэзия Иннокентия Анненского // Литературная учеба. 1981. № 6. С. 204 – 210.
362. Черный К.М. Анненский и Тютчев // Вестник МГУ. Сер. Х. Филология. 1973. № 2. С. 10 – 22.
363. Черный К.М. Поэзия Иннокентия Анненского. Автореф... канд. дисс. М., 1973.
364. Чичерин А.В. Образ времени в лирике Пушкина // Чичерин А.В. Ритм образа. М., 1980. С. 185 – 193.
365. Чумаков Ю.Н. Проблемы поэтики Пушкина (лирика, «Каменный гость», «Евгений Онегин»). Автореф... канд. дисс. Саратов, 1970.
366. Шелогурова Г.Н. Античный миф в русской драматургии начала века (И. Анненский, Вяч. Иванов) // Из истории русской литературы конца XIX – начала XX века / Под ред. А.Г. Соколова, М.В. Михайловой. М., 1988. С. 105 – 122.
367. Штедтке Кл. «Египетские ночи» и вопрос об искусстве // Труды по знаковым системам. Т. XIX. Тарту, 1986. С. 133 – 144.
368. Эткинд Е. Симметрические композиции у Пушкина. Париж, 1988.
369. Яницкий Л.С. Мифологический мотив пира мертвых в стихотворении И. Анненского «Там» // Этногерменевтика: Некоторые подходы к проблеме / Отв. ред. Е.А. Пименов, М.В. Пименова. Кемерово, 1999. Вып. 4. С. 211 – 214.
- V. Справочно-энциклопедическая литература.
370. Бавин С.П., Семибратова И.В. Судьбы поэтов серебряного века. Библиографические очерки. М., 1993.
371. Баевский В.С. История русской поэзии: 1730 – 1980. Компендиум. М., 1996.
372. Библейская энциклопедия. В 2-х книгах. М., 1991.
373. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996.
374. Краткая литературная энциклопедия. В 9-ти т. / Гл. ред. А.А. Сурков. М., 1962 – 1978.

375. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М., 1996.
376. Махов А.Е. Сад демонов: Словарь inferнальной мифологии средневековья и Возрождения. М., 1998.
377. Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М., 1991.
378. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М., 1991.
379. Моклер К. Французский импрессионизм // Искусство: Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура / Сост. М.В. Алпатов. М., 1969. С. 275 – 280.
380. Путеводитель по Пушкину. СПб., 1997.
381. Руднев В.П. Словарь культуры XX в. Ключевые понятия. М., 1999.
382. Русские писатели. Библиографический словарь. В. 2 ч. / Под ред. П.А. Николаева. М., 1990.
383. Русские писатели, XX век. Библиографический словарь. В 2 ч. / Под ред. Н.Н. Скатова. М., 1998.
384. Русские писатели. 1800 – 1917. Биографический словарь: в 5-ти т. Т.1. М., 1989.
385. Современный словарь иностранных слов. М., 1993.
386. Словарь античности. Пер. с нем. / Сост. Й Ирмшер в сотрудничестве с Р. Йоне. М., 1989.
387. Словарь языка Пушкина / Под ред. ак. В.В. Виноградова. В 4-х т. М., 1956 – 1961.
388. Фризман Л. Семинарий по Пушкину. Харьков, 1995.
389. Хрестоматия по географии России. Образ страны: Русские столицы. Москва и Петербург / Авт.-сост. А.Н. Замятин, Д.Н. Замятин; общ. ред. Д.Н. Замятин. М., 1993.
390. Художественное восприятие. Основные термины и понятия (Словарь-справочник). Тверь, 1991.
391. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. М., 1989.

