

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Российский Фонд Культуры  
Государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Шуйский государственный педагогический университет»

# КОНСТАНТИН БАЛЬМОНТ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ И РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Сборник научных трудов  
по материалам Международной  
научно-практической конференции

г. Шуя, 18 октября 2010 года

*К 125-летию начала  
литературной деятельности  
К 120-летию со дня выпуска  
первого поэтического сборника  
К 90-летию с начала эмиграции  
Константина Дмитриевича Бальмонта*

Иваново  
Издатель Епишева О. В.  
2010

ББК 84(2 Рос=Рус)6 + 83.3(2 Рос=Рус)6-8 Бальмонт  
УДК 882-8  
К 65

**КОНСТАНТИН БАЛЬМОНТ** в контексте мировой и региональной культуры : сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции; г. Шуя, 18 октября 2010 года. – Иваново: Издатель Епишева О.В., 2010. – 136 с.

Статьи и сообщения посвящены исследованию поэтики и творческой биографии К. Д. Бальмонта. В сборнике рассматриваются вопросы эстетики словесного творчества К. Бальмонта, его культурологические и исторические интерпретации, обсуждаются проблемы сохранения памяти поэта на его родине. Особый раздел посвящён творчеству К. Бальмонта в школьном преподавании.

Книга адресована широкому кругу филологов и культурологов: научным работникам, преподавателям вузов, учителям, аспирантам, студентам, всем, кто интересуется литературой и культурой Серебряного века.

*Главный редактор* – доктор филологических наук **В. П. Океанский**

*Редакционная коллегия:*

кандидат филологических наук **Т. С. Петрова** (ответственный редактор)

кандидат филологических наук **О. В. Епишева**

**А. Ю. Романов** (ответственный секретарь)

Оргкомитет конференции и редколлегия сборника выражают благодарность  
Негосударственной организации  
**«РОССИЙСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ»**  
и Фонду подготовки кадрового резерва «Государственный клуб»  
за поддержку проекта



В оформлении обложки использован портрет К. Бальмонта работы В. Серова, 1905 г.

ISBN 978-5-904004-20-0

© НО «Российский Фонд Культуры», 2010

© ГОУ ВПО «Шуйский государственный педагогический университет», 2010

© Оригинал-макет, О. В. Епишева, 2010

крепко, единодушно, / В колокол свободы ударьте / Для всеобщего Кавказа).

В переводе Бальмонта: «О гордые души, сюда, – окрылитесь! / Совместно звеня, да развеем мы звон! / Наш колокол – гнев, он – ликующий витязь, / Чтоб вольный Кавказ позабыл свой полон».

У Н. Тихонова же читаем: «Все души непокорные в полёт, / Все в колокол свободы бейте враз, / Пускай рука у вас не устаёт, / Чтоб слышал весь, чтоб слышал весь Кавказ».

Во-вторых, в переводе непосредственно отражена личность переводчика. Мы говорили выше о характерной замене одного образа другим, однако в тексте есть и иные приметы изменения стиля, которые вряд ли возможно объяснить чем-либо иным, кроме «вторжения» художественного мира переводчика. Так, в переводе возникают окказионализмы, которые, насколько можно судить, нехарактерны для поэзии Исаакяна, но которые часто встречаются в лирике Бальмонта: «златоткан», «свирепеться», «огнебрызгами». Зачастую возникают в переводе и малооправданные «добавления»: в седьмой строфе – глагол «журчи», никак не связанный ни с контекстом подлинника, ни с контекстом перевода: «Եւ յեզ աներիս արննշի, կոչի» (подстрочник: И нам каждому рычи, призывай...). В переводе Бальмонта: «Рычи нам, журчи нам и выстрой нас к бою...».

Глагол «журчи» представляется инородным в переводе, однако этот глагол вполне органичен для лирики Бальмонта.

Иными словами, перевод стихотворения «Колокол воли» представляет своего рода интертекст, в котором часть образной системы связана с художественным миром поэзии Ав. Исаакяна, а другая часть – с лирикой Баль-

монта. Изменения исходного смысла оригинала обусловлены, прежде всего, сменой адресата и стремлением «адаптировать» национальные реалии для русского читателя. Кроме того, стихотворение Ав. Исаакяна оказывается пронизано связями с художественной системой поэта-переводчика. И нельзя не согласиться с одним из исследователей лирики Исаакяна, что «в ряде случаев именно благодаря своим переводчикам, армянские поэты приобретали на русском языке черты, сближающие их с эпигонами декадентской поэзии» [7, с. 117].

Перевод Бальмонта стихотворения «Колокол воли» вряд ли можно назвать точным, адекватным, отображающим сущность армянского поэта, однако это перевод, выполненный великим русским поэтом Серебряного века, именно этим можно объяснить столь явное предпочтение армянских литераторов и исследователей творчества Ав. Исаакяна именно переводу «Колокола воли», выполненному К. Бальмонтом.

#### Примечания

1. Армянские поэты в переводах К. Д. Бальмонта. Иваново, 2008.
2. Бальмонт, К.Д. Стихотворения. М., 1969.
3. Золян, С.Т. Семантика и поэтика поэтического перевода: Заметки об армянской поэзии в зеркале русских переводов. Ереван, 2007.
4. Исаакян, А. Аветик Исаакян и Россия. М., 1988.
5. Исаакян, Ав. Избр. соч.: в 2 т. М., 1956. Т. 1.
6. Цит. по: Константин Бальмонт // Брюсов и Армения. Ереван, 1989; см. также: Лит. наследство. Т. 98. Кн. 1. М., 1991. С. 236. Отметим, что в книгу «Поэзия Армении» бальмонтовский перевод «Колокола воли» не вошёл; его автограф сохранился в архиве Брюсова (РО РГБ. Ф. 386, 18.1).
7. Мкртчян, Л.М. Аветик Исаакян и русская литература. Ереван, 1975.

Н. В. Дзуцева  
(г. Иваново)

### ПРОБЛЕМА ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА В СТАТЬЕ И. АННЕНСКОГО «БАЛЬМОНТ-ЛИРИК»

Статья «Бальмонт-лирик», написанная в 1904 году, вошла в первый сборник критической прозы И. Анненского «Книга отражений» (1906), являя собой одно из наиболее принципиально значимых выражений критико-эстетической позиции автора и, по его прямому высказыванию, «основные положения эстетической критики» [2, с. 178]. Именно такое понимание места и значения этой статьи позволяет увидеть в ней нечто большее, чем критический

очерк творчества одного из поэтов-современников. Здесь идёт речь не просто о поэтической личности К. Бальмонта и её стилистическом выражении; в этом выступлении Анненского сосредоточены наиболее значимые как для самого поэта, так и для литературной ситуации начала XX века наблюдения и открытия в сфере поэтической речи. В конечном счёте, здесь решается проблема слова, которое способно выразить новый строй человеческой души, претерпевшей

значительные сдвиги в своём психологическом составе и заявившей о потребности своего художественного воплощения.

Нельзя сказать, что статья «Бальмонт-лирик» осталась без внимания исследователей, и это естественно: без обращения к ней трудно понять эстетическую позицию Анненского, и всё-таки это выступление критика/поэта заслуживает особого осмысления. Дело здесь не столько в безоговорочной апологетике Бальмонта, что само по себе интересно и знаменательно на фоне, как правило, дистанцированного аналитизма критической манеры Анненского, а в том, что за этим скрывается. На наш взгляд, в этом тексте спрятан своего рода ключ к внутренней драме Анненского-поэта. Какой-то тонкий «нерв» этого текста уловила И. Подольская, которая среди прочего отмечает, что при скрупулёзном анализе творчества Бальмонта Анненский «по временам пишет словно не о нём. И тогда читатель ощущает в знакомых созвучиях какую-то не бальмонтловскую тревогу, и какой-то иной образ поэта неожиданно вырастает в статье, заслоняя собою Бальмонта. Конечно, это не только авторское я самого Анненского, но в известной мере психологический тип поэта рубежа веков...» [6, с. 541].

Этим чутким, но беглым замечанием, конечно, не исчерпывается проблемная глубина и сложность столь необычного выступления Анненского. Прежде всего, возникает правомерный вопрос: почему из всех творящих рядом с Анненским поэтов-современников, среди которых были такие мэтры символистского движения, как В. Брюсов и Вяч. Иванов, именно Бальмонт стал объектом пристального внимания Анненского-критика. Как известно, Анненский не принадлежал ни к московской, ни к петербургской школе символизма, выстраивая свои отношения с новыми художественными ориентациями достаточно осторожно. Тем не менее, он один из первых почувствовал и осознал ту внутреннюю свободу, которую несла символистская поэзия, опираясь на новое ощущение словесной материи. Однако его не устраивал ни рационально-эстетический диктат В. Брюсова, ни мистико-религиозные интенции Иванова, которые тот как теоретик и теург старался привнести в поэтическое творчество. Среди поэтов, активно работающих в символистской парадигме начала XX века, в поле зрения Анненского были и другие фигуры, которые несколько лет спустя станут главными «героями» его знаменитой предсмертной статьи «О современном лиризме», – это А. Блок, А. Белый, Ф. Сологуб, М. Кузмин. Однако именно Бальмонт с его тремя сборниками, по мнению Анненского, «наиболее определительными для его поэзии», – «Горящие здания», «Будем как Солнце» и «Только

любовь», – становится для критика центром новой поэтической ситуации.

Конечно же, в фигуре Бальмонта Анненский прежде всего видит тип поэта *par excellence*, не обременённого теоретическими догмами и не скованного никаким привнесённым в творческий акт заданием. Это, кстати, понимали и другие собратья по перу, о чём свидетельствуют такие, к примеру, слова Вяч. Иванова: «...Валерий Брюсов, влюблённый в так называемое чистое творчество, <...> восклицал когда-то, обращаясь к наивно-непосредственному Бальмонту: “Мы – пророки, ты – поэт”» [4, с. 206]. Но выбор Анненского имеет чётко продуманную мотивацию: «...наше я, удачно или неудачно, <...> но, во всяком случае, полнее, чем прежде, отображается в новой поэзии и при этом не только в его логически оправданном, или хотя бы формулированном, моменте, но и в стихийно-бессознательном» [2, с. 178–179].

То, что Анненский из поэтической когорты знаменитых современников избирает «наивно-непосредственного» Бальмонта с его «стихийно-бессознательным» даром, не могло не вызвать недоумения в среде филологической общности. Вот как сам Анненский в письме А. Н. Веселовскому рассказывает о впечатлении от доклада, на основе которого написана статья, прочитанного им в «Неофилологическом обществе» 15 ноября 1904 года: «...Чтение закончилось довольно печально. Председествовавший у нас П. И. Вейнберг в заключительном слове после ритуального комплимента <...> нашёл возможным одобрить меня за то, что я серьёзно отнёсся к поэту, к которому “мы” относимся лишь иронически... Г<осподин> Вейнберг высказал далее свой взгляд на Бальмонта и позволил себе назвать меня “адвокатом” Бальмонта». «Но кому же, как не Вам, – продолжает Анненский, – выразить мне, насколько меня огорчило обвинение в *адвокатстве*» (курсив И. Анненского. – Н. Д.) [2, с. 177–179].

Как видим, Анненский решительно дистанцируется от любительски-пристрастного отношения к художественному творчеству, отстаивая *научность* своего подхода к поэзии Бальмонта. Вместе с тем статья Анненского лишена сухого отстранённого аналитизма, и не случайно в предисловии к «Книге отражений», где она появилась, есть замечательные слова: «Самое *чтение поэта* есть уже творчество» (курсив И. Анненского. – Н. Д.) [1, с. 5]. Таким образом, Анненский здесь озабочен не столько критическим, сколько творческим заданием: *прочсть* поэта согласно, говоря пушкинскими словами, законам, им самим над собой признанным. Причём поэта, которого вряд ли можно заподозрить в близости – и личностной, и поэтической – автору, о нём пишущему, столь раз-

лична их духовная структура, характер поэтического высказывания, интонационный строй и, наконец, художественное содержание поэтических миров. Тем более знаменательно и не случайно выглядит пристальное внимание Анненского к поэтической фигуре Бальмонта.

Выступая не столько в роли критика, сколько в забытом жанре *апологики*, Анненский выстраивает ведущую стратегию своей мысли, направленную на решение проблемы *слова*, и за этим внешне-беспристрастным заданием проступает полемически-неоднозначный пласт внутренней структуры статьи. Перед нами развёртывается рефлектирующее сознание критика/поэта, обращённое, с одной стороны, к современной поэтической ситуации, но с другой – к онтологии поэтического слова и, если угодно, к экзистенции поэтического *я*. В предисловии к «Книге отражений» Анненский манифестирует творческий подход к художественному материалу своих критических опусов: «...Я же писал здесь только о том, что *мною владело*, за чем я *следовал*, чему я *отдавался*, что я хотел сберечь в себе, сделав собою» (курсив И. Анненского. – Н. Д.) [1, с. 5]. Но в процитированном выше письме задача формулируется гораздо определённое и жёстче. Сетуя на то, что «стихотворное слово эмансипировалось в нашем сознании гораздо менее, чем прозаически-художественное», Анненский утверждает: «Целью моей было обратить внимание на интересность новых попыток *повысить наше чувство речи*, т. е. попыток внести в русское сознание более широкий взгляд на слово как на *возбудителя*, а не только *выразителя мысли*» (выделено Анненским. – Н. Д.) [2, с. 178]. Эта установка и реализуется в статье как её главное определяющее задание.

Что стоит за этим стремлением *повысить наше чувство речи*? Законность эстетических критериев как элемента общественного сознания, порабощённого засильем *служилого* слова в литературе. Уже писалось о том, что причины недооценки и даже пренебрежения и враждебности к эстетическому фактору в русской литературе послепушкинского периода Анненский видит в господстве журнализма (*служилого* слова), решающего, главным образом, проблемы *общественности*, и, как следствие, в отсутствии «стильной латинской культурности», т. е. сложившейся в западной, и прежде всего французской, культуре традиции эстетического отношения к художественному (поэтическому) слову [1, с. 95–96].

Повернуть «общественное сознание» к прерогативе эстетических критериев, «думать о языке как об искусстве» [1, с. 96] – это позиция, по Анненскому, не уединённого духа, а поэта, утверждающего новые права на свою роль в обще-

ственном сознании. Такую роль Анненский отводит Бальмонту. В письме к А. Н. Веселовскому он пишет: «Примеры я брал из поэзии Бальмонта, как наиболее яркой и характерной, по-моему, для нового русского направления, а притом и более уже определившейся: самый полемизм и парадоксальность некоторых из стихотворений этого поэта дают право почувствовать, каким трудным путём должна идти прививка к нашему слову эстетических критериев» [2, с. 178].

В 1929 году в эмигрантском Париже В. Ходасевич, оглядывая и анализируя символистскую эпоху, писал: «Новые задачи, поставленные символизмом, открыли для поэзии также и новые права. <...> Поэзия обрела новую свободу» [7, с. 185]. Вот эту новую свободу Анненский декларировал, обращаясь к поэтическим открытиям Бальмонта. Ещё раз посмотрим, в чём она выражается. Прежде всего, это всё то, – говорит Анненский, – «что не поддаётся переводу на служилую речь», что означает: «глядеть на поэзию серьёзно, т. е. как на искусство» [1, с. 97]. Таким образом, требование эстетизма обретает в статье универсальный характер, – это свобода не только от гражданских, но и моральных обязательств. Отказ от *служилого* слова ведёт за собой и другую свободу – отказ от *морализма*, т. е. общепринятых представлений о морали в искусстве. Анненский формулирует здесь один из крайних лозунгов эстетизма: «Само по себе творчество – аморально, и наслаждаться им ли или чем другим отнюдь не значит жертвовать и ограничивать себя ради ближних...» [1, с. 97].

На той же волне Анненский утверждает: «Новая поэзия прежде всего учит нас ценить слово, а затем *учит синтезировать* поэтические впечатления, отыскивать *я* поэта, т. е. наше, только просветлённое *я* в самых сложных сочетаниях. <...> Это интуитивно восстанавливаемое *я* будет не столько внешним, так сказать биографическим *я* писателя, сколько его истинным неразложимым *я*, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии» [1, с. 102–103]. Собственно, здесь мы задолго до Ю. Тынянова, находим категорию лирического героя, разводящую биографическую личность поэта с её поэтическим выражением и в то же время означающую их неслиянное единство. Выступая против прямого отождествления лирического *я* Бальмонта и его биографического двойника, Анненский пишет: «Среди всех чёрных откровений бодлеризма, среди холодных змеистостей и одуряющих ароматов внимательный взор легко откроет в поэзии Бальмонта чисто женскую стыдливость души, которая не понимает всей безотрадности смотрящего на неё цинизма...» [1, с. 103]. Относительно сакраментального «Хочу быть дерзким...» Анненский

с улыбкой замечает: «...неужто же эти невинные ракеты ещё кого-нибудь мистифицируют?» [1, с. 105], а не менее будирующее читательскую публику «Я ненавижу человечество...» вызывает у него большую долю скепсиса: «Я не думаю, чтобы всё это могло кого-нибудь пугать более, чем любая риторическая фигура» [1, с. 112]. Но главное «оправдание» Бальмонта Анненский видит в его «лексическом творчестве», в новой материи стиха – звуке и ритме, рассматривая это как завоевание общепозитическое: «Его язык – это наш общий поэтический язык, только получивший новую гибкость и музыкальность» [1, с. 115].

Можно было бы на этом поставить точку, считая, что главный смысл статьи «Бальмонт-лирик» достаточно прояснён, но в таком случае скрытый, внутренний её пласт, о котором говорилось выше, останется «за кадром». Дело в том, что в своих размышлениях о Бальмонте Анненский сталкивается с неким внутренним табу, которое сам себе предписывает. Обозначая в поэзии Бальмонта конфликт разнонаправленных начал – «абсурда цельности» и «абсурда оправдания», – Анненский приближается к не разрешимой для него коллизии, которая опеределяет его сознание. А именно: Анненский-критик пытается отстоять чистый эстетизм как оправдание жизни искусством, тогда как его лирическое *я* мучительно «сцеплено» (одно из любимых слов Анненского) с опытом всей русской классики, развивающей тему «большой совести», что Ахматова впоследствии определила как «столбовую дорогу русской литературы». Эта «драма сознания» отличается напряжённым психологизмом лирического переживания, но в статье «Бальмонт-лирик» Анненский намеренно пытается её обойти. «Абсурд оправдания» у Бальмонта Анненский выводит из его положения – *Мир должен быть оправдан весь*, что заставляет критика/поэта разбираться в «непримиримом противоречии между этикой в жизни и эстетикой в искусстве». В области искусства, считает он, «и оправдывать, в сущности, нечего, потому что творчество аморально». И тем не менее, делает принципиально важную оговорку: «Но в какой мере искусство может быть чисто эстетическим <...> этот вопрос, конечно, остаётся ещё открытым» [1, с. 111].

Этот вопрос болезненно пульсировал в сознании Анненского. Несмотря на утверждение эстетических критериев как основополагающих в подходе к искусству, и искусству поэзии в частности (что с покоряющей убедительностью Анненский демонстрирует в статье), в глубине рефлектирующей мысли поэта эта убеждённая всегда выходила к главным основаниям его творческого *я*, теряя свою непреложность:

...О мучительный вопрос!  
Наша совесть... Наша совесть...  
(«В дороге»)

Более чем примечательно, что, выстраивая «*абсурд цельности*» в поэзии Бальмонта, Анненский сознательно останавливается перед тем же «мучительным вопросом»: «Другая реальность, которая восстаёт в поэзии Бальмонта против возможности найти цельность, это *совесть*, которой поэт посвятил целый отдел поэм. Он очень интересен, но мы пройдем мимо» [1, с. 110].

«Пройдем мимо», ибо иначе эстетизм не сможет стать универсалией новой поэзии, а ведь логика мысли Анненского в статье направлена именно на то, чтобы утвердить эстетический статус слова как завоевание поэтической свободы. «Анненский слишком русский интеллигент, чтобы самодовлеющий эстетический акт мог принести ему удовлетворение», – замечает Л. Я. Гинзбург [3, с. 315]. Да, подтверждает В. В. Мусатов, «эстетическое оправдание действительности для него не было *универсальным*, а универсальное оправдание, непременно включающее в себя нравственный компонент, становилось невозможным, абсурдным». «Но, с другой стороны, – продолжает исследователь, – жизнь, оставшаяся вне искусства, утратившая способность быть объектом эстетического переживания, Анненского поистине ужасала» [4, с. 183].

Из этого следует, что Анненский, выводя в своей статье новый *тип лиризма* (понятие принципиальное для критической прозы Анненского), не мог не соотносить его с собственной поэтической личностью, со своим *я* поэта, вступающим в своего рода скрытый диалог со своим «героем», диалог, не проявленный, прежде всего, для самого себя и тем более не прописанный в статье. За апологетикой Бальмонта как стихийного выразителя идеи красоты и пафоса свободы лирического самовыражения имплицитно присутствует драматизм сознания Анненского, обозначившего рубежные основания поэтической эволюции начала XX века, те процессы, которые связаны с трансформацией и сменой поэтических систем. Анненский это хорошо понимал, и в не опубликованной при жизни статье «Что такое поэзия?» (1903), предназначавшейся для вступления к первой книге стихов «Тихие песни», он писал: «С каждым днём в искусстве слова всё тоньше и всё беспощадно-правдивее раскрывается индивидуальность с её капризными контурами, болезненными возвратами, с её тайной и трагическим сознанием нашего безнадежного одиночества и эфемерности. <...> новая поэзия ищет новых символов для ощущений, т. е. реального субстрата жизни, и для настроен-

ний, т. е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию» [1, с. 206].

Собственно, именно эти программные для новой поэзии установки Анненский и развёртывает в статье «Бальмонт-лирик», но при этом делая акцент на всеобъемлющем характере эстетизма в поэзии как законодательного принципа свободы искусства. Этим он как бы заглушает голос *совести*, говорящей о невозможности оправдания жизни искусством. Вынося резиньяцию за пределы статьи, Анненский уходит от «мучительного вопроса», тогда как в самом тексте ощущается попытка убедить не только читателя, но и самого себя в том, что такого рода крен в эстетизм более чем оправдан современным состоянием поэтической ситуации: «Я думаю, что, во всяком случае, для полноты развития духовной жизни человека не надо бы было особенно бояться победы в поэзии чувства красоты над чувством долга» [1, с. 111].

Вряд ли стоит сомневаться в том, что Анненский-поэт этого искренне желал. В то же время «власть вещей с её триадой измерений», которой был безраздельно подвластен его поэтический дар, превращала его в пленника излюбленного им слова *невозможно*. Конфликтность поэтического сознания Анненского делала его экзистенциальный и художественный опыт уникальным: «сквозь лирику Анненского проходит человек с надорванной волей и развитой рефлексией» [3, с. 316], высшей ценностью для которого была «красота в искусстве», отмеченная мучительным сомнением в её нравственном оправдании.

Всё это многое объясняет в отношении Анненского к Бальмонту. «Абсурд цельности» с его «болезненной безусловностью мимолётного ощущения» [1, с. 109], который он видит в поэзии Бальмонта, помогает ему подтвердить исходную экстрему о «чистом эстетизме творчества, оправданного гением». Действительно, то, что Анненский вынашивал в себе как драму личностного и поэтического бытия, Бальмонт «снял» стихийной силой своего поэтического дара, творящего «литургию красоты» и не заботящегося о разрешении мучительных коллизий.

Главное, что открыл Анненский в Бальмонте, – это его власть над словом, которая обеспечивала полноту мироощущения поэта, несмотря на многоликую противоречивость лирического я. Сам же Анненский ощущал в себе экзистенциальный скепсис относительно *слова*, и чем дальше, тем больше. Это ощущение переживалось им настолько остро, что проникало даже в его частную переписку. Так, он пишет А. В. Бородиной 25 июня 1906 г.: «Слово? <...> Слово слишком грубый символ... слово опошлили, затрепали, слово на виду, на отчёте... На слово налипли шлаки национальности, инстинктов, – слово, к тому же, и лжёт, п<отому> ч<то> лжёт только слово. Поэзия, да: но она выше слова. И как это ни странно, но, может быть, до сих пор слово – как евангельская Марфа – менее всего могло служить целям именно поэзии» [1, с. 466]. И это пишется на фоне «Бальмонта-лирика», где поэтическое слово утверждается как безусловная эстетическая категория. Можно сказать, что знаменитая анненская *тоска* – это тоска по *слову*, оправдывающему жизнь, и именно она внутренне разделяла двух поэтов-современников. Но несомненно и то, что их сближало как открывателей новых путей поэтического искусства: «красота свободной человеческой мысли в её торжестве над словом, чуткая боязнь грубого плана банальности, бесстрашие анализа, мистическая музыка недосказанного и фиксирование мимолётного – вот арсенал новой поэзии» [1, с. 206].

#### Литература

1. Анненский, И. Книги отражений / Изд. подготовили Н. Т. Ашинбаева, И. И. Подольская, А. В. Фёдоров. М., 1979. («Лит. памятники»).
2. Анненский, И. Письмо А. Н. Веселовскому от 17 ноября 1904 г. См.: Лавров, А. В. И. Ф. Анненский в переписке с Александром Веселовским // Русская литература. 1978. № 1.
3. Гинзбург, Л. О лирике. Л., 1974.
4. Иванов, Вяч. О границах искусства // Иванов, В. Родное и вселенское. М., 1994.
5. Мусатов, В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998.
6. Подольская, И. И. И. Анненский-критик // Анненский, И. Книги отражений. М., 1979. («Лит. памятники»).
7. Ходасевич, В. О поэзии Бунина // Ходасевич, В. Собр. соч.: в 4 т. М., 1996–1997. Т. 2.