

А. В. Подворная

**И. АННЕНСКИЙ:
МЕЖДУ КЛАССИКОЙ И МОДЕРНИЗМОМ**

Учебное пособие

Министерство образования и науки Российской Федерации
Омский государственный педагогический университет

А. В. Подворная

**И. АННЕНСКИЙ:
МЕЖДУ КЛАССИКОЙ И МОДЕРНИЗМОМ**

Учебное пособие

Омск
Издательство ОмГПУ
2015

Учебное издание

Подворная Алла Владимировна

**И. АННЕНСКИЙ: МЕЖДУ КЛАССИКОЙ
И МОДЕРНИЗМОМ**

Учебное пособие

Редактор *И. И. Бабилова*

Технический редактор *Л. Л. Митюкова*

Подписано в печать 25.09.2015. Формат 60×84/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Печ. л. 6,25. Уч.-изд. л. 5,70.

Тираж 50 экз. Заказ Ш-66.

Издательство ОмГПУ.

Отпечатано в типографии ОмГПУ,

Омск, наб. Тухачевского, 14, тел./факс: (3812) 23-57-93

УДК 891.7
ББК 83.3(2=Рус)5я73
П44

Печатается по решению редакционно-издательского совета Омского государственного педагогического университета

Рецензент:

Т. И. Подкорытова, канд. филол. наук, доцент кафедры литературы и культурологии Омского государственного педагогического университета

Подворная, А. В.

П44 И. Анненский: между классикой и модернизмом : учебное пособие / А. В. Подворная. – Омск : Изд-во ОмГПУ, 2015. – 100 с.

ISBN 978-5-8268-1971-5

Учебное пособие посвящено творчеству И. Анненского. Предлагаемый материал должен помочь познакомиться с поэтической онтологией И. Анненского, продемонстрировать методику анализа отдельных стихотворений, представить его оригинальную художественную систему в контексте русской классики и поэзии Серебряного века.

Предназначено для студентов, обучающихся по направлению «Педагогическое образование», и магистрантов, обучающихся по направлению «Литературное образование». Пособие можно использовать при изучении русской литературы рубежа XIX–XX вв., а также при чтении курсов, связанных с различными методиками анализа лирических произведений.

УДК 891.7
ББК 83.3(2=Рус)5я73

ISBN 978-5-8268-1971-5

© Подворная А. В., 2015
© Омский государственный педагогический университет, 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение. Поэзия И. Анненского в контексте литературного процесса начала XX века	4
Глава 1. И. Анненский и поэтическая традиция XIX века	7
1.1. Классическая «осень» в лирическом переосмыслении И. Анненского: метафизический и поэтологический аспекты мотива	7
2.2. «Старая поэзия» и эстетическое кредо И. Анненского	17
Вопросы и задания	31
Глава 2. И. Анненский и символизм	33
2.1. И. Анненский и символистская идея теургии	33
2.2. «Блоковский текст» в лирике И. Анненского	46
Вопросы и задания	62
Глава 3. Поэтология И. Анненского	63
Вопросы и задания	88
Темы для самостоятельной работы студентов	90
Избранная литература о творчестве И. Ф. Анненского	91

ВВЕДЕНИЕ.

ПОЭЗИЯ И. АННЕНСКОГО В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА НАЧАЛА XX ВЕКА

Творчество И. Анненского до сих пор остается одним из загадочных явлений в русской литературе. Причина этого заключается не только в отдаленности Анненского от литературных течений своего времени, но и прежде всего в сложности его поэтического языка. В современном литературоведении до конца не решен вопрос о месте поэта в литературном пространстве начала века. В настоящее время сложилось два подхода. Один из них связывает творчество Анненского с ранним этапом русского символизма. Начало такой традиции было положено современником И. Анненского Вяч. Ивановым, который одним из первых причислил автора «Тихих песен» к кругу «старших» символистов. Для Вяч. Иванова поэтический метод Анненского сродни методу В. Брюсова и представляет собой «символизм поэтических ребусов». По его мнению, стихотворение Анненского – это загадка, которую нужно решить, иными словами, отгадать явление, ставшее творческим импульсом.

Как о зачинателе символизма наряду с прогрессившим Брюсовым пишет об Анненском знаток поэзии Серебряного века М. Гаспаров. По мнению исследователя, описывая истоки русского символизма, нужно учитывать особенности развития русской культуры. Исторически сложилось так, что русская культура отстает от западноевропейской на одно-два поколения. Так, в XIX веке во Франции смена двух литературных школ («Парнас» и символизм) совершалась по отчетливому принципу отталкивания. «В недрах позднего романтизма с его экзотическими увлечениями сложились вкусы парнасцев – а затем эти поэты выступили самостоятельно, противопоставив безудержному стилю романтиков свой собственный, заверченный и уравновешенный. В недрах “Парнаса” с его отрешенностью от мира сложились вкусы Верлена и Малларме – а затем символисты выступили самостоятельно, противопоставив скульптурности и четкости парнасского стиля музыкальность

и расплывчатую суггестивность своего собственного»¹. Русская поэзия XIX века не имела аналога «Парнасу», она должна была одновременно наверстывать достижения двух литературных школ, «Парнас» и символизм совместились в одном поколении: в символизме Брюсова и стиле Анненского. Анненский – одинокий поэт, пытавшийся перейти сразу от словарной прямолинейности 1880-х годов к изощренности «русского Малларме». Стиль поэта М. Гаспаров характеризует как «орнаментальный», перифрастический, имея в виду любовь поэта к метафоре-перифразе.

По-новому взглянуть на вопрос о месте Анненского в литературе начала века позволяет монография австрийского литературоведа А. Ханзен-Леве «Русский символизм», где реконструирована парадигма раннего символизма. Анализ поэтической системы Анненского в свете «диаволической» парадигмы показал, что хотя его лирика эксплицирует общие черты с декадентским этапом символизма («диаволический» тип движения, «поза отказа», лунная символика), но все же имеет от него ряд существенных отличий. Поэту не было свойственно стремление к самоутверждению и самоканонизации, он избежал эстетического релятивизма декадентских художников, для него не характерно представление о художнике как творце антимира, «художнике-дьяволе», чужды поэтический эгоцентризм Брюсова и Бальмонта, эстетизация зла.

Поэтому наряду с традицией связывать Анненского с ранним этапом русского символизма сложилось представление о двойственном положении поэта между символизмом и постсимволизмом. Такое восприятие родилось в среде акмеистов. Н. Гумилев указывал, что Анненский, «не примыкая идейно к кружку русских символистов... в то же время учился у тех же учителей – французских поэтов, работал над теми же проблемами, болел теми же сомнениями, хотя во имя иного». Как известно, акмеисты провозгласили Анненского своим учителем. Н. Гумилев в рецензии на «Кипарисовый ларец» писал: «Искатели новых путей на своем знамени должны написать имя Анненского, как нашего “Завтра”»². На роль

¹ Гаспаров М. Л. Антиномичность русского модернизма // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М. ; Л., 1995. С. 286.

² Гумилев Н. Соч. : в 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 58.

Анненского как Учителя указывала и А. Ахматова: «Меж тем как Бальмонт и Брюсов сами завершили ими же начатое... дело Анненского ожило со страшной силой в следующем поколении»³.

Акмеисты обратили внимание на поэтику цитации, свойственную Анненскому. По мысли О. Мандельштама, Анненский «являл пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя статья»⁴. Исследования К. Черного, А. Лаврова, Р. Тименчика, В. Гитина, О. Ронена, П.-А. Будина показали, что обращение к лирике Анненского невозможно без учета ориентации автора на «чужое» слово. Излюбленное поле работы современного литературоведения – «тщательное прочтение» одного стихотворения, одного мотива или образа. Общие принципы интертекстуального анализа – отыскивание «ключей» к тексту, раскрытие «тайнописи» Анненского.

В данном пособии предлагается иная трактовка «пограничности» лирики Анненского. Особенность его творческой позиции видится в пребывании в культурном пространстве между классикой и модернизмом, или, если пользоваться определениями самого Анненского, между «старой» и «новой» поэзией. Выявить такую позицию отчасти помогают критические статьи Анненского, затрагивающие проблему смены поэтических систем. Но полнее всего «пограничность» его художественного мира обнаруживается в ходе анализа его лирики, представляющей собой поиск альтернативной творческой парадигмы в противовес изжитой классике и духовно чуждому модернизму.

³ Ахматова А. Соч. : в 2 т. М., 1886. Т. 2. С. 202.

⁴ Мандельштам О. Письмо о русской поэзии // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 175.

ГЛАВА 1. И. АННЕНСКИЙ И ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ XIX ВЕКА

1.1. Классическая «осень» в лирическом перосмысле И. Анненского: метафизический и психологический аспекты мотива

В русской поэзии осенние мотивы впервые обретают заметное место в лирике Г. Державина. В стихотворениях «Осень во время осады Очакова» (1788), «Осень» (1804) это время года, как заметил В. Вацуро, представлено в русле европейской традиции описательной дидактической поэзии XVIII века. Державинская осень – радостное время природного изобилия, сбора щедрого урожая. Отсюда и комплекс ее положительных примет – осень «добрая», зрит «с улыбкой», «цветет пестротой», «взор дивит», дарует «счастья покая». Образ осени у Державина персонифицирован, что, вероятно, генетически восходит к аллегорическому изображению античной богини плодородия Церере (Деметре). Но сами осенние мотивы в приведенных текстах ещё не самостоятельны, поскольку осеннее изобилие и щедрость являются в «Осени» Державина аллегорией благодати Творца.

В это же время в русскую лирику входит и «унылый» осенний пейзаж. Его создатель – Н. Карамзин. Обращаясь к этому времени года в стихотворении «Осень», поэт отбирает приметы уже поздней осени: *«осенние ветры / в мрачной дубраве»*, *«седые туманы»*, опустевшие поле и сад. Осень Карамзина – это затихание звука и стирание красок, «бледное», безрадостное, унылое время. Завершается стихотворение размышлением о несоответствии между циклическим ритмом природы и жизнью человека: если в природе *«всё обновится весной»*, то смертный *«вянет навек»*. Это противопоставление войдет в число общих мест русской поэзии XIX века, вплоть до К. Случевского, писавшего: *«...нет людям обновленья, / И жизнь идет, как нить с веретена»*.

Дальнейшее развитие карамзинская осень получает в «Элегии» Андрея Тургенева, которая начинается пейзажной зарисовкой «угрюмой осени», полной уныния и мрака:

Угрюмой Осени мертвящая рука
Уныние и мрак повсюду разливает;
Холодный, бурный ветер поля опустошает,
И грозно пенится ревущая река.
Где тени мирные доселе простирались,
Беспечной радости где песни раздавались, –
Поблекшие леса в безмолвии стоят,
Туманы стелются над долом, над холмами.

Именно в творчестве Андрея Тургенева осенние мотивы, наделенные мортальной семантикой, становятся элементами жанрового языка элегии. По замечанию В. Вацуры, последующая элегическая поэзия будет отправляться именно от этого текста и превратит образ «мертвящей руки осени» в элегическое клише¹.

Эволюцию образа осени в русской поэзии во многом определила лирика Пушкина. Пушкинская осень многолика, наряду с «пышным природы увяданьем» есть в его лирике и «серые», «бедные» пейзажи. Но особое место среди пушкинских осенних текстов принадлежит, несомненно, отрывку «Осень» («Октябрь уж наступил...»), явившемуся, по словам Ю. Чумакова, «одним из итогов стилевой эволюции Пушкина и в то же время программой дальнейшего пути русской поэзии более чем на сто лет вперед»². Пушкин открыл для русского читателя «прощальную красу» осени, «её умирающую и умиротворяющую прелесть»³, и этот мотив затем повторится у многих поэтов, к примеру у Жемчужникова, Майкова, Случевского.

¹ Вацура В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 2002. С. 40.

² Чумаков Ю. Н. Жанровая структура «Осени» // Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 333.

³ Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 214.

Наиболее востребованными у последующих поэтов оказались знаменитые пушкинские оксюмороны и образ «чахоточной девы». Как пишет Л. Бельская, пушкинские строки *«пышное природы увяданье»* эхом отзываются в пейзажной лирике XIX века: *«замирающая пышно осень»* (Фет), *«пышно»* доцветает куст (Майков), *«пышный наряд леса»* (Надсон), *«люблю я время увяданья»* (Случевский)⁴.

Знаменитый образ «чахоточной девы» с увянувшей «улыбкой на устах» порождает у последователей целую цепь ассоциативных образов. Одни поэты разрабатывают метафорическую линию «осень – дева»: у Вяземского осень «*красавица*» приманивает нас «*последней лаской, последними дарами*»; в стихотворении О. Чюминой «*Осень – грустная царица... <...> / Смотрит вслед красавцу лету, / Смотрит кротко и безгневно*». В начале XX века эту линию продолжают Бальмонт и Бунин. Другой путь развития пушкинской традиции – соединение мотивов увядания и кротости, смирения, обреченности. Исчерпывает этот путь, на наш взгляд, К. Фофанов в поэтически сомнительном сравнении: *«...вечер осенний так кроток... / Как свет из больничных решеток»*.

Менее унаследованной оказалась пушкинская тема осени как поры вдохновения. Здесь можно вспомнить стихотворение А. Толстого «*Когда природа вся трепещет и сияет*», описывающее прогулку по лесу «*в скромный, тихий день, осеннюю погодой*» и завершающееся перепевом «пушкинского» финала:

Но дале я иду, в мечтанья погружен,
И виснут надо мной полунагие сучья,
А мысли между тем слагаются в созвучья,
Свободные слова теснятся в мерный строй.

Вероятно, сама осень начинает поэтологически осмысляться в культуре именно как «пушкинское» время года. К примеру, осеннее пейзажное стихотворение И. Никитина озаглавлено «19 октября», отсылая к одноименному пушкинскому стихотворению, пос-

⁴ Бельская Л. Л. Осень в русской поэзии // Русская речь. 2010. № 6. С. 11.

вященному лицейскому юбилею, а заканчивается реминисценциями из «Осени»:

У осени поздней, порою печальной,
Есть чудные краски свои,
Как есть своя прелесть в улыбке прощальной,
В последнем объятьи любви.

Но наиболее устойчивыми и распространенными в поэзии XIX века оказываются всё же вариации осенних элегических мотивов, заданных «Элегией» Андрея Толстого. Основными будут мотивы прощания, умирания: осенью *«на бледный небосклон / Станицы хворых туч сойдутся погребально»* (Е. Милькеев, 1842); *«пышно-погребально / Горит над рощами закат»* (А. Апухтин, 1868); *«прощальный убор листвы золотой»* (В. Соловьев, 1886). К концу XIX века начинает напряженнее звучать мотив осени как роковой обреченности живого: *«День осенний, день унылый / Сеет мглою и дождем, / И разрытую могилой / Пахнет в воздухе сыром...»* (К. Фофанов, 1892); *«...жестокая рука / Сорвет с земли венец, налитый ароматом»* (А. Федоров, 1896). Элегическая лирика осени словно возвращается к своему истоку, к образу «мертвящей руки Осени» Андрея Толстого. Наверное, это связано с острым чувством традиции, свойственным поэтам безвременья, с «осознанно завершающим» характером их лирики⁵. Такой уже немного отстраненный взгляд на русскую элегическую осень намечается в стихотворении К. Фофанова «Аллея ночью» (1896):

Пышней, чем в ясный час расцвета,
Аллея пурпуром одета.
И в зыбком золоте ветвей
Еще блистает праздник лета
Волшебной прелестью своей.

⁵ Ермилова Е. В. Метафоризация мира в поэзии XX века // Контекст – 1976. М., 1977. С. 161.

И ночь, сходящую в аллею,
Сквозь эту рдяную листву,
Назвать я сумраком не смею,
Но и зарей – не назову!

Выход из традиции осуществится в творчестве другого поэта, младшего современника К. Фофанова, И. Анненского. Осенние пейзажи в его лирике многочисленны и неоднозначны. Эволюция осенней темы обнаруживается при сопоставительном анализе стихотворений «Сентябрь», «Конец осенней сказки» («Тихие песни»), «Ты опять со мной» («Трилистник осенний» из сборника «Кипарисовый ларец»). «Сентябрь» Анненского ещё во многом традиционен, обращен к пушкинскому наследию:

Раззолоченные, но чахлые сады
С соблазном пурпура на медленных недугах,
И солнца поздний пыл в его коротких дугах.
Невластный вылиться в душистые плоды.

(А, 62)⁶

Пушкинская скрытая антитеза *«пышное увяданье»* в этом тексте намеренно обнажается, единство метафоры распадается в прямое противопоставление: сады *«раззолоченные, но чахлые»*. Такой прием вводит изначальную антиномию двух семантических рядов, каждый из которых поддерживается своей системой образов. Первая смысловая линия – красота осенней природы – реализуется в метафорах *«соблазн пурпура»*, *«желтый шелк»*, *«красота утрат»*. Вторая – тема смерти – более лексически и эмоционально насыщена: *«недуги»* садов, *«поздний пыл»* солнца, *«грубые следы»*, *«ложь свидания»*. Метафорический образ *«черные, бездонные пруды»* – имплицитная аллюзия на пропасть *«могильного зева»* из «Осени» Пушкина, на что указывает черновой вариант строки: «...и черные пруды как впадины могил». Но если в пушкинском тексте этот образ «грандиозно гиперболичесен, но не страшен... Смерть естественно входит в круговращение времени, она составная часть жизни, а не

⁶ Здесь и далее ссылки даются в тексте с указанием аббревиатуры и страницы по изданию: Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.

её противоположность»⁷, то у Анненского тема смерти выдвигается на первый план как нечто всевластное. Но все же смерть – это не конечная точка этого стихотворения, поскольку в финале начинает звучать пушкинский мотив «красоты утрат»:

Но сердцу чудится лишь красота утрат,
Лишь упоение в завороженной силе;
И тех, которые уж лотоса вкусили,
Волнует вкрадчивый осенний аромат.

(А, 62)

Ключевым для понимания заключительного стиха оказывается латентно присутствующий мотив творчества, реализующийся в скрытых пушкинских аллюзиях. Осенний аромат «волнует», вызывая в памяти строки о «лирическом волненье» из финала пушкинского отрывка, а изысканная метафора «вкусившие лотоса» семантически равна пушкинскому «усыплен воображеньем». Таким образом, в финале «Сентября» Анненского, как и в пушкинской «Осени», задана тема творчества, но в вариации Анненского есть свой, глубоко личный аспект.

Красота осени открывается, по Анненскому, «вкусившим лотоса», или поэтам. В семантике лотоса автор актуализирует его древнегреческую символику как цветка, заставляющего забыть прошлое и дарующего блаженство. Мотив забвения отсылает нас к целому ряду поэтологических текстов самого Анненского. Забвение в его лирике является своего рода вариантом творческого состояния. В. Гитин пронизательно отмечает, что забвение в поэтическом мире «Тихих песен» и «Кипарисового ларца» – это особое состояние «неприсутствия» лирического субъекта в мире «биографической реальности»⁸. Иными словами, Анненский видит в поэзии, несущей забвение, «смысл и утешение нашего экзистенциального несчастья»⁹.

⁷ Чумаков Ю. Н. Указ. соч. С. 341.

⁸ Гитин В. Точка зрения как эстетическая реальность // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996.

⁹ Верхейл К. Трагизм в лирике Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С. 39.

Если «Сентябрь» Анненского – это ещё традиционное стихотворение, наследующее одновременно пушкинскую вариацию осенней темы и ее изначальный элегический вариант, то «Конец осенней сказки» – стихотворение уже переходного типа. С одной стороны, за сложной метафоричностью этого текста ещё ощутим пейзаж поздней осени, а с другой – становится очевидной авторская игра с условными формулами осенних текстов предшественников. К концу XIX столетия в русской поэзии сложился определенный канон в изображении осени, выработалось множество стереотипов, переходивших от поэта к поэту, например повторяющиеся эпитеты: *желтые, пожелтелые, опавшие, поблекшие, мокрые, золотые листья; багряный, пестрый, обнаженный, раздетый лес; нагие деревья*. Приметы осени, перепеваемые многими стихотворцами: «блестит на солнце паутина», «кисти красные рябины», «прощальный убор золотой листвы», «стая журавлей», «клочья серых туч», «туманные, ненастные вечера»; «музыка осеннего дождя». Очевидно, что эти приметы к концу века стали рутинными и требовалось обновление осенней темы¹⁰.

Анненский вводит в свой текст устойчивые поэтические штампы поздней осени: паутина, туман, гроздь рябины, и обыгрывает их по-своему. У поэтов XIX века паутина обязательно «блестела» – вспомним: «*Лишь паутины тонкий волос / Блестит на праздной борозде*» (Тютчев), «*Там тянется, блестя на солнце, паутина*» (Греков). У Анненского мотив блеска метафорически обозначается как «*радуг паутина*», но образ продолжает жить во времени, и «*радуг паутина / Почернела, порвалась*» (это в равной мере можно отнести и к осени календарной, и к поэтическому штампу осени). Следующие строки «Конца осенней сказки» обыгрывают описание «пышного», «пестрого» наряда осени, опять же снижая его высокую метафорику, поскольку «*В малахиты только тина / Пышно так разубралась*». Другая примета поздней осени, ставшая поэтическим стереотипом, – «туман» приобретает у Анненского inferнальные черты: «*...пар белесоватый / и ползет, и вьется ватой*». Очевидно, что автор начинает сознательно вводить в свой текст устойчивые поэтические образы осени, тем са-

¹⁰ Бельская Л. Л. Указ. соч. С. 11.

мым стихотворение становится условно пейзажным, это уже, если так можно выразиться, текст об «осеннем тексте» русской лирики. В таком случае название «Конец осенней сказки» намекает на закрытие классической темы осени.

Своеобразным итогом эволюции осенней темы у Анненского стало стихотворение, вошедшее в «Кипарисовый ларец» – «Ты опять со мной» («Трилистник осенний»). Здесь Анненский снова обращается к «Осени» Пушкина, но при помощи иного поэтического приема. Текст начинает строиться с сознательным использованием «чужого слова». В начале *«Ты опять со мной, подруга осень, / Но сквозь сеть нагих твоих ветвей»*, – прямой повтор пушкинского словосочетания из первых стихов «Осени»: *«Октябрь уж наступил – уж роща отряхает / Последние листья с нагих своих ветвей»*. В первой строке своего стихотворения Анненский органично сплавляет ключевые мотивы пушкинского текста. Перечислим их.

Во-первых, олицетворение «подруга осень» отсылает к пушкинскому образу осени – «чахоточной девы», а глубже – к образу пушкинской музы, предстающей в его лирике девой, «подругой». Во-вторых, особую семантическую нагрузку несет местоимение. У Пушкина осень – «моя пора». В местоимении «моя» объединяются темы осени и творчества, поскольку именно осенью «пробуждается поэзия». У Анненского осень «опять со мной». Таким образом, первая строка заявляет пушкинский вариант темы осени – поры «пробуждения поэзии». Тема наступления «моей» (пушкинской) осени как творческого времени подкрепляется у Анненского наречием «опять».

Далее Анненский использует свой излюбленный прием: сначала он вводит в сознание читателя узнаваемую поэтическую структуру, а затем «говорит» *но* и начинает опровергать текст предшественника. Союз *но* стоит уже в начале второй строки, и последующий текст строится как последовательное снижение пушкинской осенней метафорики:

...Но сквозь сеть нагих твоих ветвей
Никогда бледней не стыла просишь,
И снегов не помню я мертвей.

Я твоих печальнее отребий
И черней твоих не видел вод.
На твоём линияло-ветхом небе
Желтых туч томит меня развод.

(А, 91–92)

Заметно нагнетание мортальных мотивов, как и в «Конце осенней сказки»: синева небес – бледная, воды – черные, снег – мертвые.

Второе четверостишие Анненский насыщает аллюзиями на знаменитую VII строфу пушкинской «Осени». Отметим грамматический параллелизм конструкций (местоимение *твой* + прилагательное + существительное): у Пушкина «твоя прощальная краса»; у Анненского «*твоих печальнее отребий*». Сходство конструкции только подчеркивает антитетичность смысла. Пушкинское «*пышное природы увяданье*» предстает у Анненского как «печальные отребья». Такой подчеркнутый антипоэтизм выражений, между прочим, заимствован Анненским у Пушкина, только обыгран иначе. Вспомним, что у Пушкина принципиально антипоэтична весна: «...*грязь, вонь – весной я болен*». Этот мотив «болезни» отзывается у Анненского в строке «*Желтых туч томит меня развод*», что одновременно отсылает и к пушкинским строкам о лете («*лето красное... нас мучишь*»). Таким образом, Анненский рисует осень при помощи лексики, адресованной Пушкиным к другим, непоэтическим для него временам года. Тем самым поэт отказывает осени в её особом статусе поры вдохновения.

Осеннее небо получает в тексте эпитет «линияло-ветхое», тоже заключающий в себе поэтологическую проблематику. Его семантика проявляется в контексте стихотворения в прозе «Сентиментальное воспоминание». Здесь Анненский обыгрывает традицию метафорически представлять рифму условным женским персонажем. «Рифмы» здесь – нимфы «*с линияло-розовым кушаком на белой кисее чехлов... в предательски желтых веснушках на тонкой петербургской коже*». Основная черта облика рифм-нимф у Анненского – бледность, истощенность. Поэтологический смысл их «болезненности» объясняется в самом «Сентиментальном воспо-

минании» – это «банальные рифмы» и «жалкие метафоры»¹¹. Таким образом, эпитет «линялый» приобретает в контексте творчества Анненского поэтологическую семантику, он маркирует тему обветшания поэзии, поэтических образов.

Заключительные строки стихотворения «Ты опять со мной» тоже отчетливо полемичны по отношению к финалу пушкинского текста. У Пушкина – мотив самозабвения, самоуглубления: «забываю мир», «сладко усыплен»; у Анненского, напротив, – беспощадная трезвость видения: «до конца всё видеть»; у Пушкина «и просыпается поэзия во мне»; Анненский видит «пустыми тайны слов».

Пушкинский отрывок заканчивается образом открытого и свободного движения, переходом сна в творческий прорыв, «пробуждением поэзии». У Анненского смерть становится конечной точкой стихотворения, пушкинского движения жизни в поэзию не происходит. Мотив застывания усиливается, поскольку поэт и сам «цепенеет».

Не преминул Анненский обыграть и финальное многоточие, завершающее пушкинскую «Осень». В заключительном четверостишии стихотворения «Ты опять со мной» он четыре раза использует многоточие, помещая его в конце 1, 2, 4-го стихов и в середине 3-го. Но семантическое наполнение этого графического элемента текста у него принципиально иное. Если у Пушкина многоточие маркирует «полную свободу ответа» (Н. Л. Степанов), «семантический взрыв» (Ю. М. Лотман), то у Анненского оно становится знаком «застывания», «утраты смысла» и вместе с тем – смерти стиха, его угасания-обрывания. Иными словами, это можно читать как указание на литературную исчерпанность образа осени, долгое время вдохновлявшего поэтов-классиков.

¹¹ Анненский И. Книжки отражений. М., 1979. С. 215.

1.2. «Старая поэзия» и эстетическое кредо И. Анненского

Поэтический сборник И. Анненского «Тихие песни» должен был, по первоначальному авторскому замыслу, предваряться своеобразным манифестом, озаглавленным «Что такое поэзия?» (замысел статьи относится к 1903 году), тематически созвучным статье критика С. Андреевского «Вырождение рифмы», вышедшей годом раньше. Андреевский провозгласил конец поэтической эпохи, считая лирическую форму выражения вполне исчерпанной. Критик писал: «Считая от середины истекшего столетия, внутренняя поэтичность стихотворных произведений обратно пропорциональна их близости нашему времени, то есть чем дальше стихотворение от наших дней, тем более шансов найти в нем истинную поэзию»¹². Причину же этого явления Андреевский видит в том, что современное поколение утратило гармоничное, цельное жизненное миросозерцание. Прежние поэты «смотрели на жизнь сквозь “магический кристалл”, который теперь разбит вдребезги... Певцы того времени обладали цельным миросозерцанием, которое делало для каждого из них вечно новыми “все впечатленья бытия”. Отсюда свежесть их вдохновения»¹³. Цельность, синтез чувств – вот что безнадежно утрачено в поэзии. «Новая душа» современного человека, осложнившаяся и хаотическая, требует новых средств выражения.

Статья Андреевского была отражением лирической ситуации конца века. По словам М. Волошина, «конец восьмидесятых и начало девяностых годов было самым тяжелым временем для русской поэзии. Все потускнело, приникло и окостенело»¹⁴. Творчество поэтов этого периода отчетливо и осознанно выразило конец богатой стихотворной эпохи. По наблюдению Е. Ермиловой, наследие лириков этого времени – «воспоминания, ретроспекция, любовное и бережное перебирание накопленных за целый век по-

¹² Андреевский С. Литературные очерки. СПб., 1902. С. 451.

¹³ Там же. С. 444.

¹⁴ Волошин М. Валерий Брюсов. «Пути и перепутья» // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 409.

этических ценностей»¹⁵. С. Андреевский, а вместе с ним А. Голенищев-Кутузов, К. Случевский, К. Фофанов осознавали свое переходное, завершающее положение:

Конечно, пушкинской весной

Вторично внукам, нам, не жить...

(К. Случевский «Быть ли песне?»)

Поэзия восьмидесятников отмечена благоговейным отношением к пушкинской эпохе. «Ностальгическая тоска по чувствам цельным и глубоким, по цельности и крепости стиля пронизывает все их творчество», – констатирует Е. Ермилова¹⁶. Эти поэты ощущали себя последними и «немоощными» хранителями великих ценностей.

Статья Анненского сдержанно оспаривала представление Андреевского, будто золотой век поэзии в прошлом, усматривая в сфере поэзии, как и во всех других областях человеческого духа, эволюцию, иначе – движение от старых отживших форм к новым. Наследие прошлого поэтического стиля, в оценке Анненского, – это «банальные метафоры», «наивные гиперболы», «общие меткие места», то есть устоявшиеся конструкции, отражающие сложившиеся и окостеневшие мыслительные схемы. Напротив, арсенал новой поэзии – «красота свободной человеческой мысли в ее торжестве над словом», «чуткая боязнь плана банальности», «мистическая музыка недосказанного», «фиксирование мимолетного». Вместо сложных и нередко выдуманых чувств, передаваемых прошлой традицией, современная поэзия, по Анненскому, «ищет точных символов для *ощущений*, т. е. реального субстрата жизни, и для *настроений*, т. е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой...»¹⁷. Пафосу, романтической позе идеального поэта Анненский противопоставляет одинокое, тоскующее «я» современного лирика, осознающего свою малость перед миром. Наконец, отличает современную поэзию и бесстрашие ли-

¹⁵ Ермилова Е. В. Указ. соч. С. 162.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 205–206.

рического самоанализа. «Мир, – пишет Анненский, – освещаемый правдивым и тонким самоанализом поэта, не может не быть страшен, но он не будет мне отвратителен, потому что он – я»¹⁸. Таким образом, «старая поэзия», прошлая поэтическая традиция, или, по Бахтину, «хор», перестают быть авторитетом для Анненского, внимательного прежде всего к собственному внутреннему волнению.

Хотя этот манифест Анненского не открывал, как первоначально задумывалось, вышедшее в 1904 году издание «Тихих песен», все же его основные положения нашли отражение в образах этой лирической книги. Несомненно, прав В. Гитин, указав, что «стихи автора в сборнике рассматривались как своего рода иллюстрация самых общих представлений о современной поэзии»¹⁹. Поэтому представляется возможным осмысление мини-цикла Анненского «Среди нахлынувших воспоминаний» (сборник «Тихие песни») в русле опорных идей, очерченных самим автором.

Мини-цикл состоит из двух стихотворений и заключительно-го катрена, отделенного от второго стихотворения отточием, позволяющим читать катрен как завершающий весь цикл. Его открывает стихотворение «Перед закатом», представляющее собой на первый взгляд пейзажную зарисовку:

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

Но помедли, день, врачую
Это сердце от разлада!
Все глазами взять хочу я
Из темнеющего сада...

Щетку желтую газона,
На гряде цветок забытый,

¹⁸ Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 206.

¹⁹ Гитин В. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского // Русская литература. 1997. № 4. С. 35–36.

Разоренного балкона
Остов, зеленью увитый.

Топора обиды злые,
Все, чего уже не стало...
Чтобы сердце, сны былые
Узнавая, трепетало...

(А, 64–65)

В стихотворении излюбленная поэтом ситуация – пограничная, закатная. В центре образ разрушенной усадьбы, погружающейся в природные и онтологические сумерки. Совершенно очевидно, что Анненский использует элегический комплекс усадебного текста русской литературы. В основе этого комплекса – мотив утраченного рая, воспоминания о прошедшей юности, раздумья о необратимом беге времени.

Но за пейзажно-пластическим планом стихотворения скрыт «цитатный», литературный. Первый его «сигнал» – заглавие цикла, поскольку в лирике и эссеистике Анненского мотив воспоминаний прочно связан с пушкинской темой. Так, в статье «Пушкин и Царское Село» Анненский возводит поэтику воспоминаний к царскосельскому началу лирики Пушкина: «Оставаясь в области лиризма, мы найдем, что именно в Царском Селе, в этом парке “воспоминаний” по преимуществу, в душе Пушкина, – пишет Анненский, – должна была впервые развиться склонность к поэтической форме *воспоминаний* (курсив автора. – А. П.), а Пушкин и позже всегда особенно любил этот душевный настрой»²⁰. Далее «пушкинская тема» поддерживается цитатным слоем стихотворения «Перед закатом», первая строфа которого восходит к пушкинскому «Зорю бьют»:

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

Зорю бьют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает,
На устах начатый стих
Недочитанный затих –
Дух далече улетает.

²⁰ Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 309.

В тексте Анненского «зрю бьют» трансформируется в лексему «отбой», а строка «на губах застыло слово» почти текстологически повторяет пушкинскую «на устах начатый стих / Недочитанный затиш». Ключевые для текста Анненского образы сада и дома латентно заявлены и в тексте Пушкина, где звук «зори» навеивает воспоминания о детстве, о Лицее, это возвращение из Дантова «Ада» в царскосельский сад, предстающий в пушкинской лирике лирике как рай, невинное первоначало. Но Лицей Пушкина – это не только сад, но и отчий дом, «приют поэзии счастливой» («Городок», «К Галичу»). Образы дома, сада выступают смысловой и эстетической доминантой всех пушкинских лицейских сюжетов.

Коллизия пушкинского стихотворения в тексте Анненского инверсирована: если у Пушкина «зрю бьют» в утренний час, на рассвете, то у Анненского «отбой музыки былого» слышится на закате, в последние минуты перед ночными сумерками. Дом и сад погружаются во тьму, в небытие, происходит обрыв «звука живого» – «музыки былого».

Прояснить семантику усадебного пейзажа в лирике Анненского позволяет стихотворение «Л. И. Микулич», рисующее навсегда ушедший царскосельский поэтический мир. Здесь топос усадьбы присутствует скрыто. Как пронизательно заметила Г. Савельева, первая строка этого стихотворения: *«Там на портретах строги лица»*, – реминисцентно отсылает к известным строкам «Евгения Онегина»²¹: *«Почтенный замок был построен, / Как замки стропиться должны: / Отменно прочен и спокоен / Во вкусе умной старины. / Везде высокие покои, / В гостиной штофные обои, / Царей портреты на стенах»*. Эта аллюзия вводит в ткань стихотворения Анненского образ усадьбы. *«Царей портреты на стенах»*, а в прижизненных изданиях Пушкина стих печатался как *«Портреты дедов на стенах»*, – обязательный атрибут помещичьего дома XIX века. К примеру, в стихотворение А. Толстого «Ты помнишь ли, Мария», воссоздающее пространство поместной усадьбы, включены старинный дом, вековые липы, безмолвные аллеи, высокая галерея, где «портретов длинный ряд». В таком контексте

²¹ Савельева Г. Т. Два мифа о Царском Селе. Анненский и Мандельштам // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С. 145.

в стихотворении «Л. И. Микулич» золотой век русской литературы предстает как усадьба, как отчий дом отечественной поэзии, Царское Село является топографическим знаком ее начала. Возвращаясь к стихотворению «Перед закатом», отметим явную перекличку строк *«Там все, что навсегда ушло»* («Л. И. Микулич») и *«Все, чего уже не стало»* («Перед закатом»), указывающую на то, что мотив навсегда ушедшего прошлого в стихотворении «Перед закатом» можно воспринимать как прошлого культуры.

В контексте царскосельских стихотворений Пушкина определение, данное Анненским угасающей музыке – «тихая», тоже весьма симптоматично, поскольку «тихий, тишина» у юного Пушкина семантически связаны порой с определением творческого состояния: *«Близ вод, стоявших в тишине, / Являться муза стала мне»* («Евгений Онегин», 8, I). «Тихой музыке былого» оказываются синонимичны «сны былые» в финальных строках стихотворения «Перед закатом» (*«Чтобы сердце сны былые / Узнавая, трепетало...»*), представляющие собой осколок традиционной метафоры «сны поэзии».

Итак, есть основания утверждать, что усадебный пейзаж в стихотворении «Перед закатом» книжного происхождения, он связан с царскосельско-пушкинской литературной традицией. Еще Э. Голлербах заметил, что у Анненского «редко встречается перечисление памятников, названий и вообще конкретных признаков царскосельского пейзажа, но нечте “царскосельское” разлито в большинстве его стихов»²². Другой исследователь, А. Льюнгрен, определяя вслед за В. Топоровым²³ поэзию Царского Села как особый тип русской лирики в начале века, выделяет два ее типа. Первый, к которому относился и Анненский, неозлегический, разрабатывающий тему невозвратно ушедшего прошлого, необратимого хода времени, выраженную через образы осеннего увядающего парка и неизменных статуй. Второй тип связывается с темой маскарада и основывается на сравнении Царского Села с Версалем.

²² Голлербах Э. *Город Муз*. Л., 1930. С. 109.

²³ Топоров В. Н. Две главы из истории русской поэзии начала века: 1. В. А. Комаровский – 2. В. К. Шилейко (К соотношению поэтики символизма и акмеизма) // *Russian Literature*. 1979. № 7. С. 249–326.

А. Льюнгрен считает, что хотя «царскосельские» стихотворения непосредственно связаны с пейзажами Царского Села, было бы неверно все содержание этой поэзии сводить к пейзажным зарисовкам. В стихотворениях ставятся важные философские, психологические, культурологические вопросы. Особенно важны идеи, связанные с пониманием феномена времени в его специфическом культурном аспекте. Сюжеты, характерные для этой поэзии – соотношение прошлого и настоящего, пересечение и существование различных культурных и временных пластов²⁴.

К наблюдениям А. Льюнгрен можно добавить, что знаковым выражением темы безвозвратного ухода прошлого как культуры золотого века у Анненского становится «дом», «сад», «усадебба», художественное пространство которых сориентировано на топику Царского Села. Иначе говоря, через постоянное сопряжение с пушкинской лирикой дом с садом соотносится в поэтическом мире Анненского с топосом классической поэзии. В то же время традиционные мотивы трансформируются в плане усиления мортальной символики: «сад» – «темнеющий», «дом» – «разоренный» – так в стихотворении «Перед закатом» манифестируется исчерпанность классической лирики, ее гибель. Автор остро ощущает исчерпанность «тайны слов», их «бутафорность», с чем М. Бахтин и связывал ослабление классической традиции, авторитетности хора в творчестве Анненского.

Проницательное замечание Бахтина нашло продолжение в догадке Т. Подкорытовой, предположившей, что «цитатность» текстов Анненского вызвана его особой ролью завершителя традиции. Не случайно Н. Гумилев назвал Анненского «последним из царскосельских лебедей»²⁵. Такое место Анненского в классической поэзии отразилось в особом характере лирического «я» его сти-

²⁴ Ljunggren A. At the Crossroad of Russian Modernism: Studies in Innokentij Annenskij Poetics // Acta Universitatis Stockholmiensis / Stockholm Studies in Russian Literature 32. Stockholm, 1997.

²⁵ В. Ильин называл Анненского завершителем «Периклова века» русской литературы, усмотрев в трагической переутонченности поэта жуткие и многосмысленные признаки-символы конца. См.: Ильин В. Н. Иннокентий Анненский и конец Периклова века России // Ильин В. Н. Эссе о русской культуре. СПб., 1997. С. 198.

хотворений. По мысли Т. Подкорытовой, оно имеет «условный, универсальный характер: это собирательный образ поэта золотого века, совокупное “я” русской лирической классики, которое воспроизводится не столько с помощью цитат, сколько благодаря характерному для Анненского приему: он как бы продолжает ту или иную тему известных лирических текстов, выступая в транспозиции лирических “я” их авторов»²⁶. Сложность взаимоотношения поэта с предшественниками заключается в том, что он уже испытывает недоверие к этой великой, но закономерно изжитой традиции, отчуждение от нее, и его самосознание, как и некоторых современников, уже связано с «голосом вне хора» (Бахтин). Так образуется в поэзии Анненского дистанция между автором и предшествующей литературной традицией. По пронизательному замечанию А. Арьева, отсылающего к строкам Анненского «*Но сад заглох, / И дверь туда забита*», Анненский «первый закладывает гвоздь в ворота царскосельских парков»²⁷.

Образ сада, усадьбы – один из константных в поэтическом мире Анненского. Вариация этого образа появляется и в более позднем стихотворении:

Сад старинный, все осины – тощи, страх!
Дом – руины... Тины, тины что в прудах...

<...>

Чье жилище? Пепелище?... Угол чей?
Мертвой нищей логовище без печей...

<...>

Тсс... ни слова... даль былого – но сквозь дым
Мутно зрима... Мимо, мимо... И к живым!

(«Старая усадьба») (А, 125–126).

²⁶ Подкорытова Т. И. Лирическое «Я» Ин. Анненского // *Художественная индивидуальность писателя и литературный процесс XX века*. Омск, 1997. С. 17.

²⁷ Арьев А. «Великолепный мрак чужого сада». Царское Село в русской поэтической традиции и «Царскосельская ода» Ахматовой // *Звезда*. 1999. № 6. С. 227.

Стихотворение продолжает тему разрушения, умирания *дома* и *сада*, от которых осталась только «тень», причем разрушение окончательное, что подчеркивается образами «прах», «гнилость», «пепелище». По сравнению со стихотворением «Перед закатом» в этом тексте усиливается смертельный мотив («мертвой нищей логовище»). Старая усадьба предстает топосом «древних», топосом мертвых («мимо... И к живым»), чуть ли не демонически-хтонической сферой. Нельзя не заметить в этом тексте своего рода полемического вызова известным пушкинским строкам:

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу –
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.

Таким образом, «старая усадьба», «пепелище» в стихотворении Анненского – это символы духовной родины, творческого истока, по отношению к которому поэт испытывает двойственное чувство притяжения-отчуждения.

Обращение к усадебной культуре роднит стихотворение «Перед закатом» с камерными пьесами А. Чехова, и особенно с «Вишневым садом». Оба текста были созданы приблизительно в одно и то же время: премьера «Вишневого сада» состоялась 17 января 1903 года, опубликованной пьеса вышла в августе 1904 года, «Тихие песни» были изданы в 1904 году. Стихотворение «Перед закатом» обнаруживает знакомство его автора с последней чеховской пьесой, звучит своеобразной ответной репликой. Так, строки «*Но помедли, день, врачюя / Это сердце от разлада! / Все глазами взять хочу я / Из темнеющего сада...*» созвучны прощальным словам Раневской: «О, мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. В последний раз взглянуть на стены, на окна...»²⁸. Строка «*топора обиды злые*» восходит к чеховскому мотиву вырубки сада новым хозяином, а ожидание «*отбоя тихой музыки былого*» вызывает ассоциацию

²⁸ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. М., 1986. Т. 13. С. 253.

с «обрывом струны» в финале «Вишневого сада». Подхватил Анненский и главный мотив последней чеховской пьесы — мотив времени: в стихотворении «Перед закатом», так же как в «Вишневом саду», настоящее смещено в прошлое через наложение одного времени на другое. Если прошлое связано в тексте Анненского с Царским Селом, с Пушкиным, то настоящее отмечено прежде всего чеховскими ассоциациями, подчеркивающими тотальность гибели дворянской, пушкинско-тургеневской культуры. Имена Пушкина и Чехова знаменуют для Анненского начало и конец золотого века русской литературы.

Отношение Анненского к Чехову как завершителю культурной традиции весьма сложное, недаром «обида топора» названы «злыми». Он, очевидно, не принимает двойственности чеховской пьесы, сочетания в ней лирики и иронии, усадебной поэзии и беспощадной трезвости. Анненский усматривал в пьесах Чехова «артистическое равнодушие», за которым скрывается «болезненное самооберегание»²⁹. Для автора «Книги отражений» чеховское творчество олицетворяет собой «оскудение», «измельчание» великой традиции: «Где гении открывали жизнь и даже творили бытие, там таланты стали делать литературу»³⁰. «И неужто же, точно, русской литературе надо было вязнуть в болотах Достоевского и рубить с Толстым вековые деревья, чтобы стать обладательницей этого палисадника?» — спрашивал Анненский в одном из писем³¹.

Второе стихотворения цикла «Под новой крышей» посвящено новому дому поэта, обретенному вместо утраченного:

Не доделан новый кокон,
Точно трудные стихи:
Ни дверей, ни даже окон
Нет у пасынка стихий,

Но зато по клетям сруба
В темной зелени садов

²⁹ Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 231.

³⁰ Там же. С. 232.

³¹ Там же. С. 459.

Сапожищи жизни грубо
Не оставили следов,

И жилец докучным шумом
Мшистых стен не осквернил:
Хорошо здесь тихим думам
Литься в капельки чернил.

(А, 65)

Образы первого и второго стихотворений цикла образуют систему парных оппозиций: временную – вечер, последние минуты перед закатом и «жгучая синь» дня; пространственную – старый, разрушенный дом и недостроенный новый «сруб». Оппозиция реализуется и в рамках одного образа: разоренный сад и сад, где «*Сапожищи жизни грубо / Не оставили следов*». Такая соотнесенность образного ряда позволяет интерпретировать и второе стихотворение цикла в поэтологическом аспекте.

Центральный образ стихотворения – недостроенный дом без окон и дверей. Строительство дома сравнивается с плетением кокона, само же плетение соотносится с творческим актом. Сравнение «кочок – стихи» отсылает к архаической метафоре ткачества, плетения стиха. В стихотворении «Другому», к примеру, муза Анненского предстает прилежной Андромахой за ткацким станком («*Мой лучший сон – за тканью Андромаха*»). Иными словами, строительство «мшистого сруба» соотносимо с выстраиванием своей модели поэтического мира вне утраченного «отцовского» пространства. В отличие от «старого» дома, в необжитом «новом» – пустынность, типина, и в этих чертах редуцировано эстетическое кредо Анненского. Так, уединенность дома, его отдаленность от сферы жизни («*Сапожищи жизни грубо*³² / *Не оставили следов*»)

³² В. Гитин высказывает предположение, что при выборе названия для своей первой книги стихов на Анненского могло повлиять заглавие поэтического сборника некоего В. Лебедева «Тихія песни», вышедшего в Петербурге в 1901 году и широко рекламировавшегося в центральной печати почти в течение месяца. Исследователь указывает на отдаленное сходство тем, образов и настроений этого сборника с лирическими мотивами Анненского. Для нас интересно следующее четверостишие из сборника Лебедева:

корреспондируют с одной из характеристик «новой поэзии», данной автором в статье «Что такое поэзия», – «чуткая боязнь *грубого плана банальности* (выделено мною. – А. П.)»³³. Строки «*Хорошо здесь тихим думам / Литься в капельки чернил*» вызывают целый пучок ассоциаций. Во-первых, «тихие думы» – это автоцитата, отсылающая к заглавию сборника – «Тихие песни», где, как отмечает В. Гитин, есть и несомненный отзвук стихов Е. Баратынского «Мой дар убог и голос мой негромок». Обоих авторов роднит стремление к сличению своей поэзии с поэзией «другого» и упоминание на скромность, тихость своего поэтического голоса³⁴. Во-вторых, в ряду возможных литературных подтекстов оказывается пушкинский отрывок «Сон» (1816):

Пускай поэт с кадилницей наемной
Гоняется за счастьем и молвой,
Мне страшен свет, проходит век мой темный
В безвестности, заглохшею тропой.
Пускай певцы гремящими хвалами
Полубогам бессмертие дают,
Мой *голос тих*, и звучными струнами
Не оглашу безмолвия приют.
<...>

Приди, о Лень! Приди в мою пустыню.
Тебя зовут прохлада и покой;
В одной тебе я зрю свою богиню;

Но зачем среди снегов,
В блеске мантис алмазной,
Человеческих шагов
След чернеющий и грязный?

См.: Гитин В. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского. С. 38–39.

В отрывке задается та же оппозиция, что и в стихотворении Анненского «Под новой крышей»: чистота, утонченность сферы искусства – грубость жизни. Нельзя не заметить, что «сапожники жизни» у Анненского повторяют образ Лебедева.

³³ Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 205–206.

³⁴ Гитин В. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского. С. 39.

Готово все для гостии молодой.
Все тихо здесь – докучный шум укрылся
За мой порог...³⁵

Сравни ключевую оппозицию пушкинского: если другие поэты гоняются за славой, их голос громок, они погружены в «докучный шум» мирской суеты, то автор живет «в безвестности», его приют «безмолвен», а голос «тих». Поведение «других» поэтов воспринимается как ложное, и противостоят ему творческое уединение и тишина сосредоточенной поэтической мысли³⁶.

Закономерен вопрос: не проецирует ли автор стихотворения «Под новой крышей» пушкинскую оппозицию на современную ему литературную ситуацию? В черновиках эссе «Поэтические формы современной чувствительности» (по мнению А. Лjunggren, именно эти эстетические принципы положены в основу «Тихих песен»³⁷) Анненский отмечает:

«Жизнь усложнилась, темп ее сделался быстрее. Литературные, как и другие задержки, действуют болезненно, вызывают скуку, нетерпение. Отсюда падение интереса к эпосу, историческому жанру и, если хотите, роману.

Импрессионизм. Отсюда ослабление сценического интереса перед декоративным.

Отсюда самое искание веры приобретает какой-то публичный, ораторский, почти декламационный характер.

Отсюда этот цинизм, который так любит философское обличье, громкие исповеди, истерики, – и как смерть боится всего тихого, неслышного, систематического»³⁸.

Обращение к черновикам эссе помогает осмыслить мотив недостроенности «нового дома»: «*Не доделан новый кокон... / Ни дверей, ни даже окон / Нет у пасынка стихий*». В эссе читаем:

³⁵ Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. М., 1975. Т. 1. С. 414.

³⁶ Позднее позиция Пушкина изменится. Ср.: «Любви, надежды, тихой славы / Недолго нежил нас обман...»

³⁷ Ljunggren A. Op. cit. P. 14.

³⁸ Ibid.

«Стыдливость – вот новый ресурс поэзии, искусства вообще. Мне кажется, о нем пора вспомнить. Если не умеете писать так, чтобы было видно, что вы не все сказали, то лучше не пишите совсем. Оставляйте в мысли.

Предвижу недоумение поэтов, что вы нам рекомендуете? О, стыдливость тоже, стыдливость особенно. Недоконченность, недоумелость, неудержимое наивное желание слиться с необъятным»³⁹.

В контексте этого пассажа недоконченность, недостроенность дома в стихотворении «Под новой крышей» становятся символами постулируемой Анненским стыдливости поэтического высказывания, «мистической музыки недосказанности».

Как и во многих текстах Анненского, в данном стихотворении манифестация собственной эстетики происходит через скрытое сличение своего поэтического голоса с «чужим», цитатный код стихотворения указывает на «другую», «громкую» творческую манеру, предвосхищая тем самым финальные строки:

Схоронили пепелище
Лунной ночью в забвенье...
Здравствуй, правнуков жилище, –
И мое, и не мое!

(А, 65)

Оговоримся, что семантика «сруба» из стихотворения «Под новой крышей» не равна или уже семантики финального «жилища правнуков». «Сруб» – это своеобразная модель авторского поэтического мира, а «жилище правнуков» соотносимо с пространством «новой» поэзии в целом.

Итоговое четверостишие цикла строится на переплетении пушкинского и чеховского подтекстов. Приветствие *«здравствуй, правнуков жилище»* отсылает к пушкинским строчкам: *«Здравствуй, племя / Младое, незнакомое!»* («Вновь я посетил») ⁴⁰, актуа-

³⁹ Цит. по: Ljunggren A. Op. cit. P. 30.

⁴⁰ На эту аллюзию указал А. Аникин: Аникин А. Ахматова и Анненский. Заметки к теме. Вып. I. Новосибирск, 1988. С. 34.

лизируя идею преемственности, связи поколений («вну ... обо мне вспоминает»). Чеховские аллюзии обнаруживаются в начальных строчках катрена с их актуализацией идеи забвения, уничтожения. Здесь очевидна реминисценция известного монолога Лопахина: «Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневному саду, как упадут на землю деревья! Настроим мы дач, а наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь»⁴¹ (выделено мною. – А. П.). «Жилище правнуков» у Анненского проективно связывается с лопахинскими дачами. Насколько важна для поэта отсылка именно к этому чеховскому тексту? Могло ли быть близко Анненскому предположение В. Катаева: «Не так ли Чехов и его поколение сверстников-недворян в русской литературе, искусстве, культуре... вошли в сад русской культуры, как Лопахин в вишне-вый сад? Ведь у него – и любовь к саду, прекраснее которого нет ничего на свете, и понимание исчерпанности прежних форм и условий существования сада и невозможности иного пути спасения сада, кроме его переделки в угоду новым потребителям красоты, и недовольство сделанным собой, и раздумья о будущем»⁴²?

Анненский не соотносит себя ни с утраченным «пепелищем», ни с новым «жилищем». Самосознание лирика двойственно, погранично, он ощущает себя на границе между прошлой и современной традициями, между «усадебой» и «жилищем правнуков». Он прекрасно осознает исчерпанность былой великой традиции и необходимость новой поэтики, но, как тонко подметил А. Арьев, «как только поэт воочию видит иллюзорность царскосельской мечты, тут-то он и принимает ее; и мучает себя ею. Он знает, что утрачено»⁴³. Такая «парадоксальность сочетаний», по мысли М. Волошина, и составляют сущность поэтической природы Анненского⁴⁴.

Вопросы задания:

Восстановите роль пушкинского подтекста в цикле И. Анненского «Бессонницы»:

⁴¹ Чехов А. П. Указ. соч. С. 240.

⁴² Катаев В. Златая цепь // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 10.

⁴³ Арьев А. Указ. соч. С. 226–228.

⁴⁴ Волошин М. И. Ф. Анненский-лирик // Аполлон. 1910. № 4. С. 13.

1. Сравните стихотворение И. Анненского «Бессонница ребенка» и «Стихи, сочиненные во время бессонницы» А. Пушкина. Можно ли говорить о сознательном цитировании Анненским пушкинских строк? Как вы понимаете строки Анненского «Те неотвязные в мозгу / Опять слова зашевелились»? Возможно ли их толкование без обращения к пушкинскому контексту? К каким строчкам из стихотворения Пушкина они отсылают? Можно ли говорить, что причина бессонницы Анненского и Пушкина одна и та же? Аллюзия на какое известное стихотворение Пушкина заключена в финальном четверостишии «Бессонницы ребенка»? Можно ли утверждать, что Анненский сознательно снижает высокий пафос пушкинских строк? Почему?

2. Попробуйте самостоятельно определить, цитата из какого известного пушкинского текста заключена во втором стихотворении цикла Анненского «Парки – бабье лепетанье...». Какие ночи имеет в виду поэт? Можно ли говорить, что лирический субъект Анненского приобретает универсальный характер – это обобщенный образ русского поэта? Какими временными границами он представлен и почему?

3. Восстановите самостоятельно подтекст третьего стихотворения цикла «Далеко... далеко...».

4. Какова сквозная логика цикла Анненского «Бессонницы», восстанавливаемая при помощи пушкинского подтекста?

ГЛАВА 2. И. АННЕНСКИЙ И СИМВОЛИЗМ

2.1. И. Анненский и символистская идея теургии¹

Как известно, И. Анненский долго пребывал в литературном одиночестве. Вероятно, это связано и с тем, что его отношения с ведущим литературным направлением того времени не были простыми. Для символистов он был запоздатым открывателем их собственных открытий: Брюсов и Блок в рецензиях высокомерно похваливали «Тихие песни» как работу начинающего автора, не догадываясь, что поэт гораздо старше их обоих². И хотя «новая поэзия» вызвала пристальный интерес Анненского, он не стремился к налаживанию непосредственных литературных контактов с этим направлением.

Выход же поэта из литературного одиночества в последние месяцы жизни был связан с изданием журнала «Аполлон»: организация нового журнала стала для него возможностью заявить о своей эстетической позиции и стать участником литературного процесса. В трех первых номерах вышла статья Анненского «О современном лиризме», явившаяся итогом наблюдений и раздумий о состоянии современной литературной жизни. Не удивительно, что статья вызвала раздражение многих, поскольку Анненский трактовал символизм не как «жизнестроительную» истину, не как влиятельное течение русской мысли, а как литературную школу, во многом исчерпавшую пыл и энергию своих первых выступлений. Но от внимания современников укрылась другая многозначительная и не менее важная реплика поэта в их адрес. В первом номере «Аполлона» был опубликован «Триптихник ледяной», который,

¹ Тема разрабатывалась в соавторстве с Т. Н. Подкорытовой. См.: Дмитриева А., Подкорытова Т. И. Анненский в полемике с А. Белым (подтекст стихотворения «Дочь Наира»). Художественная индивидуальность писателя и литературный процесс XX века. Омск, 1997. С. 11–15.

² Гаспаров М. Еврипид Нинокиентия Анненского // Еврипид. Трагедии : в 2 т. М., 1999. Т. 1. С. 5.

по нашему мнению, является поэтической полемикой Анненского с основными положениями символистской эстетики.

Первое стихотворение трилистника – «Ледяная тюрьма» – образец «перифрастического стиля в духе Малларме» (М. Гаспаров), ибо текст нуждается в расшифровке, поскольку его предметный план скрыт. Представляется, что стихотворение построено на характерном для поэзии XX века приеме – реализации тропа. В первом четверостишии:

Пятно жерла стеною огибая,
Минутно лед туманный позлащен...
Мечта весны, когда-то голубая,
Твоей тюрьмой горящей я смущен... –

(А, 114)

используется следующая конструкция: метафора – перифраза («мечта весны») сочетается со сравнением, выраженным генитивной конструкцией («Мечта весны... / Твоей тюрьмой...»), а далее текст строится как реализация метафоры, т. е. образа «ледяной тюрьмы», тропа, который вынесен в заглавие. Сложность этого стихотворения заключается в том, что реализуется не классическая метафора, как, например, у Брюсова «поздняя осень любви умирающей», а метафора-перифраза, в которой исходная ситуация присутствует латентно. На предметном уровне «Ледяная тюрьма» – это пейзажное стихотворение. В традиции существует устойчивая поэтическая парадигма: зима – оковы, плен. Например, у Майкова зима – «белый саван» («Весна»), у Фета «весна спит во гробе ледяном» («Глубь небес опять ясна»). Но ближе всего к метафоре Анненского «зимние теснины» из стихотворения Блока первого тома «Весна в реке ломает лед». В тексте Анненского смысловым стержнем в развертывании метафоры оказывается мотив таяния, что проясняет пейзажный план стихотворения: образ горящей «ледяной тюрьмы» – это образ исхода зимы, наступления весны.

Однако, кроме первого пейзажного плана, у текста есть и второй – символический. На поиски такого смысла нас подталкивает метафора «мечта весны». Традиционный образ «весна мечты» –

это указание на юность, веру, начало пути. Перевернутость же образа ведет к символичности смысла. Подтекст стихотворения Анненского восстанавливается через выявление стихотворных и прозаических цитат из произведений его современников. Первые два четверостишия «Ледяной тюрьмы», вероятно, корреспондируют к стихотворению Мережковского «Март»:

Больной и темный лед,
Усталый, талый снег...
И все течет, течет...
Как весел вешний бег
Могучих, мутных вод!
И плачет дряхлый снег,
И умирает лед.
А воздух полон нег,
И колокол поет.
От стрел весны падет
Тюрьма свободных рек,
Угрюмых зим оплот –
Больной и темный лед,
Усталый, талый снег...
И колокол поет,
Что жив мой бог вовек,
Что смерть сама умрет!³

Общим оказывается трактовка образа *тюрьмы*: у Мережковского «тюрьма рек» падет «от стрел весны» – у Анненского «тюрьма» «горящая», иначе, тающая от солнечных лучей; сходен и мотив *плача* – *таяния*: у Мережковского «плачет дряхлый снег» – у Анненского (о «голубой тюрьме») «плачешь ты». Есть основания утверждать, что текст Мережковского дает ключ к метафорике «Ледяной тюрьмы»: если «голубая тюрьма» – это «тюрьма рек», то стихи Анненского можно толковать как заключающие в себе описание льда на реке, «позлащенного» солнечными лучами весеннего дня. Но основная цель аллюзий «Ледяной тюрьмы» на текст

³ Поэты 1880–1890 годов. Л., 1972. С. 172. (Б-ка поэта).

Мережковского заключается в другом. Стихотворение «Март» замечательно тем, что содержит в себе характерную метафорику символистских «весенних» текстов. В основе этой метафорики лежит поэтическая парадигма: весна – воскресение, христианское преодоление смерти. (Эта парадигма реализуется, например, в стихотворениях А. Блока «Я долго ждал – ты вышла поздно...», «Верю в Солнце Завета» из первого тома; Белого – «Путь к невозможному», «Старец» из сборника «Золото в лазури».) Отсюда и основные «весенние» образы: пробудившаяся земля, пасхальный звон колоколов, обретение веры, новых дум. Цитатами Анненский вводит свое стихотворение в определенную традицию, с которой полемизирует. Таким образом, текст становится двухголосным. Первый голос несет в себе трепет ожидания чуда, христианского чуда воскресения, «что смерть сама умрет». Второй – голос самого Анненского. Его позиция вводится союзом *но*. Поэт видит напрасность этих ожиданий, и чаяния оборачиваются «голубой мечтой», иллюзией. Преображения не произойдет, смерть непреодолима, ибо у Анненского весна несет гибель («Ты будешь только тлен»).

Высказанное предположение о том, что Анненский строит свой текст на фоне стихотворения Мережковского, подтверждает наличие во втором катрене «Ледяной тюрьмы» полемически перевернутых образов стихотворения «Март»: у Мережковского – «от стрел весны падет / Тюрьма свободных рек» – у Анненского «у солнца нет победного луча» (образы «луча» и «стрел» синонимичны); у Мережковского «смерть сама умрет» – у Анненского «но для чудес в дыму полудня красном / У солнца нет победного луча». Если пафос стихотворения Мережковского – ожидание чуда, то текст Анненского отрицает такую возможность. Этот пафос отрицания роднит «Ледяную тюрьму» с другим «весенним» стихотворением Анненского, а именно с «Вербной неделей», где поэт, как убедительно доказал П.-А. Будин, «последовательно снимает все положительные коннотации с образа Вербного воскресения, с ряда образов, связанных с Пасхой». В итоге создается картина всеобщей власти смерти, отрицающая силы жизни и идею воскресения:

В желтый сумрак мертвого апреля,
Попрошавшись с звездною пустыней,
Уплывала Вербная неделя
На последней, на погиблой снежной льдине;

Уплывала в дымах благовонных,
В замираньи звонов похоронных,
От икон с глубокими глазами
И от Лазарей, забытых в черной яме.

(А, 91)

П.-А. Будин справедливо полагает, что в этом стихотворении Анненский полемизирует с вероутверждающим истолкованием темы воскрешения Лазаря в русской литературе⁴. Уже стихотворение прочитывается как диалог и полемика с младосимволистами (ориентация на «Вербочки» Блока), как демонстрация иллюзорности всего религиозного мировоззрения, особенно в стилизованной форме, в которой оно выступает у младших символистов.

Помимо религиозного смысла, мотив «таянья льда» в стихотворении Анненского содержит намек и на эстетические идеи символистов. Так, этот мотив использован А. Белым в статье «Театр и современная драма» (1908), где обосновывается приоритет творчества над жизнью и утверждается перспектива искусства-жизнетворчества. «Искусство, – пишет Белый, – окрыляется там, где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни. Надо понимать под этой жизнью не только поверхность ее, кристаллизованную в прочных формах социальных, научных и философских отношениях, но и источник этих форм – творчество. Жизнь и есть творчество. Более того: жизнь есть одна из категорий творчества. Жизнь надо подчинить творчеству... Искусство есть начало плавления жизни. Лед жизни плавит оно в воду жизни»⁵.

⁴ Будин П.-А. «Звездная пустыня» и «черная яма». Некоторые наблюдения над стихотворением Иннокентия Анненского «Вербная неделя» // Scando-Slavica. Copenhagen, 1995. V. 41. P. 111.

⁵ Белый А. Театр и современная драма // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 155.

Оппозиция «лед жизни» и «вода жизни» означает, по Белому, застывшие, мертвые формы современной жизни и жизнь вечную, христианское воскресение.

Центральную роль в деле «плавления льда жизни» Белый отводит художнику. Он пишет: «В ту минуту, когда рок превращает вселенную только в тесную нашу тюрьму, художник отвертывается от тюрьмы, занимаясь в тюрьме какими-то праздными забавами. Эти забавы – художественное творчество. Нет, это не забавы: нет, это изготовление взрывчатых веществ. Будет день, и художник бросит свой яростный заряд в тюремные стены рока. Стены разлетятся. Тюрьма станет миром». И далее: «Творчеством мертвых форм, в которые, как в динамит, художник вложил свою душу, искусство бросает взрывчатые снаряды в стену тюрьмы»⁶. Символ «тюрьмы» Белый перенял у Брюсова⁷, а последний позаимствовал у Фета. «Мы не замкнуты безнадежно в этой “голубой тюрьме” – пользуясь образом Фета, – писал Брюсов в статье “Ключи тайн”. – Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы – те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения». Искусство, по Брюсову, «таит в себе страшный динамит», который сокрушит стены этой тюрьмы. И в финале статьи автор призывает: «Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его “голубой тюрьмы” к вечной свободе»⁸. Очевидно, что Белый использует брюсовский образ искусства – «динамита», помогающего художнику прорваться за грань «голубой тюрьмы», или познаваемого мира.

В стихотворении Анненского образ тающей «ледяной тюрьмы» указывает на символистскую метафорику. Но смысловая на-

⁶ Белый А. Указ. соч. С. 155–156.

⁷ На это указала А. Пайман. См.: Пайман А. История русского символизма. М., 1998. С. 167.

⁸ Брюсов В. Ключи тайн // Весы. 1904. № 1. См.: Брюсов В. Собр. соч. : в 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 92–93.

грузка этого образа в стихотворении сложна. С одной стороны, Анненский, вслед за Белым, развивает парадигму: лед – омертвление, кора бытия, косность жизни. С другой – поэт вводит в ткань стихотворения загадочный образ «пятно жерла», который тоже является цитатой, причём отсылает, вероятно, сразу к нескольким текстам. Один из возможных – стихотворение К. Бальмонта «Целебная Криница» из сборника «Жар-птица»: «Ключ лесной освободился из подземного жерла». Эта аллюзия позволяет нам обнаружить в тексте Анненского латентный образ *ключа* – традиционную метафору поэтического творчества. В таком контексте «жерло» у Анненского – это поэтический прорыв, освобождение творческого духа. Но этот «прорыв» для поэта олицетворяет не он сам, а символисты. Поэзия самого же Анненского – «мечта весны», которая должна исчезнуть. Этот мотив отсылает к интенции Белого: «Искусство должно... взорваться, исчезнуть не быть»⁹. Застывание искусства в «мертвых формах», о котором писал Белый, проявляется у Анненского в том, что «голубая мечта» стала «тюрьмой». «Ледяная тюрьма» – это образ совершенного классического искусства, несущего в себе уже некую застылость форм, что преодолевается символистами, себя же самого Анненский видит в рамках этой застывшей традиции:

Ты помнишь лик светила, но иного,
 В тебя не те гляделися цветы...
 И твой конец на сердце у больного.
 Коль под землей не задохнешься ты.

Но не жслай свидетелем безмолвным
 До чар весны сберечь свой синий плен...
 Ты не мечта, ты будешь только тлен
 Раскованным и громозвучным волнам.

(А, 114)

Такое восприятие собственной поэзии трагично. Отсюда и метафора «голубая мечта», а строка «И твой конец на сердце у боль-

⁹ Белый А. Театр и современная драма. С. 155.

ного» звучит как личное признание. «Больной» – это сам автор, который пишет в стихотворении «Его»: «Я – слабый сын *больного* поколения».

Мотив неизбежности гибели в финале «Ледяной тюрьмы» несет аллюзию на стихотворение Державина:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И облей не уйдет судьбы¹⁰.

В таком контексте *река* в «Ледяной тюрьме» может ассоциироваться с Летой, «рекой времен», что поддерживается и сочетанием слов «тлен» и «волны», а сама гибель «ледяной тюрьмы» вписывается в онтологический закон всеобщего разрушения. Гибель, тлен, забвение неизбежны, они закономерны, ибо обусловлены ходом времени.

Диалог с символистской эстетикой¹¹ Анненский продолжает в заключительном стихотворении трилистника – «Дочь Иaira», но здесь авторская интонация меняется:

Слабы травы, белы плиты,
И звонит победно медь:
«Голубые льды разбиты,
И они должны сгореть!»

(А, 115)

¹⁰ Державин Г. Р. Стихотворения. М., 1957. С. 360.

¹¹ Весьма спорна предложенная И. Корецкой интерпретация данного стихотворения в социологическом ключе. С ее точки зрения, вековые «льды» – метафора, восходящая к образу «подмороженной России» К. Леонтьева. См.: Корецкая И. Иннокентий Анненский // Русская литература рубежа веков (1890-е – я. 1920-х гг.): в 2 т. М., 2001. Т. 2. С. 68.

Если в первом стихотворении цикла центральный образ, организуемый текст – «*ледяная тюрьма*», то «*Дочь Иаира*» прочитывается как продолжение символической коллизии, ибо здесь «*льды разбиты*». Стихи «*Голубые льды разбиты, / И они должны сгореть*» являются цитацией символистской образности, кодирующей идею теургии. Интересно, что эта цитата вводится через прямую речь и оформлена как высказывание от третьего лица: «*И звонит победно медь*». Образ «*меди*» читается через Гесиодов код, популярный в поэзии начала века. Он актуализируется, например, в стихотворении Белого «*Путь к невозможному*»: «*Наш серебряный путь / зашумел временным водопадом*» или «*Серебро, серебро / омывает струей нас звенящей. / Это – к Вечности мы / устремились желанной*». «*Серебряный*» путь у Белого ведет к Вечности, таким образом серебряный век оказывается преддверием золотого. Именно эту веру и оспаривает Анненский, полемически вводя образ «*меди*»; звон «*меди*» свидетельствует о том, что «*золото*» позади. Примечательно, что в творчестве самого Анненского «*медь*» семантически связана со смертью. Та же связь «*медного звона*» и смерти обнаруживается во второй строфе стихотворения «*Дочь Иаира*», здесь авторская позиция заявлена открыто: «*Только мне в пасхальном гимне / Смерти слышится призыв*». «*Пасхальный гимн*», соотнесенный в тексте с мотивом «*таяния льдов*», более явно и конкретно уточняет оспариваемую идею теургии – священнодействия искусством, преобразования жизни поэзией.

Стихотворение «*Дочь Иаира*» не просто экстраполирует традиционную образность символистов, но апеллирует в споре к совершенно определенной реплике из стана символистов: оно полно скрытых аллюзии на статью А. Белого «*Символизм как миропонимание*», опубликованную впервые в пятом номере журнала «*Мир искусства*» за 1904 год. Если в своих критических статьях Анненский, как отмечала И. Подольская¹², почти никогда не ведет открытой полемики с современными литературно-эстетическими концепциями, то в поэзии он четче манифестирует свою позицию. Основное несогласие, отразившееся в подтексте данного стихот-

¹² Подольская И. Иннокентий Анненский – критик // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 503.

ворения Анненского, связано с постулируемыми Белым теургическими задачами и целями искусства. Как замечает Л. Силард, Белый разом отвергает как ренессансную концепцию, ценностно акцентировавшую процесс созидания творений, так и те разнообразные концепции, которые искали ценность в созданном творении, определяя его как эстетический объект, артефакт¹³.

Исходя из определения символизма как «попытки показать во временном вечное», а для этого вскрывающего «глубины духа», Белый по-своему формулирует отличие «нового искусства» от классического. Характерной чертой классического искусства является гармония формы, накладывающая «печать сдержанности в выражении прозрений», скрывающая «глубину». Но задача искусства, по Белому, «увидеть Вечное», и поэтому «безукоризненная окаменелая маска классического искусства» должна быть «сорвана, разбита»¹⁴. Мотив *срывания маски*, трансформированный в тексте Анненского в мотив *срывания савана*, генерирует основные эстетические смыслы стихотворения.

Итак, если начальные шесть строк вводят в стихотворение «чужой» голос, то со слов «только мне» высказывается собственно авторская точка зрения:

...Только мне в пасхальном гимне
Смерти слышится призыв.

Ведь под снегом сердце билось,
Там тянулась жизни нить:
Ту алмазную застылость
Надо было разбудить...

Для чего ж с контуров нежной,
Непорочной красоты
Грубо сорван саван снежный,
Жечь зачем ее цветы?

(А, 115)

¹³ Силард Л. А. Белый // Русская литература рубежа веков... Т. 2. С. 185.

¹⁴ Белый А. Символизм как миропонимание. С. 247.

Анненский вступает в диалог с заявленной «чужой» позицией. Как мы видим, он приемлет тезис Белого о «застылости» классического искусства, «ледяном» оцепенении его творческого духа и создаваемых им форм («алмазная застылость» – метафора холодного совершенства)¹⁵. Но, в отличие от оппонента, Анненский не считает этот процесс эсхатологическим. И здесь его союзником оказывается Тютчев: третья строфа стихотворения «Дочь Иаира» отсылает к тютчевскому «Поток сгустился и тускнеет»¹⁶, где дана параллель состояний природы и души. Образам скованного льдом потока и живого ключа соответствуют у Тютчева образы души, «скованной хладом бытия», и «таинственного» ключа, живительного источника вдохновения. Анненский вводит почти неразличимую цитату из Тютчева: у Тютчева «*Но подо льдистую корою / Еще есть жизнь, еще есть ропот*», у Анненского «*Ведь под снегом сердце билось, / Там тянулась жизни нить*». Тютчевскую аллюзию Анненский вводит для того, чтобы оспорить символистское восприятие прошлого искусства как творчества «мертвых форм». По мысли поэта, «*Ту алмазную застылость / Надо было разбудить*». Не «срывать» покров и «жечь» (у Белого «*сорвана... маска классического искусства*», «старинное золото *сжигается* во имя солнечных потоков¹⁷»), то есть не отрицать и уничтожать «алмазную застылость» классики, а «разбудить», оживить, дать ей новое бытие – такова позиция Анненского. Эта позиция обозначена и в его статье «Бальмонт – лирик»: «...мне кажется, что новая символическая поэзия имеет для нас и не одно прямое, непосредственное, а еще и ретроспективное значение.

Развивая нас эстетически, она делает для нас интереснее и поэзию наших корифеев; мы научаемся видеть в старой поэзии новые узоры и черпать из нее более глубокие откровения»¹⁸. Она отражена и в набросках Анненского к программе журнала «Аполлон»,

¹⁵ Отметим, что в кантате Анненского «Рождение и смерть поэта» соединяются образы тени Пушкина и алмаза: «О тень, о владостная тень, / Стань Вифлеемскою звездою, / Алмазом на ее груди».

¹⁶ Этот источник указан К. Черным. См.: Черный К. Анненский и Тютчев // Вестн. МГУ. 1973. № 2. С. 19.

¹⁷ Белый А. Символизм как миропонимание. С. 247, 254.

¹⁸ Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 102.

где утверждалась приверженность «принципу аполлионизма», подразумевавшему «выход в будущее через переработку прошлого»¹⁰. Эту формулировку Анненский считал определяющей в формировании идейного кредо будущего журнала.

В заключительных катренах диалог с Белым продолжается:

Для чего так сине пламя,
Раскаленность так бела,
И, гудя, с колоколами
Слили звон колокола?

Тот, грехи подъявший мира,
Осушавший реки слез,
Так ли дочь Иаира
Поднял некогда Христос?

Не мигнул фитиль горящий,
Не забыл ветер ткань...
Подошел Спаситель к спящей
И сказал ей тихо: «Встань».

(А, 115–116)

В финале Анненский обращается к новозаветному сюжету о воскрешении Христом дочери человека по имени Иаир, начальника синагоги: «Все плакали о ней, но Он сказал: не плачьте; она не умерла, но спит... Он же, выслав всех вон и взяв ее за руку, возгласил: девица! Встань» (Лука. 8: 52–54). Анненский противопоставляет евангельский пример воскрешения с его естественностью, незаметностью и простотой божественного духа, спасающего из сострадания – нарочитой громкости («гул колоколов»), многословности, искусственному накалу страстей («Для чего так сине пламя, / Раскаленность так бела») символистов, взявших на себя сверхчеловеческую задачу «воплощения Вечности путем преобра-

¹⁰ Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Письма И. Ф. Анненского к С. К. Маковскому // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 224.

жения воскресшей личности». Следовательно, новую эстетизированную религиозность символистов Анненский воспринимает как ложную романтическую позу, как громкий лозунг.

Такое противопоставление открыто явлено в черновых записях эссе Анненского «Поэтические формы современной чувствительности», где поэт пишет о том, что современное искание веры «приобретает какой-то публичный, ораторский, почти декламационный характер. Отсюда этот цинизм, который так любит философское обличье, громкие исповеди, истерики – и как смерть боится всего тихого, неслышного, систематического». Таким образом, «тихость» становится главным нравственным и эстетическим критерием для поэта, и здесь уместно вспомнить, что свою поэзию Анненский называл «*тихими песнями*», «*тихими думами*» («Под новой крышей»).

Финальный евангельский сюжет «Дочери Иaira» отсылает не только к новозаветному преданию, но и к эстетической теории А. Белого. В критических эссе А. Белого Мировая Душа предстает как Спящая Красавица, Царевна «во гробе ледяном». Этот образ является ключевым, к примеру, в статье А. Белого «Апокалипсис в русской поэзии», где автор осмысляет развитие русской поэзии «от Пушкина до наших дней» в аспекте ее приближения к Истинному лику музы, воплощающему «нетленное тело Мировой Души». И здесь пушкинская муза предстает в облике спящей красавицы: «Пушкин целостен... Но цельность пушкинской музы еще не есть явленный образ русской поэзии. За вьюгой еще не видать Ее: хаос метелей еще образует вокруг Нее покров. Она еще “спит во гробе ледяном, зачарованная сном”». Пушкинской цельности, по словам Белого, «не хватает истинной глубины: эта цельность должна раздробиться, отыскивая дорогу к зачарованной красавице»²⁰. Таким образом, воскресшая дева опосредованно, через контекст статьи Белого становится в стихотворении Анненского еще одним знаком, кодирующим пушкинский подтекст. Но для Анненского, в отличие от позиции, заявленной в статье Белого, пушкинская лирика и есть «явленный образ русской поэзии».

²⁰ Белый А. Символизм как миропонимание. С. 411–412.

В заключение отметим, что строка «*И звонит победно медь*», где в подтексте выражен глубокий скептицизм к пророческим притязаниям символистов, заключает и библейскую аллюзию: «Если я говорю языками человеческими..., а любви не имею, то я – медь звенящая...» (1-е послание к Коринфянам. 13:1). В таком контексте медь становится знаком отсутствия любви, сострадания. Именно небрежение близкой и дорогой ему культурой увидел у нового поэтического поколения Анненский.

2.2. «Блоковский текст» в лирике И. Анненского

В лирике И. Анненского отразилась одна из характерных тенденций поэтического опыта эпохи – стремление к циклизации, к группировке стихотворений в циклы и более крупные единства – лирические книги. Если в «Тихих песнях» эта особенность лишь намечается, то в «Кипарисовом ларце» принцип циклизации реализован поэтом в полной мере. Нельзя не согласиться с А. Федоровым, что «композиционное построение “Кипарисового ларца”, упорство, с которым проведена циклизация – явление в высшей степени своеобразное, пожалуй, и уникальное в истории русской поэзии»²¹.

Как известно, идея композиции по «трилистникам» и «складням» была внедрена Анненским поздно, весной 1909 года. Заложённые в этой циклизации закономерности до сих пор остаются загадкой. Р. Тименчик считает, что в основу составления трилистников Анненским была положена «гармония, постигаемая мыслью, умственным вниманием», которую он противопоставлял той гармонии, которая «действует непосредственно на глазные и слуховые нервы»²². Циклообразующим принципом, по мнению ученого, является «идея», авторская мысль. Иными словами, трилистники – это рациональное образование, авторская вторичная рефлексия, своего рода литературно-критическая систематизация собственного художественного мира. Такой рефлексивно-система-

²¹ Федоров А. Иннокентий Анненский. Л., 1984. С. 155.

²² Тименчик Р. О составе сборника И. Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопр. литературы. 1978. № 8. С. 307.

тизирующий, как бы со стороны, взгляд на собственное творчество не является уникальной особенностью Анненского. Как известно, буквально через год после выхода «Кипарисового ларца» (1910) была опубликована столь же рационально строгая, логически выверенная лирическая трилогия А. Блока (первое издание – 1911). Проблема «Анненский и Блок» еще ожидает своих исследователей, не вызывает никаких сомнений допущение, что два крупных поэта начала XX века, несмотря на отсутствие внешнего сближения, оставили в творчестве друг друга заметный след. Попробуем аргументировать это анализом цикла «Трилистник огненный».

Цикл открывается стихотворением «Аметисты», представляющим на первый взгляд пейзажную зарисовку вечерних сумерек в кабинете поэта, где мерцают свечи, преломляясь в гранях полудрагоценных камней. Две сферы: дневная («багряный день», «знойные лучи» солнца) – внешний мир, а также ночная – уединенный мир лирического героя, где он предается мечтам, – отчетливо противопоставлены друг другу.

Стихотворение «Аметисты» уже попадало в поле зрения исследователей. Так, А. Хохулина указывает на возможность его двоякого прочтения: как пейзажной зарисовки и как развернутой символической картины любви. Но, обнаруживая в тексте присутствие двух начал – нежной женственности и неистовой сжигающей мужской страсти, исследователь трактует «Аметисты» прежде всего биографически, как «стихотворение о любви, любви взаимной и страстной, но запретной и потому несчастной. <...> Аметист охладит знойные лучи любви, сжигающие душу поэта, вернет прежнее “жидкое мерцание свечи” – обыденной жизни. Любовь Анненского глубоко запрятана: сила и чистота чувства неизменны только в мечтах. Поэтому и появляется таинственная “не наша связь, а лучезарное слиянье”»²³. С точки зрения исследователя, дневной пейзаж – это метафора любовной страсти, а ночной символизирует ее невозможность, нереализованность, остывание чувства.

²³ Хохулина А. Н. К символической системе номинаций в поэзии Серебряного века (Обозначение камней в лирике И. Анненского) // Динамика русского слова: межвуз. сб. ст. к 60-летию В. В. Колесникова. СПб., 1994. С. 130–131.

На наш взгляд, любовная тематика соединяется в стихотворении с метапоэтической, что явственнее обнаруживается при сопоставлении «Аметистов» с текстом-дублетом. В авторской тетради на лицевой стороне листа, где записан текст «Аметистов», зафиксировано еще одно стихотворение под тем же заглавием. Как отмечает В. Кривич, для «Кипарисового ларца» автор предназначал только первое²⁴. Но, по мнению В. Гитина, отношение этих стихотворений-дублетов друг к другу нельзя оценивать как беловую и черновую редакцию – это варианты²⁵. Сопоставление обоих текстов «Аметистов» помогает приблизиться к авторскому замыслу цикла:

«Аметисты» («Трилистник огненный») (1)

Когда, сжигая синеву,
Багряный день растет неистов,
Как часто сумрак я зову,
Холодный сумрак аметистов.

И чтоб не знойные лучи
Сжигали грани аметиста,
А лишь мерцание свечи
Лилось там жидко и огнисто.

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

(А, 98)

«Аметисты» (2)

Глаза забыли синеву,
Им солнца пыль не золотиста,

²⁴ Анненский И. Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная) / под ред. В. Кривича. 2-е изд. СПб., 2010. С. 151.

²⁵ Гитин В. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского // Русская литература. 1997. № 4. С. 36.

Но весь одним я сном живу,
Что между граней аметиста.

Затем, что там пьяней весны
И беспокойней, чем идея,
Огни лиловые должны
Переливаться, холодея.

И сердцу, где лишь стыд и страх,
Нет грезы ласково-обманной,
Чем стать кристаллом при свечах
В лиловом холоде мерцаний.

(А, 200)

Очевидно, что темой стихотворения «Аметисты» (2) становится творческий акт. Строки «*Но весь одним я сном живу, / Что между граней аметиста*» почти текстологически совпадают с высказыванием Анненского из статьи «Бальмонт-лирик»: «...среди пестрого и гомонящего царства переплесков, раскатов, перекличек и самоцветных камней *стих*, как душа поэта, храня свой ритм, движется мерно и медленно *меж граней*, которые он сам же себе изысканно начертал»²⁶ (выделено нами. – А. П.). «Сон» между «граней аметиста» – это метафора творческого состояния, поэтического воображения, уводящего за грани бытия.

Стихотворение «Аметисты» (2) строится по принципу развертывания традиционного сравнения произведения искусства с кристаллом, драгоценным камнем, восходящего к пушкинскому «магическому кристаллу». В аутопоэтологической метафорике старших символистов, по наблюдению А. Ханзен-Леве, уподобление произведения искусства, стихотворения кристаллу становится центральным образом. Он пишет: «Если в мифопоэтической поэтике младосимволистов преобладает идея прозрачности, таинственной “просвечиваемости” земного мира, то кристаллический текст “старших”, напротив, не просветлен. Кристаллически-

²⁶ Анненский И. Книги отражений. С. 100–101.

зеркальный мир способен лишь отражать, рефлексировать»²⁷. По мысли исследователя, раннесимволистская метафора кристалла имплицитно предстает представление об искусстве как «отражении» мира и как «преломлении» его в призме сознания «творческого Я»²⁸: «...Твори – не подражай. / – Поэзия есть мир, / Но мир, преломленный сквозь призму вдохновенья»²⁹, – призывал В. Брюсов.

В стихотворении Анненского скрыта двойная оппозиция: «аметист», с одной стороны, принадлежит ночному миру и этим противопоставлен «багряному дню», а с другой – кристалл (стихотворение) противопоставляется самому поэту, стремящемуся «стать кристаллом при свечах». Такое стремление проясняется, если обратиться к замечанию А. Ханзен-Леве о том, что «для раннего символизма превращение в “драгоценный камень, окаменение” является предпосылкой бессмертия артефакта»³⁰. «Есть тонкие властительные связи / Меж контуром и запахом цветка, / Так бриллиант не видим нам, пока / Под гранями не оживет в алмазе. / Так образы изменчивых фантазий... / Окаменев, живут потом века / В отточенной и завершенной фразе», – писал В. Брюсов («Сонет к форме»)»³¹. В тексте Анненского несовершенной, смертной человеческой природе («на сердце стыд и страх») противопоставлено холодное совершенство стихотворения, а стремление поэта «стать кристаллом» знаменует желание обрести бессмертие в слове. Но, в отличие от Брюсова, такое желание, по Анненскому, всего лишь иллюзия, «ласково-обманная» греза. Это типичная для Анненского позиция, его иронически-трагическое кредо.

В то же время творческий акт утверждается в «Аметистах» (2) как наивысшая ценность среди других аксиологем. Данное стихотворение подтверждает справедливое предположение П.-А. Будина, что для автора «Кипарисового ларца» «поэтический текст как таковой есть единственный положительный элемент в мире»³².

²⁷ Ханзен-Леве А. Русский символизм. СПб., 1999. С. 45.

²⁸ Там же. С. 65.

²⁹ Брюсов В. Собр. соч. : в 7 т. М., 1973. Т. 3. С. 213.

³⁰ Ханзен-Леве А. Указ. соч. С. 65.

³¹ Брюсов В. Собр. соч. Т. 1. С. 33.

³² Будин П.-А. «Звездная пустыня» и «черная яма»... С. 114.

«Аметисты» (2) начинаются стихами «Глаза забыли синеву, / Им солнца пыль не золотиста», в которых основной смысл задается цветовыми символами. Названы два основных иконописных цвета – синий и золотой, символизирующих небесную сферу, горний мир, но их высокий смысл отменяется отрицанием: «синева» «забыта», «пыль солнца» «не золотиста», ибо вера утрачена, и религиозному чувству противопоставляется сон «между граней аметиста», творческая интенция. Во второй строфе Анненский утверждает, что искусство «пьяней весны, / И беспокойней, чем идея». Эти строки совпадают с положением из его статьи «Белый экстаз», где он писал об отличающем искусство «эстетизме высшего порядка», а именно об «искании исключительной, выше наслаждения ею и выше даже ее понимания стоящей Красоты»³³. В. Гитин так комментирует это высказывание: «В самом искании красоты, которой не дано знать, выразился взгляд Анненского на реальность, отраженную в поэзии, как на реальность мысли, которая в отвергании найденного идеала видит шаг, приближающий ее ко “где-то там сияющей красе”»³⁴.

Другая антиномия «Аметистов» (2) – «пьяная весна» и «холод» аметиста – синонимична оппозиции «знойные лучи», сжигающие «границы аметиста», и «холодный сумрак» аметистов в «Аметистах» (1). Любовь и творчество оказываются несовместимы, антиномичны. Исследователи обратили внимание, что собственное искусство поэт определял как «безлюбое» («Моя Тоска»). В. Гитин указывает, что в ряде критических статей Анненский настаивает на особом эмоциональном «безразличии» художника и изображаемого друг к другу. По его мнению, «безлюбовость» поэт понимает как не-эмоциональное, интеллектуальное отношение к предмету изображения³⁵.

Традиционный «магический кристалл» искусства предстает в стихотворении Анненского аметистом неслучайно. Название камня происходит от греч. «непьющий», в древности считали, что

³³ Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 145.

³⁴ Гитин В. Точка зрения как эстетическая реальность // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С. 24.

³⁵ Там же. С. 30.

этот камень принадлежит холодному зимнему месяцу февралю. Аметист – холодный, трезвый камень. Строки *«И чтоб не знойные тучи / Сжигали грани аметиста, / А лишь мерцание свечи / Тилось там жидко и огнисто»* намекают на то, что поэтический текст рождается, когда остывает страсть, поэтому творческий акт для Анненского «холодный».

В этом плане интересно сопоставить «Аметисты» (1) с ранним стихотворением А. Блока «Аметист» (1900):

Порою в воздухе, согретом
Воспоминаям и тобой,
Необычайно хладным светом
Горит прозрачный камень твой.

Гаси, крылатое мгновенье,
Холодный блеск его лучей,
Чтоб он воспринял отраженьё
Её ласкающих лучей³⁶.

Камень в стихотворении Блока – талисман, данный на память, знак отдаленности возлюбленной. Его «хладный свет» намекает на «остывшую» любовь. Но память и поэтическое воображение («крылатое мгновенье») преображают реальность, претворяя холод разлуки в теплоту былой близости. Стихотворение утверждает преображающую силу любви и поэзии и отражает увлеченность Блока философией любви В. Соловьева.

Тема любви имеет в стихотворении Анненского не только метапоэтическое, но и метафизическое измерение. Слова, характеризующие отношения двух любящих, в финале «Аметистов» (1) графически выделены («Чтоб уверяло там сиянье, / Что где-то есть не наша связь, / А лучезарное слиянье...»). Противопоставление *связь – слияние* в контексте лирики начала века глубоко символично, и их выделение курсивом указывает, что они маркируют границу, переход от «своего» текста к «чужому», являются «сигналом

³⁶ Блок А. Собр. соч. : в 8 т. М., 1960. Т. 1. С. 459.

цитирования»³⁷ «чужой» художественной или философской системы. Очень уж созвучны они программной для символистов (в частности, для раннего Блока) статье В. Соловьева «Смысл любви». Нельзя не отметить, насколько точно воспроизводит Анненский соловьевско-символистскую образность, о чем свидетельствует поразительное сходство его текста со стихотворением А. Блока, еще не опубликованным к тому времени.

На наш взгляд, заключительные строки «Аметистов» (1) – формула, репрезентирующая центральную идею соловьевской статьи, заключающуюся в разделении любви на ложную и истинную. Ложной любви – «временному, внешнему сближению двух ограниченных существ в узких рамках житейской прозы»³⁸, или, словами Анненского, «связи», философ противопоставляет истинную, или такое «сочетание двух ограниченных существ, которое создало бы из них абсолютную идеальную личность»³⁹, «вечное соединение», Анненский обозначил эту идею как «*стоише*». Конечная цель истинной любви, по Соловьеву, создание из двух ограниченных и смертных существ «одной абсолютной и бессмертной индивидуальности». Философ утверждает возможность преодоления смерти путем воплощения в себе и другом образа Божия. При этом действующая, активная роль отводится мужчине, он должен «силой истинной веры, действующего воображения и реального творчества» преобразовать любимый предмет по истинному, прозреваемому образцу⁴⁰. Лексема «*лучезарное сияние*» в тексте Анненского глубоко символична, поскольку в работе В. Соловьева «лучезарным источником» названа София, Вечная Женственность, которая должна быть воплощена в индивидуальном женском существе, и это воплощение «будет объективным воссоединением индивидуального человека с Богом, восстановлением в нем живого и бессмертного образа Божия»⁴¹.

³⁷ См. об этом подробнее: Коизицкая Е. А. Эксплицированная и имплицитная цитата в поэтическом тексте // Проблемы и методы исследования текста. Тверь, 1997. С. 4-5.

³⁸ Соловьев В. Смысл любви // Соловьев В. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 120.

³⁹ Там же. С. 122.

⁴⁰ Там же. С. 126.

⁴¹ Там же. С. 145.

Как же можно объяснить такое «цитирование», чем вызван интерес сокрушителя «последних идолов» к религиозному философу? Вечная тема смерти и бессмертия волновала Анненского всегда, бытийный фатализм, трагическое осознание конечности человеческой жизни звучат основной нотой в его лирике. Обращение к В. Соловьеву, считавшему, что существующий порядок вещей далеко не таков, каким должен быть, жаждавшему изменить мир, кажется не случайным. В статье «Смысл любви» философ поднимает вопрос, «не должен ли человек в историческом процессе совершенно отменить» «закон Диониса и Гадеса», закон смерти индивида. Одержатъ победу над смертью должна, по мысли философа, любовь.

Финальные строки «Аметистов» отсылают к контексту «Смысла любви», аккумулируют его основные идеи, демонстрируют «чужую» концепцию, которая в следующем тексте будет поверяться собственным, авторским словом. В конечном итоге глубинная тема «Аметистов» (1) – это отклик на соловьевскую идею.

В контексте философии любви В. Соловьева второе стихотворение «Трилистника огненного» предстает как продолжение заявленной темы, но идеи философа воплощены здесь опосредованно, сквозь призму блоковских «Стихов о Прекрасной Даме». Основные мотивы этого блоковского цикла суммируют две первые строфы «Сизого заката»: закат (один из эпитетов Прекрасной Дамы – «Закатная Дева»); туман (у Блока: *«Кто-то шепчет и смеется / Сквозь лазоревый туман»*; *«Ты прошла голубыми путями, / За тобою клубится туман»* и др.); особое состояние природы, таинственность пейзажа; загадочный женский персонаж; мотив музыки, сопровождающей явление героини. Текст Анненского воссоздает и символический сюжет, сквозной для лирики первого тома Блока – предчувствие или ожидание воплощения Девы в мире. Воспроизводя характерный для первого тома Блока метафорический комплекс, «Сизый закат» Анненского отсылает и к конкретному тексту – к стихотворению «Ветер принес издалека». Сравним:

Ветер принес издалека
 Песни весенней намек,
 Где-то светло и глубоко
 Неба открылся клочок.

В этой бездонной лазури,
 В сумерках близкой весны.
 Плакали зимние бури,
 Реяли звездные сны.

Робко, темно и глубоко
 Плакали струны мои.
 Ветер принес издалека
 Звучные песни твои⁴².

Близился сизый закат,
 Воздух был нежен и хмелен,
 И отуманенный сад
 Как-то особенно зелен.

И, о Незримой твердя
 В тучах таимой печали,
 В воздухе, полном дождя,
 Трубы так мягко звучали.

Вдруг – точно яркий призыв,
 Даль чем-то резко разъялась:
 Мягкие тучи пробив,
 Медное солнце смеялось.

(А, 99–100)

На наш взгляд, «Сизый закат» – своеобразная стилизация «в духе» Блока. Оговоримся, что мы понимаем под стилизацией «формальное применение чужих ценностей» (Гинзбург)⁴³. Анненский стилизует свой текст под Блока, чтобы ввести в него «чужой» голос, «чужое» эстетико-философское кредо. Кроме очевидной пейзажной и образной близости стихотворений, следует отметить единый размер (трехстопный дактиль) и сходство синтаксических конструкций (во второй строфе у Блока и Анненского – повтор предлога *в*). Но образы текста-оригинала в «Сизом закате» намеренно снижены, лишены романтического ореола: у Блока поэтический *ветер* – у Анненского более прозаичный *воздух*, аналогично *где-то* открылся неба клочок – *даль чем-то* разъялась. *струны* у Блока – *трубы* у Анненского (возможно, «трубы» связаны с темой победного «звона меди» в стихотворении «Дочь Ианра» и предвосхищают появление «медного солнца» в финале стихотворения). Такое снижение блоковских образов намекает на недоверие автора к подобным ожиданиям, а финал стихотворения.

⁴² Блок А. Собр. соч. : в 8 т. М., 1960. Т. 1. С. 79.

⁴³ Гинзбург Л. Я. О лирике. М. ; Л., 1974. С. 329.

построенный на виртуозной игре с блоковскими образами *солнца* и *смеха*, открыто полемичен.

Горизонт ожидания, спровоцированный блоковским подтекстом, разрушается – вместо ожидаемого явления звучных песен Незримой – смех «медного солнца». *Солнце* у Блока – символ божественной природы Девы, чей мир полон *смеха* («*Кто-то шепчет и смеется / Сквозь лазоревый туман. / Только мне в тиши взгрустнется – / Снова смех из милых стран!*»). Анненский наполняет блоковскую символику иным, противоположным содержанием. Солнце в «Сизом закате» – медное, а, как уже отмечалось, «медь» в художественном пространстве «Кипарисового ларца» семантически связана со смертью, иными словами, солнце – мертвое. Срисованное солнце в стихотворении «Офорт»: «*И по мертвом солнце в небе / Стонет раненая медь*» (А, 120). Е. Васильева справедливо замечает, что, в частности, в трагедиях Анненского солнце несет с собой не только просветление, но «своим ослепительным светом обнаруживает суть вещей, часто невыносимую для человека»⁴⁴. К примеру, Лаодамия молится солнцу как светлой силе, способной уберечь ее от несчастья, но спустя немного времени горько восклицает: «*О, светило жестокое и жаркое! Зачем / Мои мечты ты топчишь, словно крылья / Надменного царя?..*»

«Смех» «медного солнца» в стихотворении Анненского означает, что небо не является сферой бессмертия, оно пустое, без Бога («*В пустыне выжженного неба / Я вижу мертвую зарю / Из незакатного Эреба*» (А, 119)). Таким образом, если «Аметисты» (1) рассматривать как тезис, то «Сизый закат» соединяется с первым текстом по контрасту, это антитезис, опровержение блоковско-соловьевской мистики любви, ибо для самого поэта смерть непреодолима. Этот вывод позволяет понять, почему Анненский выбрал для своего цикла из двух стихотворений-дублетов «Аметисты» (1). Второе стихотворение в качестве исходного тезиса не годилось, «соловьевская» вера в «лучезарное слиянье» здесь отсутствует, напротив, акцентируется собственная, отрицающая известную

⁴⁴ Васильева Е. А. Театрология И. Ф. Анненского как трагедия «открытого сознания» // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты филологического анализа): сб. науч. тр. Екатеринбург, 2001. С. 295.

«идею» позиция. Рациональный принцип композиции в духе гегелевской триады не был бы выдержан. Любопытно, что соотношение тезиса и антитезиса особенно отчетливо явлено финальными образами первого и второго стихотворений цикла: «лучезарное слянье» и «медное солнце» – бессмертие и смерть.

Заключительное стихотворение «Трилистника огненного» также содержит «блоковский текст», знаками которого становятся ключевые слова стихотворения – «сказка» из заглавия и «маска» из первого стиха, проводящие осмысление «Январской сказки» Анненского в контексте «Снежной маски» А. Блока. Известно, что Анненский присутствовал при авторском чтении «Снежной маски» ранней весной 1907 года, о чем свидетельствует его письмо к Блоку от 18 марта 1907 года:

Дорогой Александр Александрович.

«Снежную маску» прочитал и еще раз прочитал. Есть чудные строки, строфы и пьесы. Иных еще не разгадал и разгадаю ли, т. е. смогу ли понять возможность пережить? Непокорная ритмичность от меня ускользает. Пробую читать, вспоминая Ваше чтение, – и опускаю книгу на колени... «Влюбленность» – адски трудна, а зеленый зайчик
В догоревшем хрустале –
чудный символ рассветного утомления⁴⁵.

В стихотворении Анненского воспроизведен характерный метафорический комплекс блоковского цикла: зимняя топика («январский», «новогодний»), образ маски («Светилась колдуньиная маска»), тема сказки («Моя новогодняя сказка, / Последняя сказка, не ты ль?»).

Начальная строка «Январской сказки»: «Светилась колдуньиная маска» выглядит краткой репликой-реминисценцией блоковских строк: «Не пойму я, что нас манит, / Не поймешь ты, что со мной, / Чей под маской взор туманит / Сумрак ночи снеговой? // И твои мне светят очи / Наяву или во сне?» (II, 248), или «А под маской было звездно. / Улыбалась чья-то повесть, / Короталась

⁴⁵ Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 476.

ночь» (II, 236). Очевидно, что метафора «колдуньяна маска» в стихотворении Анненского намекает на героиню «Снежной маски» Блока; «маска» – одно из воплощений блоковской героини, чей мир полон тайны, колдовства, ворожбы (ср.: *«Рукавом моих метелей / Задушу. / Серебром моих веселий / Оглушу. / На воздушной карусели / Закружусь. / Пряжей спутанной кудели / Обовью. / Легкой брагой снежных хмелей / Напою»* (II, 220)). Во второй строке образ «колдуньяной маски» снижается («*Постукивал мерно костыль»*), здесь она предстает как некий сказочный персонаж, «костыль» вызывает ассоциацию с ведьмой, Бабой-ягой. Такое движение образа спровоцировано самим блоковским циклом, мир «Снежной маски» сказочный, его герои постоянно включены в ситуацию слушания/рассказывания сказок. Анненский продолжает «сказочную» тему, и загадочная блоковская героиня предстает известным персонажем из русской народной сказки, что несколько иронически снижает высокий демонический пафос блоковского цикла.

Однако, если вспомнить, что в статье «О современном лиризме» Блок ассоциируется у Анненского с «маской Андрогина»⁴⁶, то в таком случае метафора «колдуньяна маска» вполне соотносима и с самим автором «Снежной маски». Блок – «колдунья», рассказывающая сказки, или творец иллюзорного, волшебного мира. *«Я какие хочешь сказки / Расскажу, / И какие хочешь маски / Приведу»*, – так манифестировал свою поэтическую позицию Блок в стихотворении «В углу дивана».

Именно такому, «декадентскому» Блоку Анненский лукаво признается в любви в своей статье: «Но я особенно люблю Блока, вовсе не когда он говорит в стихах о любви. Это даже как-то меньше к нему идет. Я люблю его, когда не искусством – что искусство? – а с диковинным волшебством (выделено мною. – А. П.) он ходит около любви, весь – один намек, один томный блеск глаз, одна чуть слышная, но уже чарующая мелодия, где и слова-то любви не вставить». Далее, разбирая «Незнакомку», Анненский замечает: «О, вас не дразнит желание! Нет, нисколько. Все это (здесь и далее выделено автором. – А. П.) так близко, так доступ-

⁴⁶ Анненский И. Книги отражений. С. 361.

но, что вам хочется, напротив, создать тайну вокруг этой узкой руки и девичьего стана, отделить их, уберечь как-нибудь от кроличьих глаз, сказкой окутать... Пусть жизнь упорно говорит вам глазами самой дамы – “если хотите, я ваша”, пусть возле вас ворчит ваш приятель, “ведь просил тебя, не пей ты этого нюн, сочинил какую-то незнакомку. Человек, что у вас Гейдзик Монополь есть? Похолоднее. Ну где же она?.. Эх, ты... сочинитель”.

Но что вам за дело до жизни и до приятеля? Мечта расцветает так властно, так неумолимо, – что вы, право, боитесь заплакать»⁴⁷. И в стихотворении, и в критической статье Анненский осознает блоковскую лирику как «сказку», «мечту», иллюзию вымысла.

Коллизия, разворачивающаяся во второй строфе «Январской сказки», сходна с символическим сюжетом из блоковского стихотворения «Прочь» (раздел «Снега»). У Блока к лирическому герою является «святая стая», чтобы напомнить ему о рае, спасти его душу из снежного плена, но лирический герой отказывается от спасения. Сходным образом в «Январской сказке» «чаши лилий» дышат «нездешней» тоской, напоминают герою о вечности, но герою заявляет: «Молчите... Иль грезить не лучше, / Когда чуть дымятся угли». Инвариантным оказывается появление вестника из инобытия, призыв к лирическому герою и его отказ.

Блок

И опять открыли солнца
Эту дверь.
И опять влекут от сердца
Эту тень.

И опять, остерегая,
Знак дают.
Чтобы медленный растаял
В келье лед.

«Кто ты? Кто ты?
Скован дремой,

Анненский

О счастье уста не молили,
Тенями был полон покой,
И чаши открывшихся лилий
Дышали нездешней тоской.

И, взоры померкшие нежа,
С тоской говорили цветы:
«Мы те же, что были, все те же,
Мы будем, мы вечны... а ты?»

Молчите... Иль грезить не лучше,
Когда чуть дымятся угли?..

⁴⁷ Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 362–363.

Пробудись!

<...>

– Кто вы? Кто вы?

Рая дочери!

Прочь! Летите прочь!⁴⁸

Январское солнце не жгуче,

Так пылки его хрустали...

(А, 99)

Следует отметить композиционное сходство стихотворений: наличие анафорического союза «и»; оформление речи вестников как прямой речи. Анненский перенимает блоковскую фабулу, «цитирует» текст-первоисточник. Образу «солнц» из стихотворения «Прочь» соответствует образ «*чаши открывшихся лилий*». Такая «подмена» оправдана традицией, поскольку оба образа связаны с христианской символикой. В стихотворении Блока солнца «*знак дают*» – у Анненского цветы «*говорили*», призыв-приказ «*пробудись*» из стихотворения Блока дан у Анненского в более смягченной форме вопроса: «*...мы вечны... а ты?*»

Но блоковские образы в стихотворении Анненского переосмыслены. В стихотворении «Прочь» смыслы определяются ведущей оппозицией: старый рай – новое снежное крещение, метафорически «солнце» – «лед», по онтологической вертикали – это рай и ад. Выбор лирическим героем «снежного крещения» является нисхождением, «падением», выбором «смерти». В тексте Анненского христианская вертикаль отсутствует, «солнце» – «лед» не образуют оппозиции, у него само солнце «холодное» («*январское солнце не жгуче*»), что намекает на пустоту неба, но смыслообразующая оппозиция здесь та же: смерть – бессмертие. Таким образом, «Январская сказка» продолжает общефилософскую тему первых двух стихотворений цикла. Если в первом стихотворении «Трилистника огненного» использовался постулат В. Соловьева о некоем трансцендентном («где-то») бессмертии, а во втором он опровергался, то в третьем опять затрагивается вопрос о смерти и бессмертии: «*...мы вечны... а ты?*» Но отвечает Анненский по-своему. Альтернативой безвыходному земному бытию, бытийному трагизму в финале стихотворения Анненского мыслится поэтическое творчество: «*Молчите... Иль грезить не лучше, / Когда*

⁴⁸ Блок А. Собр. соч. : в 8 т. М., 1960. Т. 2. С. 227–228.

чуть дымятся угли?..» В конечном счете он выбирает в качестве ценностной опоры своего творчества не бессмертие и не смерть, а границу между ними, это и будет пространством творческого акта. Образ «дымящихся углей», гаснущего огня продолжает тему угасания жизни, поэзия – это «трезва» на пороге смерти.

На наш взгляд, в «Январской сказке» отношение с блоковским текстом-первоисточником строится иначе, чем в «Сизом закате», и это связано с тем, Анненский по-разному оценивал «Стихи о Прекрасной Даме» и «Снежную маску». Если в «Сизом закате» блоковские образы иронически снижены, то в «Январской сказке» уже просматривается отношение по принципу притяжения – отталкивания. Очевидно, что лирика «Снежной маски», творческий метод, мироощущение ее автора вызывают у Анненского симпатию, приятие, такой Блок ближе ему по духу. Анненский отчасти симпатизирует Блоку периода второго тома, но отрицает Блока – певца Прекрасной Дамы, поэта серьезной веры.

Но все же его отношение к Блоку двойственное, что особенно очевидно в финале «Январской сказки». В стихах *«Январское солнце не жгуче, / Так пылки его хрустали»* скрыта, на наш взгляд, аллюзия на повторяющийся в «Снежной маске» образ хрусталя. Напомним, что в письме к Блоку Анненский восхищается зеленым зайчиком «в догоревшем хрустале» («Под масками»), который встречается и в других текстах Блока, к примеру: *«Плыли тени пустоты, / Догорали хрустали»* («Насмешница»). Блоковская поэзия ассоциируется у Анненского с «пылким» хрусталем, игра огней в его гранях – это игра творческого воображения. Качества «пылкость» и «холод» как метафорически оценочные характеристики блоковской поэзии соединяются и в четверостишии Анненского к портрету Блока: *«Стихи его горят – на солнце георгина, / Горят, но холодом невыстраданных слез»*. Оксюморонному сочетанию *«горят, но холодом»* в «Январской сказке» соответствуют слова *«солнце не жгуче»*, хоть *хрустали* и *«пылки»*. В таком иронически сниженном финале блоковская поэзия рисуется поэтической игрой, выдуманной, головной, не «пережитой» (ср. в статье о Блоке: любовь «даже как-то меньше к нему идет», а также строки из письма к Блоку о непонятности блоковских стихов, так как они не

дают «возможности пережить»), иначе не выстраданной. Принцип «выстраданности», безусловности пережитого был для Анненского критерием самого художественного слова. Так, в статье «Белый экстаз», начиная разговор о тургеневской героине, он оговаривается: «...мне нужна сегодня не иллюзия вымысла, а вся непосредственность и, главное, вся безусловность воспоминания». И далее: «Нет, он действительно знал ту, чья ему припомнилась странная история. Значит, точно она была и водила по кабакам эпилептика в веригах».

Это меня радует, — да иначе, может быть, я не захотел бы и вдумываться в проблему белого экстаза»⁴⁹. Блоковская лирика была для Анненского «иллюзией вымысла».

Вопросы и задания:

Прочтите статью Пьер-Анри Будина «“Звездная пустыня” и “черная яма”. Некоторые наблюдения над стихотворением Инокентия Анненского “Вербная неделя”» (Scando-Slavica. Copenhagen, 1995. V. 41. P. 98–114) и ответьте на вопросы:

1. Какие две главные темы выделяет исследователь в сборнике И. Анненского «Кипарисовый ларец»?

2. Почему, по мысли исследователя, И. Анненский последовательно снимает все положительные коннотации с образа вербного воскресения, с ряда образов, связанных с Пасхой? Приведите свои примеры из сборника Анненского, подтверждающие это наблюдение.

3. Каков взгляд П.-А. Будина на проблему генезиса принципа трилистников, внедренного Анненским в свой поэтический сборник? Убедительна ли его гипотеза? Сравните с идеями Р. Тименчика (Тименчик Р. О составе сборника И. Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы. 1978. № 8. С. 307–316) относительно генезиса принципа трилистников. Чье мнение кажется вам более убедительным?

⁴⁹ Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 143.

ГЛАВА 3. ПОЭТОЛОГИЯ И. АННЕНСКОГО

Поэтическое наследие Анненского представляет собой «узкий круг тем, для раскрытия которых поэт находит множество сюжетов и интонационных ключей»¹, его метод В. Гитин называет «интенсивным»². Действительно, лирика Анненского изобилует константными образами, повторяющимися мотивами, которые складываются в единый лирический сюжет, выходящий за пределы отдельного стихотворения и даже цикла.

Таким сюжетообразующим свойством обладают в лирике Анненского женские образы. В его поэтическом мире женские лики не определены, неясны: Незримая, Дама, спутница, невеста, призрак. Кто они? Разные героини или ипостаси одной сущности? Каждый женский образ, связанный с комплексом устойчивых мотивов, стягивает в смысловой узел определенные группы текстов. Так, представляется, что героиня стихотворений «Призраки» («Трилистник весенний»), «Лишь тому, чей покой танм...» («Трилистник одиночества»), «Последние сирени» – одна и та же. Она не названа по имени, но сопровождается сходными мотивами и атрибутами. Если рассматривать эти стихотворения как фрагменты метатекста, то можно уловить единый поэтический сюжет. Следует оговориться, что в выстраивании этого сюжета мы руководствуемся прежде всего внутренней логикой его развертывания, а не хронологией написания стихотворений. Сохлемся при этом

¹ Гитин В. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского // Русская литература. 1997. № 4. С. 34.

² Впервые этот термин был введен Л. Пумпянским для характеристики особенностей поэтики Ф. Тютчева: «Таков обычный метод работы Тютчева, метод, который следует назвать интенсивным в точном, неразговорном смысле этого слова в противоположность экстенсивному методу работы Пушкина, направленной на завоевание все новых областей – жанровых, тематических и стилистических. Интенсивная поэтическая работа, напротив, сравнительно рано и более или менее сразу находит свою, свойственную ей, область, суживая число знаменательных в этой области тем, и разрабатывает этот минимум тем». См.: Пумпянский Л. Поэзия Ф. И. Тютчева // Уралия. Тютчевский альманах. Л., 1928. С. 11.

на А. Белого, утверждавшего, что «последовательность отрывков лирической поэмы лирика – не хронологическая; и подобно тому, как лирическое стихотворение зачастую возникает в душе поэта с середины, с конца... так в общем облик целого творчества хронология не играет роли; должно открыть в сумме стихов циклы стихов, их взаимное сплетение; и в этом-то открытии Лица творчества и происходит наша встреча с поэтами»³. В тон Белому А. Федоров указывал, что принцип циклизации в «Кипарисовом ларце» исключает следы хронологии, память о веках творческого пути⁴.

Поэтическая коллизия, с которой начинает разворачиваться единая сюжетика указанных нами текстов, отражена в стихотворении «Лишь тому, чей покой тайм...». Вместе с ним в «Трилистник одиночества» входят стихотворения «Аромат лилеи мне тяжел» и «Дальние руки». Первое и третье стихотворения объединяет любовная тема: в первом лирический герой ожидает прихода возлюбленной, а третье представляет собой воспоминание о прошлом свидании. Но любовной тематикой их содержание не исчерпывается.

В стихотворении «Лишь тому, чей покой тайм...» с героиней связано условно-поэтическое садовое пространство: «Ты придешь, коль верна мечтам, / Только та ли ты? / Знаю: сад там, сирени там / Солнцем залиты. <...> Пчелы в улей там носят мед, / Пьяны гроздами». Раскрытие символического сада помогает анализ ряда мотивов. Одна из деталей сада – пчелы,носящие в улей мед, отсылает нас к традиционным метафорам поэта-пчелы и поэзии-меда. К. Тарановский восстанавливает один из ранних источников данного образа⁵. Это диалог Платона «Ион»: «Говорят же нам поэты, что они летают, как пчелы, и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз» (перевод В. Я. Боровского)⁶. Отметим, что Анненский использует данную метафо-

³ Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 551.

⁴ Федоров А. Иннокентий Анненский. Л., 1984. С. 155–156.

⁵ Тарановский К. Пчелы и осы. Менделъштам и Вяч. Иванов // Тарановский К. О поэтах и поэзии. М., 2000. С. 126.

⁶ Платон. Избранные переводы. М., 1965. С. 262.

рику и в своей оригинальной драме «Фамира-кифаред»: под впечатлением от игры Евтерпы Фамира чувствует, *«как к пальцам приливает / Из сердца кровь – там золотые пчелы / Соскучились по струнам»* (А, 524).

Другим атрибутом сада в стихотворении становится сирень. Восстановить семантику данного фитообраза в рамках только этого стихотворения сложно, но в контексте всей лирики Анненского сирень становится символом творческого процесса⁷.

Если сад и сирень репрезентируют в лирике Анненского семантику искусства, тогда справедливо будет предположить, что обительница сада в стихотворении «Лишь тому...» – это Муза. Такое предположение подтверждается и подтекстом заключительного стихотворения «Трилистника одиночества». Мимо внимания исследователей проходит внутренняя соотнесенность «Дальних рук» с фрагментом из «вакхической драмы» «Фамира-кифаред». Так, в драме Анненского образ Евтерпы складывается из повторяющегося мотива *холодности*; а также упоминания о *руках*, или *пальцах* богини. В портрете Музы настойчиво подчеркиваются пальцы богини, но с разными эпитетами: «розовые» (3 употребления), «тонкие», «длинные». В стихотворении «Дальние руки» образ возлюбленной рисуется сходными штрихами: *«Зажим был так сладостно сужен, / Что пурпур дремоты поблек. – / Я розовых, узких жемчужин / Губами узнал холодок»* (А, 138). Так в образе героини проступают черты Музы.

В стихотворении «Лишь тому, чей покой тайм...» тономы поэта и его Музы различны, отделены друг от друга. Если пространство Музы – сад, то поэт – дом (*«Лишь тому, чей покой тайм, / Сладко дышится... / Полотно над окном моим Не колышется»*). Муза обитает в солнечном весеннем саду. Весенний пейзаж, солнечность сада позволяют предположить, что Муза Анненского принадлежит пространству золотого века, это античная муза мимезиса или жизнеутверждающей поэзии, на что косвенно намекает и любовная тематика. Но одна деталь – сирень – выпадает из античного контекста. Этот цветок явяется частью русского усадебного текста, с ним «связано воспоминание о старинных помещичьих

⁷ Анненский И. Ф. Книги отречения. М., 1979. С. 310–311.

усадеббах»⁸. Семантика солнечного сада актуализирует в стихотворении Анненского два контекста: золотой век Античности и, одновременно, пушкинский поэтический век, век воплощенного Идеала, век «обетованья красоты».

Примечательно, что образ героини стихотворения «Лишь тому, чей покой танм...» явлен сквозь призму памяти лирического героя, такой он ее «знает», помнит. И в этом стихотворение схоже, к примеру, с тестом «Я на дне»:

Я на дне, я печальный обломок,
Надо мной зеленеет вода.
Из тяжелых стеклянных потемок
Нет путей никому, никуда...

Помню небо, зигзаги полета,
Белый мрамор, под ним водоем,
Помню дым от струн водомета,
Весь изнизанный синим огнем...

Если ж верить тем шепотам бреда,
Что томят мой постылый покой,
Там тоскует по мне Андромеда
С искалеченной белой рукой.

(А, 121)

Как справедливо заметила Т. Подкорытова, текст в форме воспоминаний воспроизводит тему тютчевского «Фонтана». «Я» в стихотворении Анненского помнит тютчевский фонтан вдохновения, утраченный для него⁹. Для самохарактеристики поэт использует метафору «обломок статуи». В тексте намечена вертикаль: поэт – «обломок» на дне, в «потемках», но он помнит «небо», прежнюю полноту бытия, когда он был частью статуи. В настоящем они разделены: «Там тоскует по мне Андромеда / С искалеченной белой

⁸ Золотницкий Е. Цветы в легендах и преданиях. СПб., 1991. С. 289.

⁹ Подкорытова Т. И. Лирическое «Я» Ин. Анненского // Художественная индивидуальность писателя и литературный процесс XX века. Омск, 1997. С. 18.

рукой». Опять же «небо» связывается с прошлым, в настоящем – «тяжелые стеклянные потемки». Отметим переключку образов в топике «памяти» стихотворений «Я на дне» и «Лишь тому...»: в первом тексте «дым... / Весь изнизанный синим огнем», а во втором героиня предстает «в голубом огне», следовательно, топосы «сада» и «неба» оказываются в художественном мире Анненского синонимичными. В таком контексте Андромеда может быть прочитана как двойник Музы.

«Сад» из стихотворения «Лишь тому, чей покой таим...» можно соотнести и с «небом» из стихотворения Анненского «Сизый закат», где также явлен женский персонаж («...о Незримой твердя... / Трубы так мягко звучали»). Само имя героини отсылает к неопубликованному сонету Анненского «Поэзия», где присутствие Музы в мире отмечено такими характеристиками, как «незрима», «неощутима», которые выступают как свойства самой поэзии:

Неощутима и незрима,
Ты нас томишь, боготворима,
В просветы бледные сквозя...

(А, 181)

По мнению В. Гитина, «просветы», сквозь которые поэзия является в мир, сродни символу «приоткрытых в вечность окон» (Брюсов), о которых говорили символисты, опираясь на платоновское учение о двоём мире. Поэзия, по Анненскому, принадлежит «иному миру», она есть как бы скрытый второй план реальности, «подтекст» этого мира¹⁰. Гитин указывает на сонет как на программный текст, где нашло выражение понимание Анненским особого характера своей лирики. Но явленное в сонете представление о «боготворности» поэзии не характерно для лирического кредо Анненского и ставится под сомнение остальным корпусом его текстов. Может быть, поэтому стихотворение так и не было опубликовано. Иначе тема явления поэзии решена в «Сизом закате», где вместо ожидаемой Поэзии-Теофании (поэзия сквозит в «просветы») – смех «медного солнца». По

¹⁰ Гитин В. Точка зрения как эстетическая реальность // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С. 14–18.

справедливому замечанию А. Барзаха, здесь речь идет об ошибке, обмане, а вовсе не о каком-то реальном прорыве¹¹.

Модальностью сомнения окрашено ожидание Музы и в стихотворении «Лишь тому, чей покой таим...», поскольку вопреки традиционной схеме Муза не является поэту, встречи не происходит, более того, поэт вопрошает: «*Та ли ты?*» Мотив метаморфозы Музы находит продолжение в стихотворении «Призраки» («Трилистник весенний»). В этом мини-цикле, что характерно для Анненского, поэт соединяет мотивы весны и смерти. Внутренняя логика трилистника, вероятно, такова: в первом стихотворении («Черная весна») конец зимы и похороны человека описаны как «*встреча двух смертей*»: человека и снега; во втором рисуется ночной мир, полный «тений», «призраков», а в третьем – утро нового дня. Вместе с тем «Призраки» можно рассматривать и в контексте выделяемого нами сюжета о Музе. Так, в мире «Призраков» происходит метаморфоза как сада, так и героини, это ответ на вопрос: «*Та ли ты?*» Сейчас сад предстает как ночной, лунный, а Муза рисуется бледным призраком, немым и бездвижным: «*Она недвижна, она немая, / С следами слез, / С двумя кистями сиреней мая / В извилах кос...*» Ее портретные черты полны аллюзий на стихотворение Фета «Муза» (1954):

<...> Под дымкою ревнивой покрывала
Мне музу молодость иную указала:
Отягощала прядь душистая волос
Головку дивную узлом тяжелых кос;
Цветы последние в руке ее дрожали,
Отрывистая речь была полна печали,
И женской прихоти, и серебристых грез,
Невысказанных мук и непонятных слез.
Какой-то негою томительной волнуем,
Я слушал, как слова встречались поцелуем,
И долго без нее душа была больна
И несказанного стремления полна¹².

¹¹ Барзах А. Е. Соучастие в безмолвии. Семантика «так + дейксиса» у Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С. 77.

¹² Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 248.

Портретное сходство муз Анненского и Фета указывает на то, что муза Анненского – муза классической поэзии, но в мире «Призраков» с ней происходит метаморфоза. Прояснить её помогает стихотворение «Квадратные окошки», поскольку его центральный нерв – преобразование героини от святости к бесовщине, и роднит героинь обоих стихотворений одна портретная черта: «*извивы кос*» («Призраки») и «*узлом или жгутом*» уложенные косы героини «Квадратных окошек». Самый глубокий анализ данного стихотворения принадлежит О. Ронену, указавшему, что «Квадратные окошки» необходимо прочитывать сквозь призму критических размышлений Анненского о произведениях И. Тургенева, а также в контексте тургеневского «Дворянского гнезда» – романа об отречении от счастья. В «Дворянском гнезде» основные подтексты стихотворения Анненского содержатся в сценах, описывающих решение Лизы Калитиной уйти в монастырь, когда оказывается, что она не может стать женою Лаврецкого, и в последних сценах романа, в которых Лаврецкий представляет себе Лизу схимницей и посещает ее обитель. Но, по сравнению с Тургеневым, в стихах Анненского происходит гротескное переключение ролей мужчины и женщины: мужчина, а не женщина уходит в монастырь; женщина посещает его, у нее «мучительный узкий след», но она с бородой и рожками. Появление прежней любви или призрака в «Квадратных окошках» символически перекодирует финал «Дворянского гнезда», где идет речь об изменении облика возлюбленной. Лаврецкий «не узнавал девушки, им некогда любимой, в том смутном, бледном призраке, облаченном в монашескую одежду, окруженном дымными волнами ладана». В стихотворении Анненского изменение, перерождение романтического идеала носит черты последней деградации. В этом перерождении героини сквозит другой гротескный сюжет, а именно – история Финна и Фаины из «Руслана и Людмилы» – жестокий фарс слишком поздней победы любовных чар. О. Ронен заключает: «Отсюда глубокий метапоэтический уровень в подтексте «Квадратных окошек»: в нем вся история романтического настроения. Это позднее воспоминание о романтическом культе недостижимого идеала и о раннем предчувствии старости и падения, сопутствовавшем ему с самого начала»¹³.

¹³ Ронен О. Идеал (О стихотворении Анненского «Квадратные окошки») // Звезда. 2001. № 5. С. 229–230.

Но в облике героини из стихотворения Анненского присутствует не только тургеневский слой. Стихотворение строится на контрасте между воспоминанием и действительностью, прошлым и настоящим. Образ героини в прошлом наполнен аллюзиями из уже названного стихотворения Фета. Здесь находит яркое пластическое воплощение фетовский образ «покрывала» Музы. Анненский опредмечивает фетовскую метафору: героиня «Квадратных окошек» покрыта то «чадрой», то «фатой». Эпитет «душистая» из стихотворения Фета Анненский переносит на «чадру» («чадра душистая»), а «дымка покрывала» трансформируется в сравнение «чадрой живой, как дыма». Загадочные строки Анненского «Так и не знал потом – / Узлом ли были скручены / Они или жгутом» также имеют своим истоком «узел кос» фетовской Музы. Таким образом, муза Фета на метапоэтическом уровне «Квадратных окошек» становится еще одним знаком романтического идеала. Анненский показывает несостоявшуюся близость с ним в юности и позднюю встречу, вызывающую разочарование. Взаимоотношения поэта с Музой снова обыгрываются как любовный сюжет.

Мотив изменения облика Музы присутствует и в стихотворении «Призраку». Здесь с ней связывается уже не дневной, солнечный, а ночной сад. Изменилась и сама Муза: «Она недвижна, она немая, / С следами слез, / С двумя кистями сиреней мая / В извилах кос...» «Недвижная» Муза становится похожа на статую. Т. Венцлова указывает, что для творческого воображения Анненского характерен мотив замирания, застывания живого, и статуя, неподвижный знак подвижного, оказывается более живым и ценным, чем денотат, воплощая собой «второе бытие» – знаковый мир искусства, расширяющий и увековечивающий жизнь¹⁴. Во всей полноте мотив статуи развёртывается Анненским в монологе Гермеса в трагедии «Лаодамия»:

А потом,
Когда веков минует тьма и стану
Я мраморным и позабытым богом,

¹⁴ Венцлова Т. Тень и статуя. К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С. 64.

Не пощажён дождями, гдс-нибудь
 На севере, у варваров, в аллее
 Запущенной и темной, иногда
 В ночь белую или июльский полдень,
 Сон отряхнув с померкших глаз, цветку
 Я улыбнусь или влюбленной деве.
 Иль вдохновлю поэта красотой
 Задумчивой забвенья...

(А. 452)

Этот монолог является прежде всего автоцитацией: он отсылает к образам памятников и искаленных статуй в лирике Анненского, но здесь присутствует и пушкинский подтекст. Похоже, что в трагедии Анненский помещает статую Гермеса среди кумиров из пушкинского отрывка «В начале жизни школу помню я». Очевидны лексические переключки: у Пушкина – «*мирк чужого сада*», у Анненского – «*темные аллеи*»; у Пушкина – «*и слезы вдохновенья. При виде их, рождались на глазах*», у Анненского – «*и вдохновлю поэта красотой*». Сам образ парковой статуи Гермеса, источником изображения которого служит пушкинский текст, примечателен. Гермес в качестве бога – вдохновителя поэта – это уже не Гермес – проводник в царство мертвых, это Гермес – слово. Как указывал знаток античности Ф. Зелинский, в Греции Гермес – «*владыка слова*» понимался как вдохновитель речи, ее творческого полета¹⁵. Вот почему Анненский помещает Гермеса-слово в пушкинский сад.

Мотив статуи в саду своеобразно преломляется и в «Призраках». Героиня стихотворения принимает черты статуи, у нее «*следы слез*», как «*черные раны*» у «*белой девы*» в стихотворении «*Расе*», роднит их и мотив *кос* («*грубый узел кос*» у статуи мира). Нельзя не согласиться с Г. Щелогуровой, что в мифологизирующем сознании поэта образ скульптуры *Расе* трансформируется в образ Артемиды, сестры Аполлона. Статуя оказывается символом аполлонизма в искусстве¹⁶. Таким образом, в «Призраках»,

¹⁵ Зелинский Ф. Ф. Гермес – Трижды величайший // Зелинский Ф. Ф. Соперники христианства. М., 1995. С. 119.

¹⁶ Щелогурова Г. «И тебя не любить мне позволю». Об одном мотиве в творчестве Н. Анненского // Апокриф. [Б. г.]. № 3. С. 88–89.

как и в стихотворениях «Я на дне» и «Расе», пред нами образ Музы-статуи.

Другая черта преображенной классической Музы в «Призраках» – немота. А поскольку немота репрезентирует моргальную символику, к примеру, З. Фрейд трактует немоту как характерную черту богини смерти¹⁷, то Муза Анненского предстает вестником из небытия. Такое сближение Музы и Смерти имеет глубокие корни в истории античной культуры. В. Топоров указывает на то, что исконная природа олимпийских Муз – хтоническая¹⁸. Об этом свидетельствует, в частности, и название главного храма Аполлона – Дельфы (δελφοί), что означает материнское лоно, чрево земли¹⁹. «В нем, – отмечают Л. Акимова и А. Кифишин, – как в хтоническом мире, царит мрак, и вошедший в святилище с востока, где были врата, попадал в царство запада, смерти»²⁰. Дельфийский ритуал был ритуалом «рождения голоса жизни во мраке тления». В своих истоках «песня» имела двойственный смысл, лишь со временем она поляризовалась, распавшись на «музыку жизни» и «музыку смерти»²¹.

«Призраки» Анненского заключают в себе и орфический сюжет. В тексте скрыта аллюзия на ситуацию Орфея, спускающегося в Аид: «На гравий сада я по ступеням / За ней сойду». Герой следует за тенью, призраком Эвридики – Музы, сохраняя верность «неслышным теням», а продолжение эта тема получает в заключительном стихотворении «Трилистника весеннего»:

Пережиты ли тяжкие проводы,
Иль в глаза мне глядят неизбежные,
Как тогда вы мне кажетесь молоды,
Облака, мои лебеди нежные!

(«Облака») (А, 132)

¹⁷ Фрейд З. Мотив выбора парца // З. Фрейд. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 215.

¹⁸ См. подробнее: Топоров В. Н. ΜΟΥΣΑΙ «Музы»: соображения об имени и предыстории образа (К оценке фракийского вклада) // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 274–299.

¹⁹ Акимова Л. И., Кифишин А. Г. Аполлон и сирены // Жертвоприношение. Ритуал в искусстве и культуре от древности до наших дней. М., 2000. С. 208.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. С. 204.

Стихотворение можно прочитывать двояко: как «пейзаж души» и как символический пейзаж. На поиски последнего наталкивает наблюдение А. Аникина о том, что с «облаком» (или «стучей») у Анненского очень часто связаны представления о поэтической мечте (это характерно для всей русской поэзии). В стихотворении Анненского строки «облака, мои лебеди нежные» служат ключом к символическому плану. Так, на мифологическую основу «Облаков» пронизательно указала А. Хохулина, по мысли которой, в тексте Анненского нашло отражение древнегреческое предание о том, что души поэтов после смерти превращаются в лебедей²². Тогда текст символически прочитывается как диалог с душами, тенями прошлых поэтов. В таком случае возможно уловить метаморфозу, произошедшую с героем. В «Призраках» Муза уводит его за собой в царство мертвых, в «Облаках» он возвращается, став поэтом. Иными словами, происходит смерть человека и рождение поэта. Этот микросюжет обнаруживает глубинную связь с архетипами античной культуры. В. Топоров отмечает, что поэта, в представлениях древних греков, определяет прежде всего «прикосновенность к иррациональному, к тому царству, к смерти». Поэт – это тот, «кто спустился в царство мертвых»²³. В таком контексте мотив статуарности Музы приобретает новые обертоны. Мы уже отмечали сходство «недвижной» героини «Призраков» со статуей мира из стихотворения «Расе», которая, по мнению Г. Шелогуровой, предстает «богиней-девственницей Артемидой»²⁴ и становится воплощением аполлонического принципа искусства. Авторитетный знаток античной мифологии К. Кереньи указывает, что существует связь между двумя античными богинями – Артемидой и Персефоной: «Великие мифологические поэты античности, такие как Эсхил, и эксперты по древним мифологемам, такие как Каллимах, решились намекнуть, что существовала только одна Кора и одна мать, а именно дочь Деметры, зовется

²² Хохулина А. Н. К символической системе номинаций в поэзии Серебряного века (Обозначение камней в лирике Анненского) // Динамика русского слова: межвуз. сб. ст. к 60-летию В. В. Колесникова. СПб., 1994. С. 128.

²³ Топоров В. Н. Указ. соч. С. 262.

²⁴ Шелогурова Г. Указ. соч. С. 88.

ли она Артемидой или Персефоной. <...> Артемиды и Персефона подобны двум сторонам одной реальности. Артемиды представляет активную сторону. Она несет в себе смерть в виде убийства... Персефона абсолютна пассивна. Она собирала цветы, когда ее похитил Царь Смерти»²⁵. Статуарное и портретное сходство героини «Призраков» со статуей Расе – Артемиды и связанный с ней образ цветов (*«Цветы завянут, цветы обманны»*) наводят на мысль, что Музу Анненского можно соотносить с Персефоной – «Царицей Мертвых».

Мифопоэтическая концепция поэта как того, кто нисходит в царство смерти, тесно связана с идеей жертвы – фундаментальной для античной культуры и актуальной для понимания глубинных смыслов поэзии Анненского²⁶. В античном мире, «где бы ни предпринимался какой-то новый шаг, свершаемый сознательно и бесповоротно, он непременно связан с жертвой»²⁷. В. Буркерт указывает, что, только «пройдя через необратимый “акт”, попадают на новую ступень бытия». Все новое рождается через жертвенный акт, самопожертвованием является прижизненный спуск всякого, кто хочет стать поэтом, в Аид, небытие.

Представление о самопожертвовании в стихотворении Анненского латентно присутствует в образе поэта-лебедя, поскольку лебединая песнь символизирует желание, ведущее за собой собственную смерть. Недаром стихотворение заканчивается строкой: *«В сердце радость сменилась раскаяньем»*, а облака *«будто плачут»* над преображенным героем.

²⁵ Кереньи К. Кора // Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев, 1996. С. 128.

²⁶ В новом аспекте на идею жертвы в лирике Анненского указывает и В. Гитин. С его точки зрения, рождение стихотворения в «Пенужных строфах» представлено как принесение жертвы. Исследователь пишет: «Содержательность такого метафорического сюжета мы понимаем так: вдохновение, творческое состояние есть отказ от замкнутости и отдельности субъективного мира “я”, принесение его в жертву. Это одно из центральных этических положений Анненского, высказанных им как желание “я” слиться со всем, что не является им». См.: Гитин В. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского. С. 45–46.

²⁷ Буркерт В. Из книги «Ното Несая». Жертвоприношение в древнегреческом ритуале и мифе // Жертвоприношение... С. 425.

Следует отметить, что и в критических работах Анненского представления о необходимости жертвы тесно связаны с размышлениями о природе художественного творчества. Так, в статье с характерным названием «Изнанка поэзии» он подчеркивает, что «алмазные слова» не даются поэту «даром». Эту идею Анненский развивает через образы, описывающие трагические, с его точки зрения, взаимоотношения поэта с жизнью: «еще до наступления его рокового и любово-страстного сна», иначе – сна смерти, «жизнь заставит поэта сознать воочию и с бесполезною ясностью, что он не только не царь вселенной, но, наоборот, бессильнейшая и ничтожнейшая часть ее же, любимой им жизни, мизинец ее ноги, что он лишь безразличный атом, который не только не вправе, но и не властен обладать поглотившим ее миром. И вот в награду за ряд разочарований, может быть *падений* (выделено нами. – А. П., ср. выше «алмазные слова поэта прикрывают... самую страшную память о падении»), за терпеливо сносимые обиды, покидая наутро постель своего призрачного любовника, жизнь оставляет ему несколько символов»²⁸.

Сближение творчества и смерти Анненский намечает уже в первом сборнике, в стихотворении «Падение лилий» («ПЛ»). Уместно подробно проанализировать данный текст:

Уж черной Ночи бледный День
Свой факел отдал, улетая:
Темнеет в небе хлопьев стая,
Но, веселя немую сень,
В камине вьется золотая
Змея, змеей перевертая.
Гляжу в огонь – работать лень:
Пускай по стенам, вырастая,
Дрожа, колеблясь или тая,
За тенью исчезает тень,
А сердцу снится тень яная,
И сердце плачет, вспоминая.

²⁸ Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 126–127.

Сейчас последние, светлей
Златисто-розовых углей,
Падут минутные строенья:
С могил далеких и полей
И из серебряных аллей
Услышу мрака дуновенье...
В постель скорей!.. Там теплей,
А ты, волшебница, налей
Мне капель чуткого забвенья,
Чтоб ночью вянущих лилей
Мне ярче слышать со стеблей
Сухой и странный звук паденья.

(А, 75)

Стихотворение имеет несколько уровней. Первый – предметный, или пластический. Этот уровень реализует традиционную поэтическую ситуацию: лирический герой вечером у камина предается воспоминаниям. Камин, постель, лилии – реальные предметы интереса.

Второй план стихотворения, связанный с пушкинским подтекстом, условно назовем литературным. Кажется, что Анненский намеренно педалирует пушкинский код на мотивном и стилевом уровнях. Вычленим мотивы и образы в начальных 12 строках «ПЛ»: раздумье у камина, лень, тишина. Такой комплекс мотивов типичен для лирики Пушкина, возьмем, к примеру, пушкинского «Мечтателя» (1815). Отметим фабульное и мотивное совпадение обоих текстов: наступление ночи – у Пушкина: «...мирной неги уголок / Ночь сумраком одела», в «ПЛ»: «Уж черной Ночи бледный День / Свой факел отдал...»; герой у потухающего камина – «Мечтатель»: «В камине гаснет уголек», «ПЛ»: «...светлей / Златисто-розовых углей, / Падут минутные строенья»; мотив лени – «Мечтатель»: «На маках лени, в тихий час», «ПЛ»: «работать лень»; состояние лирического героя – у Пушкина: «Я в сладки думы погружен», в «ПЛ»: «И сердце плачет, вспоминая»; деталь интереса – «ложе» у Пушкина, прозаизм «постель» у Анненского; мотив забвения – «Мечтатель»: «Главою на руку склонен, / В забвении глубоком», «ПЛ»: капли «чуткого забвенья».

Группа названных мотивов (вечер у камина, раздумье, лень, тишина) объединяются в ранней лирике Пушкина в таком археомотиве, как поэтическое творчество. Пушкинский подтекст вычленяется как на мотивном, ритмическом (4-стопный ямб – «пушкинский размер»), так и на стилевом уровне. Отметим, что Анненский начинает стихотворение с поэтического приема, широко используемого у Пушкина: наречие «уж» в начале строки, например, «Уж темна ночь на небеса всходила», «Уж вечер к ночи уклонялся», «Уж сумрак тусклой пеленою».

Текст «Падения лилий» в стилевом отношении эмблематичен. Анненский обнаженно строит его на поэтизмах, таких как *сень*, *тьень*, *мрак*, *сердце*, *волшебница*, *дуновенье*, что часто встречается у Пушкина, эпитеты «черный» в сочетании со словом «ночь» и «бледный» со словом «день», эпитет «минутный» в значении «скоропреходящий». Кажется, что Анненский выстраивает образ некоего общепоэтического стиля или, иначе, создает обобщенный образ поэзии. Сошлемся на наблюдение Ю. Лотмана, что в культурном облике мира Анненского пушкинская традиция «воспринимается не в качестве одной из разновидностей поэзии, а как сама поэзия»²⁹.

Итак, лексический план «Падения лилий» связан с темой творчества. К этой теме корреспондирует и образ лилии, дешифруемый нами через пушкинский код. В «Воспоминании в Царском Селе» (1814) Пушкина лилия оказывается одной из реалий пейзажа царскосельского парка, а сам сад – миром «земных богов», «Элизумом полнощным». Знаком Царского Села в «Падении лилий» становятся и «серебряные аллеи», сравни: в «Воспоминании...» – «аллеи древних лип освещены луной», и предстает оно в тексте Анненского как инверсированный пушкинский «полнощный Элизум»:

С могил далеких и полей
И из серебряных аллей
Услышу мрака дуновенье.

²⁹ Лотман Ю. М. «Чужое слово» в поэтическом тексте // Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 112.

А поскольку Элизийм – это сад блаженных, земной рай, то можно уловить типологическое сходство этой топики (аллеи, могилы, поля) через парекосельские аллюзии с метатекстом царекосельского сада как знака пушкинской поэзии. Это топос поэзии синонимичный саду Музы. В тексте Анненского он предстает как мрачный, мертвый. Прошлое (тень Пушкина) оказывается одним из измерений поэтического сада, сада поэзии. образу прошлого Анненский противопоставляет настоящее, жизни – смерть. Смысл заключительных строк можно прояснить через цветочный образ, интерпретируемый нами в рамках обозначенной на литературном уровне темы творчества. В неолатинской поэзии средневековой Европы существовала традиция связывать цветок с Аполлоном. Так, в «Состязании Розы и Лилии» Седулия Скотта лилия хвалится тем, что она любимица этого древнегреческого бога³⁰. В стихотворении Жуковского «Моя богиня» Фантазия предстает поэту с «лилейною веткою» в руках. А у Пушкина в «Моем завещании» (1815) ложе лилий становится метафорой поэзии. Отметим еще традиционные поэтические метафоры: «Парнаса тайные цветы», «цветы мечты уединенной». Следует указать, что с цветами у Анненского ассоциируется его собственное творчество. Так, в одном из писем поэта читаем: «Я видел днем розу, уже полную тяжелых слез, но еще махровую и обещающую... Но едва я коснулся до ее ветки, как вместе со слезами носыпались и лепестки... Так и с моей невысказанной поэзией, с моими все еще золотыми снами»³¹. Лилия предстает у Анненского овеществленной метафорой «цветы поэзии»: цветы – образ стихов поэта³².

Знаменательно, что в пушкинском «Мечтателе» к поэту, погруженному в сладкие думы, «слетает» муза, озаренная «горным светом», и в тексте намечается вертикаль благодати: поэзия (божественный дар) исходит к поэту. В стихотворении Анненского,

³⁰ Алексеев М. П. Споры в стихотворении «Роза» // Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. М., 1972. С. 355.

³¹ Анненский И. Книги отражений. С. 466.

³² Ср. с наблюдениями В. Гития, что в стихотворении «Невозможно» отождествлены слово и цветок. См.: Гития В. Точка зрения как эстетическая реальность. С. 22.

на фоне пушкинских текстов, создается подобное читательское ожидание, ибо у Пушкина вечернее время перед камином – пора вдохновения. Но в «Падении лилий» «горизонт ожидания» разрушается: поэт слышит дуновение мрака с могил. Парадигма нисхождения реализуется в мнемоническом ключе – схождение в глубины своей памяти. Поэзия Анненского оказывается лишенной горнего света, безблагодатной в отличие от пушкинской. вдохновение становится «вызыванием» тени умершего, «сердцу снится тень иная».

Представление о вдохновении как воспоминании глубоко мифологично. Гесиод свидетельствует, что богиня Мнемозина, персонифицированная память – мать всех муз. «Когда поэтом овладевают музы, он пьет из источника знания Мнемозины. Это значит прежде всего, что он прикасается к познанию “истоков”. “начал” “Музы поют от Начала” – ex arctibus (Теогония, 45–115) – о появлении мира, происхождении богов, о рождении человечества. – пишет М. Элиаде. – Таким образом, воснетое прошлое есть более чем просто предшествование настоящему: оно есть его источник. <...> Благодаря первоначальной памяти, поэт, вдохновленный Музами, приближается к первоосновам сущего»³³. Прошлое, исток, о котором сохранена память – пушкинский сад. Мотив воспоминания в стихотворении Анненского притягивает мотивы смерти, сошествия в царство мертвых, мотив поэтического откровения, связи с предшествующим поэтическим опытом.

Актуализируя пушкинский подтекст, Анненский обозначает принципиально иную модель творения – он сближает небытие и поэзию. Сближение двух сфер – поэзии и смерти – было характерно для художественного сознания одного из учителей Анненского, С. Малларме. Малларме считал, что прикосновение к Смерти дает возможность художнику обрести новое ощущение творчества, жизни³⁴. Эта идея воплощена, в частности, в его стихотворении «Гробница Эдгара По», переведенном Анненским:

³³ Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2000. С. 116–117.

³⁴ Об этом см.: Strauss W. Descent and return. The Orphic Theme in Modern Literature. Cambridge, 1971. P. 88.

Лишь в смерти ставший тем, чем был он
изначала,

Гроза, заносит он сверкающую сталь
Над не понявшими, что скорбная скрижалъ
Царю немых могил осанною звучала.

Как гидра некогда отпрянула, висясь,
От блеска истины в пророческом глаголе,
Так возопили вы, над гением глумясь,
Что ад философа развел он в алкоhole.

(А, 271)

По мысли Малларме, поверхность жизни лишена смысла, и возможностью познания Истины становится смерть. Взгляд поэта всегда оттуда, он причастен небытию, а не жизни («*Лишь в смерти стоявший тем, / Чем был он изначала*»). В другом стихотворении Малларме, переведенном Анненским, «Дар поэмы», новое произведение рождается в ночи из небытия, поэма сравнивается с новорожденным ребенком, она «еще холодная», ей нужно шепнуть: «*Живи*». Выскажем предположение, что источником образности Малларме мог послужить диалог Платона «Пир», где ведется речь о том, что беременность бывает телесная и духовная. Люди, беременные духовно, «беременны тем, что как раз душе и подобает вынашивать. А что ей подобает вынашивать? Разум и прочие добродетели. Родителями их бывают все творцы». Творения – «дети» для их создателей: «Да и каждый, пожалуй, предпочтет иметь таких детей, чем обычных, если подумает о Гомере, Гесиоде и других прекрасных поэтах, чье потомство достойно зависти, ибо оно приносит им бессмертную славу и сохраняет память о них, потому что и само незабываемо и бессмертно»¹⁶. Малларме, на наш взгляд, обыгрывает два платоновских образа: телесная и духовная беременность. В тексте присутствует образ жены поэта, родившей ребенка, и параллельно ему образ самого поэта, «родившего» «бледное творенье» («... *это дочь моя, пойми: родная дочь*»). Платоновский диалог послужил источником из-

¹⁶ Платон. Диалоги. Ростов н/Д, 1998. С. 207.

любленного сравнения стихотворений с детьми в лирике самого Анненского: «*дети бледные*» («*Ненужные строфы*»): «*Так любит мать, / Но лишь больных детей*»; «*... Не смолк и первый стих, / Как маленьких детей у ней перевязали, / Сломали руки им и ослепили их*» («*Моя тоска*»).

Своеобразное завершение сюжет о Музе находит в «*Последних сиренях*» Анненского – своего рода антитезе к стихотворению «*Лишь тому, чей покой тайм...*»:

Заглох и замер сад. На сердце всё мутней
От живости обид и горечи ошибок..
А ты что сберегла от голубых огней,
И золотистых кос, и розовых улыбок?

Под своды душные за тенью входит тень.
И неизбежной всё толпа их нарастает..
Чу... ветер прошумел – и белая сирень
Над головой твоей, качаясь, облетает.

.....
Пусть завтра не сойду я с тинистого дна,
Дождя осеннего тоскливей и туманней.
Сегодня грудь моя желанья полна,
Как туча, полная и грома и сверканья.

Но малодушием не заслоняй порыв,
И в этот странный час сольешься ты с поэтом:
Глубины жаркие словам его открыв,
Ты миру явишь их пророческим рассветом.

{А. 202}

Стихотворение реализует парадигму нисхождения, выделяемую нами в «*Трилистнике весеннем*». Муза покидает сад, утрачивая прежние черты – «*голубые огни*», «*розовые улыбки*», «*золотистые косы*». Голубой, розовый – цвет мечтательности, романтического идеала. Утрата иллюзий равна нисхождению. Новое пространство Музы: «*душные своды*», толпа «*теней*», иначе Анд, небытие. Мотив умирания, ущерба подчеркивается и обра-

зом облетающей сирени. Сирень – атрибут солнечного сада – теперь предстает «белой», то есть бледной, лишенной жизненных соков. Вдохновение рисуется Анненским как «слияние» с Музой, открывающей «глубины жаркие», иными словами, как схождение в небытие. Образу «жарких глубин» созвучны строки из стихотворения Анненского «Ненужные строфы»: «Нет, не жемчужины, рожденные страданьем, / Из жерла черного металла глубина». Так, рождение стиха в обоих текстах происходит из глубины, из небытия, как в «Даре поэмы». Поэтическое творение названо «пророческим», оно «блеск истины в пророческом глаголе» («Гробница Э. По»), ибо прикосновенность к иррациональному делает поэта «вещим», «прорицающим своим лением»³⁶.

«Пророческая» природа искусства понималась Анненским по-своему. Не так, как писал о поэте-пророке Пушкин, а так, как читал пушкинского «Пророка» Достоевский. По мысли Анненского, это чтение «ближе всего подходит к нашим представлениям о поэзии». «Пророк Достоевского отнюдь не проповедник и не учитель, всего менее в нем уж, конечно, мессианизма. Это скорее сновидец и мученик... <...> Весь пророк в случайности, в наитии, он весь в переработке воспринятого извне»³⁷.

Итак, сквозной сюжет лирики Анненского – это сюжет о перемещении Музы из «солнечного сада», эллинско-пушкинской «модели творчества», с которой связывается представление о божественной природе поэзии, о поэзии-Теофании, в пространство небытия. Источником и условием творчества для Анненского становится смерть. Перемещение может быть показано через изменение лика Музы («Белые сирени»), через ее движение с высей Синая в пустыню («Поэзия»), через образы статуй и обломка («В парке»), через образ гибнущего сада («Черный силуэт», «Белые сирени» и др.). Поэт манифестирует иную по сравнению с классической модель творчества, восходящую к глубинным архетипам античной культуры.

Близость поэзии и смерти манифестируется и в стихотворении Анненского «На пороге» (сборник «Тихие песни»):

³⁶ Топоров В. Н. Указ. соч. С. 262–263.

³⁷ Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 238.

Дыханье дав моим устам,
Она на факел мой дохнула,
И целый мир на Здесь и Там
В тот миг безумья разомкнула,
Ушла, — и холодом пахнуло
По древожизненным листам.

С тех пор Незримая, года
Мои сжигая без следа,
Желанье жить всё жарче будит,
Но нас никто и никогда
Не примирит и не рассудит,
И верю: вновь за мной когда
Она придет — меня не будет.

(А, 57)

Авторы монографии «Ин. Анненский. Вещество существования и образ переживания» считают, что героиня стихотворения — «Незримая» аналогична младосимволистскому образу Вечной Женственности³⁸, что спорно. На наш взгляд, этот женский образ скорее манифестирует личную мифологию поэта, чем является реминисценцией из чуждого по духу поэтического направления.

Заглавие этого стихотворения отсылает к словам Тютчева о сердце, которое бьется «на пороге как бы двойного бытия»³⁹. В первой части текста женский персонаж совершает творческий акт (дарует жизнь лирическому герою) и удаляется, вторая часть посвящена жизни героя и его смерти. Так судьба человека укладывается в тринадцать строк. Роль Незримой амбивалентна: она как дарует жизнь, так и ведет человека к смерти, «сжигает» года.

В стихотворении «На пороге», как во многих других текстах зрелого Анненского, присутствует элемент сюжетности, причем имеющий трагический характер. Перед нами своеобразная микро-трагедия. На эту особенность лирики Анненского впервые обратил

³⁸ Кихней Л. Г., Ткачева Н. Н. Ин. Анненский. Вещество существования и образ переживания. М., 1999. С. 81.

³⁹ На эту связь впервые обратил внимание К. Черный. См.: Черный К. Анненский и Тютчев // Вестн. МГУ. 1973. № 2. С. 15.

внимание Кейс Верхейл, отметивший, что для поэта, воспринимавшего жизнь прежде всего как внутреннюю трагедию, выделение трагического элемента из драмы и перемещение в лирику – естественное движение. По мысли исследователя, Анненский последовательно переносит в свою поэзию представления и приемы, традиционно принадлежащие жанру трагедии⁴⁰. Продолжая эту мысль К. Верхейла, можно предположить, что в стихотворении «На пороге» Анненский реализует древнегреческую мифологему Судьбы, лежащую в основе античной трагедии.

Представления, свойственные античной культуре, пронизывают всё стихотворение Анненского. Зажигание факела Незримой, символизирующее рождение, приход человека в этот мир из мрака небытия, поэт передает через глагол «дохнула», нагнетая смысл повторением однокоренных слов (дыхание –дохнуть):

Дыханье дав моим устам,
Она на факел свой дохнула.

Такая подчеркнутая поэтом связь жизни и дыхания имеет греческие корни. Тот элемент, который давал человеку жизнь, греки обозначали словом «псюхе». Как отмечал знаток античной культуры Ю. Кулаковский, это слово неправильно переводить как душа. Согласно гомеровскому употреблению, слово *psyche* буквально означает «дыхание, дуновение». Именно поэтому центром духовной жизни человека для древнего грека мыслилась диафрагма. Таким образом, «псюхе», дыхание синонимично самому понятию жизни⁴¹.

В следующих строках: «Ушла, – и холодом пахнуло / По древожизненным листам», – Анненский вводит аллюзию на знаменитое гомеровское сравнение:

Листьям в дубравах древесных подобны сыны человеков:
Ветер одни по земле развеивает, другие дубрава,

⁴⁰ Верхейл К. Трагизм в лирике Анненского // Инокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С. 34.

⁴¹ Кулаковский Ю. Смерть и бессмертие в представлениях древних греков. Киев, 1899. С. 7.

Вновь расцветая, рождает, и снова весной возрастают;
Тах человеки: сии нарождаются, те погибают⁴².

В древнегреческой культурной традиции представление о смертной доле человека неотделимо от понятия Судьбы. Реконструируя древнегреческую мифологему Судьбы, исследователи приходят к выводу, что она складывается уже в гомеровском эпосе и сохраняет свою актуальность вплоть до платоновского времени. Знаток античной культуры В. Горан отмечает, что в представлениях древнего грека о судьбе его внимание прежде всего приковано к теме смерти. Это отражается и на уровне словоупотребления в гомеровском эпосе. Почти все слова, используемые Гомером для номинации судьбы, непосредственно означают и смерть⁴³. Такую особенность греческого мышления прекрасно выразил Дитрих. Он писал: «Когда грек говорил о своей судьбе, он обычно имел в виду свою смерть»⁴⁴.

В гомеровских образах Судьбы особую значимость имело представление о Кере, являющейся, по словам В. Горана, воплощением древнегреческой «судьбы-смерти»⁴⁵. Кера придавалась человеку в момент его рождения, вела своего подопечного через всю его жизнь вплоть до смертного часа, а затем предавала его смерти. В стихотворении Анненского роль Незримой сходна с той, которую играла античная Кера. Но в её облике присутствуют черты другой античной богини – Персефоны. На эту богиню намекает целый комплекс мотивов. Во-первых, на принадлежность героини стихотворения Анненского сфере смерти указывает холод, её окружающий (*«холодом пахнуло / По древожизненным листьям»*). Во-вторых, само её имя несет возможную аллюзию на владычицу Аида. Дело в том, что по одной из возможных этимологий слово «Аид» могло быть производным от греческого «невидимый». Эта

⁴² Гомер. Илиада / пер. Н. Гнедича; Одиссея / пер. В. Жуковского. Алмата, 1986.

⁴³ Горан В. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск, 1990. С. 168.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же. С. 157–158.

этимология обнаруживается, к примеру, в гомеровском эпосе, где шапка-невидимка названа «шапкой Аида»⁴⁶.

На Персефону намекает и ещё одна деталь – факел. Дело в том, что этот светильник – устойчивый атрибут, сопровождающий живописный образ данной богини в греческом искусстве. Владычица Аида изображалась с одним или двумя горящими факелами⁴⁷. Примером может служить рельеф с изображением Элевсинских мистерий, найденный в Керчи, хранящийся в Эрмитаже с 1854 года.



*Вотивный рельеф с Деметрой и Персефоной.
Мрамор. V в. до н. э. Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж*

Персефона, будучи в греческой религии умирающим и возрождающимся божеством, является божество порога, разделяющим (у Анкнейского – «размыкающим») сферы жизни и смерти. Две встречи с Незримой маркируют нахождение героя стихотворения

⁴⁶ Буркерт В. Греческая религия: архаика и классика. М., 2004. С. 345, 349.

⁴⁷ См.: Акимова Л. Г. Искусство Древней Греции. Классика. СПб., 2007. С. 215.

на пороге жизни – вхождение и уход: *«И верю: вновь за мной когда / Она придет – меня не будет».*

Незримая – Персефона воплощает в себе в стихотворении Анненского, как и в греческой религии, идею небытия, принимающую на себя роль источника бытия⁴⁸. И при этом с её образом связывается «идея предопределенности смертного часа человека», представление о его фатальности, неизбежности⁴⁹. Таков путь лирического героя Анненского: из небытия в небытие, и символом его станет «мучительный круг»:

Пока прильнув сквозь мерзлое окно,
Нас сторожит ночами тень недуга,
И лишь концы мучительного круга
Не сведены в последнее звено.

(«Черный силуэт». А, 97)

В поэтической онтологии Анненского мир предстает разделенным на сферы «Здесь» и «Там», «Это» и «То». Но данные топосы репрезентируют не христианскую идею двоemiрия, а оппозицию «жизнь – смерть», «бытие – небытие».

Акцентируя внимание на античной мифологеме в подтексте данного стихотворения, все же нельзя говорить о том, что поэт безоговорочно следует мифу, скорее он строит на его основе свою личную философию. Судьба, Смерть и Поэзия в лирике Анненского существуют как субституты, они наделяются одним именем. Незримая Анненского – это Мойра – Персефона – Муза.

Связь Незримой с Музой более отчетливо проявлена в подтексте стихотворения, полного аллюзий на фетовскую лирику. Само имя Незримая в стихотворении Фета «Музе» (1882) предстает как эпитет Музы: *«Все та же ты, заветная святыня, / На облаке, незримая земле»*⁵⁰. А в другом, более раннем одноименном стихотворении Фет наделяет свою Музу факелом:

⁴⁸ Кереньи К. Кора // Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев, 1996. С. 141.

⁴⁹ Горан В. Указ. соч. С. 159.

⁵⁰ Фет А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 283.

Дай руку. Сядь. Зажги свой факел вдохновенный,
Пой, добрая! В тиши признаю голос твой
И стану, трепетный, коленопреклоненный,
Запоминать стихи, пропетые тобой⁵¹.

У Фета зажигание факела синонимично вдохновению. Учитывая эту традицию, строки Анненского «дохнуть на факел» могут прочитываться и как дарование поэтического таланта. Метафора «вдохновенный факел» Музы является вариантом мотива *угасания факела*. А. Б. Пеньковский отмечает, что зажигать факел как символ начала и угасать как символ конца могла в русской поэзии XIX века и Муза. Наиболее богата в этом отношении поэзия К. Батюшкова: «Я чувствую, мой дар в поэзии погас, / И муза пламенный небесный потушила...»; «...муза, сетуя, без них / Светильник гасит дарованья»⁵². Анненский обыгрывает этот атрибут Музы в статье «Что такое поэзия?», где напишет: «Строгая богиня красоты уже не боится наклонять свой розовый факел над уродством и разложением»⁵³. В свете сюжета о явлении Музы поэту финал стихотворения можно прочесть как намекающий на *встречу* поэта и его Музы. Такая невозможность встречи обусловлена тем, что муза Анненского «плена небытием», и это судьба поэзии, но это и участь самого поэта, его Мойра.

Модель творчества, манифестируемая поэтом, глубоко архетипична и вместе с тем индивидуальна. Можно говорить о том, что Анненский возвращает муз и Аполлона в исконную хтоническую сферу, в его поэзии, как и в Дельфийском храме «рождение голоса жизни» происходит «во мраке», из небытия.

Вопросы и задания:

Раскройте семантику заглавия поэтического сборника Анненского «Кипарисовый ларец»:

⁵¹ Фет А. Указ. соч. С. 257.

⁵² См.: Пеньковский А. Б. Пушкинский текст и текст культуры: о Петре Петровиче Хурилкине, о покойниках и мертвецах, о «гробах напрокат», о желтом цвете и о многом другом («Гробовщик») // Имя. семантическая аура. М., 2007. С. 252.

⁵³ Анненский И. Книжки отражений. С. 206.

1. А. Барзах отметил, что название этого поэтического сборника И. Анненского «почти демонстративно непритязательно»? Почему «демонстративно»? Какую иную традицию имел в виду исследователь?

2. Определите семантику кипариса в античном мире. См.: Гораций «Послание к пизонам» (II, XVII), Гимн к Гермесу, Овидий «Метаморфозы».

3. Можно ли утверждать, что в семантике кипариса проявлены ключевые доминанты художественного мира И. Анненского? Назовите их.

ТЕМЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

1. И. Анненский о современной поэзии (статьи «Что такое поэзия?» и «О современном лиризме»).
2. Семантика «весны» в лирике И. Анненского.
3. Смысл заглавий поэтических сборников И. Анненского «Тихие песни» и «Кипарисовый лагерь».
4. И. Анненский – «последний из царскосельских лебедей» (Н. Гумилев)

ИЗБРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА О ТВОРЧЕСТВЕ И. Ф. АННЕНСКОГО

Произведения И. Ф. Анненского

1. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. – Л., 1990. – 640 с. – (Б-ка поэта. Большая серия).
2. Анненский И. Ф. Магдалина. – М., 1997. – 189 с.
3. Анненский И. Ф. Книги отражений. – М., 1979. – 679 с. – (Литературные памятники).
4. Анненский И. Ф. Очерк древнегреческой философии // Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. – СПб., 1900. – Ч. 2. – С. 3–51.
5. Театр Еврипида. Перевод и статьи И. Ф. Анненского. Т. 1. – СПб., 1906. – 628 с.
6. Театр Еврипида. Перевод и статьи И. Ф. Анненского. Т. 2. – СПб., 1917. – 516 с.

Поэзия И. Анненского в критике первой четверти XX века

1. Блок А. Ник. Т-о.: Тихие песни. С прил. сб. стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые» // Слово. – СПб., 1906. – 6 марта, № 403; Лит. прил. № 5; также в кн.: Блок А. Собр. соч. : в 8 т. – М. ; Л., 1962. – Т. 5. – С. 619–621.
2. Брюсов В. И. Анненский // Русская мысль. – 1910. – № 6. – Отд. II. – С. 163.
3. Булдеев А. И. Ф. Анненский как поэт // Жатва. – М., 1912. – Кн. 3. – С. 195–219.
4. Варнеке Б. И. Ф. Анненский // Журн. М-ва нар. просвещения. – СПб., 1910. – № 3, отд. 4. – С. 38–48.
5. Волошин М. Лики творчества: (И. Ф. Анненский – лирик) // Аполлон. – 1910. – № 4. – С. 11–16.
6. Гумилев Н. Письма о русской поэзии // Соч. : в 3 т. – М., 1991. – Т. 3. – С. 57–58.
7. Иванов Вяч. О поэзии И. Ф. Анненского // Аполлон. – 1910. – № 4. – С. 16–24.

8. Ларин Б. О «Кипарисовом ларце» // Литературная мысль. – Пг., 1923. – Вып. 2. – С. 149–158.
9. Митрофанов П. П. Иннокентий Анненский // Русская литература XX века / под ред. С. А. Венгерова. – М., 1915. – Т. 2, кн. 6. – С. 281–296.
10. Пукин Н. Н. Проблема жизни в поэзии И. Анненского // Аполлон. – 1914. – № 10. – С. 47–50.
11. Ходасевич В. Об Анненском // Феникс. – М., 1922. – Кн. 1. – С. 122–136; также в кн.: Ходасевич В. Колесблемый треножник. – М., 1991. – С. 451–458.
12. Чулков Г. Траурный эстетизм // Аполлон. – 1910. – № 4. – С. 9–10.
13. Эрберг К. О воздушных мостах критики // Аполлон. – 1909. – № 2. – С. 54–62.

Современное литературоведение об Анненском

1. Аникия А. Е. Иннокентий Анненский и его отражения. Материалы. Статьи. – М., 2011. – 472 с.
2. Асоян А. А. Вячеслав Иванов и орфическая тема в культуре Серебряного века // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура : материалы междунар. науч. конф. – СПб., 2003. – С. 25–33.
3. Асоян А. А. К семиотике орфического мифа в русской поэзии (И. Анненский, О. Мандельштам, А. Ахматова) // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – Томск, 2002. – Вып. 4. – С. 16–24.
4. Асоян А. А. Орфические мотивы в русской литературе // Русская литература XX века. Направления и течения : межвуз. сб. УрГПУ. – Екатеринбург, 2002.
5. Ахматова А. Иннокентий Анненский // Ахматова А. Собр. соч. : в 2 т. – М., 1987. – Т. 2. – С. 202–203.
6. Ашимбаева Н. Т. Сердце как образ лирики Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб., 1996. – С. 95–104.
7. Барзах А. Е. «Рокот фортепьянный» (Мандельштам и Анненский) // Звезда. – 1991. – № 11. – С. 161–165.
8. Барзах А. Е. Соучастие в безмолвии. Семантика «так – дейсиса» у Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб., 1996. – С. 67–85.

9. Баскер М. О Царском Селе, Иннокентии Анненском, и царскосельском круге идей // Гумилева // Баскер М. Ранний Гумилев: путь к акмеизму. – СПб., 2000. – С. 52–79.

10. Бахтин М. М. Анненский // Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. – М., 2000. – Т. 2. – С. 338–342.

11. Бобышев Д. Эстетическая формула Иннокентия Анненского в отражении его антагонистов и последователей // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб., 1996. – С. 44–49.

12. Будин П.-А. «Звездная пустыня» и «черная яма». Некоторые наблюдения над стихотворением Ин. Анненского «Вербная неделя» // Scando-Slavica. – Copenhagen, 1995. – V. 41. – P. 98–114.

13. Васильева Е. А. Театрология И. Ф. Анненского как трагедия «открытого сознания» // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа) : сб. науч. тр. – Екатеринбург, 2001. – С. 282–305.

14. Вейдле В. Петербургская поэтика // Вопр. литературы. – 1990. – № 7. – С. 108–127.

15. Венцова Т. Тень и статуя. К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб., 1996. – С. 55–66.

16. Верхейл К. Трагизм в лирике Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб., 1996. – С. 31–43.

17. Гинзбург Л. Я. Вещный мир // Гинзбург Л. Я. О лирике. – М., 1964. – С. 330–355.

18. Гитин В. Е. Два источника стихотворения И. Ф. Анненского «Тоска маятника» // Невельский сборник. – СПб., 1997. – Вып. 2. – С. 101–114.

19. Гитин В. Е. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») // Русская литература. – 1997. – № 4. – С. 34–53.

20. Гитин В. Е. Точка зрения как эстетическая реальность // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб., 1996. – С. 3–30.

21. Григорьева А. Д. «Мне не спится...» (К вопросу о поэтической традиции) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1974. – Т. 33, № 3. – С. 207–215.

22. Журинский А. Н. Семантические наблюдения над «триптиками» Ин. Анненского // Историко-типологические и синхронно-типологические исследования. – М., 1972. – С. 106–117.

23. Иванов Вяч. Вс. Об Анненском // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры : в 2 т. – М., 2000. – Т. 2. – С. 149–155.

24. Иванова Н. Н. Поэтические номинации в русской лирике. – М., 1992. – 131 с.

25. Иванова О. Ю. А. С. Пушкин в античных мифологемах И. Ф. Анненского // Пушкин и мир античности. – М., 1999. – С. 139–149.

26. Ильин В. Иннокентий Анненский и конец Периклова века России // Ильин В. Эссе о русской культуре. – СПб., 1997. – С. 198–231.

27. Кихней Л. Г., Ткачева Н. Н. Ин. Анненский. Вещество существования и образ переживания. – М., 1999. – 123 с.

28. Козубовская Г. П. Лирический мир И. Анненского: поэтика отражений и сцеплений // Русская литература. – 1995. – № 2. – С. 72–86.

29. Колобаева Л. А. Ирония в лирике И. Анненского // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1977. – № 6. – С. 21–29.

30. Корецкая И. В. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский // Контекст. Литературно-теоретические исследования. – М., 1989. – С. 59–68.

31. Корецкая И. В. Иннокентий Анненский // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.) : в 2 т. – М., 2001. – Т. 2. – С. 63–88.

32. Кушнер А. Мифологические мотивы в лирике Вяч. Иванова и Ин. Анненского // Cahiers du monde russe. – P., 1994. – V. 35, № 1–2. – P. 235–247.

33. Кушнер А. О некоторых истоках поэзии И. Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб., 1996. – С. 130–136.

34. Кушнер А. «Среди людей, которые не слышат...» // Новый мир. – 1997. – № 12. – С. 192–215.

35. Лавров А. В. Вячеслав Иванов – «Другой» в стихотворении И. Ф. Анненского // *Иннокентий Анненский и русская культура XX века.* – СПб., 1996. – С. 110–117.

36. Лавров А. В., Тименчик Р. Д. И. Анненский в неизданных воспоминаниях // *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981.* – Л., 1983. – С. 61–146.

37. Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Письма И. Ф. Анненского к С. К. Маковскому // *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год.* – Л., 1978. – С. 222–241.

38. Лотман Ю. М. «Чужое слово» в поэтическом тексте // *Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста.* – Л., 1972. – С. 106–113.

39. Мусатов В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века: от Анненского до Пастернака. – М., 1992. – С. 6–58.

40. Мусатов В. В. «Тихие песни» И. Анненского // *Изв. РАН. Сер. лит. и яз.* – 1992. – Т. 51, № 6. – С. 14–24.

41. Налегач Н. В. Пушкинская традиция в поэзии И. Анненского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2000. – 21 с.

42. Налегач Н. В. «Поэтика отражений» И. Анненского и феномен поэтического диалога в русской лирике XX века: моногр. – Кемерово, 2012. – 260 с.

43. Островская Е. С. Иннокентий Анненский и французская поэзия XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1998. – 22 с.

44. Петрова Г. В. Лирика И. Анненского в контексте философских и эстетических идей конца XIX – начала XX века (проблема творческой личности): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Новгород, 1997. – 21 с.

45. Петрова Г. В. Проблема бессознательного в лирике И. Ф. Анненского // *Русская литературная критика Серебряного века.* – Новгород, 1996. – С. 30–34.

46. Петрова Т. Г. Творчество Иннокентия Анненского: учеб. пособие. – Великий Новгород, 2002. – 128 с.

47. Пильд Л. Чехов в восприятии Анненского // *Studia Russica Helsingensia et Tartuensia V: Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре / под ред. П. Песонена, Ю. Хейнонена и Г. В. Обатнина.* – Helsinki, 1996. – С. 301–310.

48. Письма Валентина Кривича к Блоку. Предисловие, публикация и комментарии Р. Д. Тименчика // Литературное наследство. А. Блок. Новые материалы и исследования. – М., 1981. – Т. 92, кн. 2. – С. 315–323.

49. Подкорытова Т. И. Лирическое «я» И. Анненского // Художественная индивидуальность писателя и литературный процесс XX века. – Омск, 1997. – С. 15–19.

50. Подкорытова Т. И. «Смуглый отрок» А. Ахматовой: истоки и смысл мифологема // Пушкинский альманах (1799–2001). – Омск, 2001. – № 2. – С. 69–87.

51. Подольская И. И. И. Анненский – критик // Анненский И. Ф. Книги отражений. – М., 1979. – С. 501–542.

52. Пономарева Г. М. Анненский и Платон: Трансформация платонических идей в «Книгах отражений» И. Ф. Анненского // Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 781. – Тарту, 1987. – С. 73–82.

53. Пономарева Г. М. И. Анненский и А. Потемня (к вопросу об источнике внутренней формы в «Книгах отражений» И. Анненского) // Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 620. – Тарту, 1983. – С. 64–72.

54. Пурин А. Недоумение и тоска // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб., 1996. – С. 118–129.

55. Ронен О. Идеал (О стихотворении Анненского «Квадратные окошки») // Звезда. – 2001. – № 5. – С. 226–232.

56. Савельева Г. Т. Два мифа о Царском Селе. Анненский и Мандельштам // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб., 1996. – С. 143–152.

57. Салма Н. Анна Ахматова и Ин. Анненский (К вопросу о смене моделей мира на рубеже веков) // Царственное слово. Ахматовские чтения. – М., 1992. – Вып. 1. – С. 126–134.

58. Семенова О. Н. О поэзии Иннокентия Анненского (семантическая композиция лирического цикла) // Преподавание литературного чтения в эстонской школе. – Таллин, 1981. – С. 80–105.

59. Созина Е. К. Трансформация зеркального мифа символистов в творчестве И. Анненского // Традиции в контексте русской культуры. – Череповец, 1995. – С. 108–112.

60. 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.

61. Тименчик Р. Д. Ин. Анненский и Н. Гумилев // Вопр. литературы. – 1987. – № 2. – С. 271–278.

62. Тименчик Р. Д. Культ Иннокентия Анненского на рубеже 1920-х годов // Культура русского модернизма. – М., 1993. – С. 338–348.

63. Тименчик Р. Д. О составе сборника И. Анненского «Кипарисовый лагерь» // Вопр. литературы. – 1978. – № 8. – С. 307–316.

64. Тименчик Р. Д. Поэзия И. Анненского в читательской среде 1910-х гг. // Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 680. Блоковский сборник VI. – Тарту, 1985. – С. 101–116.

65. Тименчик Р. Д. Текст в тексте у акмеистов // Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 567. – Тарту, 1981. – С. 65–70.

66. Тименчик Р. Д. Устрицы Ахматовой и Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб., 1996. – С. 50–54.

67. Ткачева Н. Н. Анненский-лирик: миропонимание и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Владивосток, 1999. – 23 с.

68. Тростников М. В. Сквозные мотивы лирики И. Анненского // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1991. – Т. 50, № 4. – С. 328–337.

69. Тростников М. В. «Я люблю на бледнеющей шире в переливах растаявший свет...»: символика желтого цвета в лирике Иннокентия Анненского // Русская речь. – 1991. – № 4. – С. 15–17.

70. Федоров А. Иннокентий Анненский. Личность и творчество. – Л., 1984. – 255 с.

71. Черный К. Анненский и Тютчев // Вестн. МГУ. – 1973. – № 2. – С. 10–22.

72. Черный К. Поэзия Анненского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1973. – 22 с.

73. Шелогурова Г. Н. «И тебя не любить мне позволь». Об одном мотиве в творчестве И. Анненского // Апокриф. – [Б. г.]. – № 3. – С. 88–91.

74. Шелогурова Г. Н. Эллинская трагедия русского поэта // Анненский И. Ф. Драматические произведения. Античная трагедия (публичная лекция). – М., 2000. – С. 292–318.

75. Bazzarelli Eridano. La poesia di Innokentij Annenskij. – Milano, 1965. – 176 p.

76. Conrad Barbara. Innokentij Annenskij poetische Reflexionen. – Munchen, 1979. – 234 p.

77. Ingold Felix Philipp. Innokentij Annenskij. Sein Beitrag in die Poetik des russischen Symbolismus. – Berne, 1970. – 261 s.

78. Ljunggren A. At the Crossroad of Russian Modernism: Studies in Innokentij Annenskij Poetics // Acta Universitatis Stockholmiensis / Stockholm Studies in Russian Literature 32. – Stockholm, 1997. – P. 9–140.

79. Setchkarev Vsevolod. Studies in the life and works of Innokentij Annenskij. – Mouton, 1963. – 270 p.